

## RIBES DE FRESER

El terme municipal de Ribes de Freser se situa a la confluència dels rius Freser, Rigard i Segadell, fet que confereix a la seva singular localització un caràcter de cruïlla de camins entre les valls de Freser, de Toses i de Pardines. Constituïa la porta d'entrada cap al comtat de la Cerdanya, fet que va provocar la proliferació de torres de defensa, com les de Ribes o Segura. Avui dia, Ribes de Freser destaca per l'abundància i la qualitat de les seves aigües, que són l'origen de bona part de la indústria de la zona. Per arribar-hi des de Ripoll, cal agafar la carretera N-260 cap a Puigcerdà; després d'uns 15 km, la carretera passa pel centre del municipi.

Els primers esments documentals de la vall de Ribes apareixen a principis del segle *x*, ja sigui la referència a unes compres *in valle Ripparum* o bé una referència al lloc de *Ripas* situat a la vall *Petraria*. L'any 1035 s'esmenta per primera vegada en la documentació l'església de *Sancta Maria Ripensi*, que, com tota la vall, pertanyia a la diòcesi d'Urgell. Al voltant d'aquesta església dedicada a santa Maria i dels castells de la zona va néixer la localitat de Ribes de Freser, que pertanyia al comtat de Cerdanya. Les primeres notícies precises sobre la població daten de l'any 1370; aleshores, Ribes era un lloc sotmès a l'administració reial i hi habitaven quaranta-set famílies. La localitat va viure tradicionalment de l'explotació rural i de la mineria, fins que en el segle *xix* la revolució industrial va afavorir la instal·lació d'indústries papereres i tèxtils.

Text: MBC

### *Església de Santa Maria*

L'ESGLÉSIA ORIGINAL DE SANTA MARIA DE RIBES es va construir l'any 1035. El fundador va ser Guifré II (957-1050), comte de Cerdanya i germà de l'abat Oliba de Ripoll, ja que la major part de la vall de Ribes pertanyia a aquest comtat. Entre el 1119 i el 1134 el lloc de Ribes va cobrar certa rellevància durant el plet interposat per Guillem de Salsa, que reclamava per a si mateix l'herència del comtat de Cerdanya. El seu argument es basava en el fet que era net d'Enric, germà del comte Guillem Ramon (1068-1095), i, per tant, no acceptava la incorporació d'aquestes terres al comtat de Barcelona després de la mort de Bernat I (1109-1118). Per fer-ho, va utilitzar com a capital la vila d'Ix, on hi havia una casa comtal i dret a mercat, i es va servir així mateix de Ribes com a plaça forta per ser el pas cap al Vallespir.

Així, cal suposar que tant durant el període de Guillem de Salsa (1119-1134) com al llarg de les dècades posteriors, l'església de Santa Maria de Ribes va adquirir una gran importància com a centre administratiu de rendes. Des de la fundació, el 1035, el temple estava sota jurisdicció comtal i des d'allà es governaven, en nom del comte, la vila i la vall. Des de l'any 1158 sabem que un tal Ramon de Ribes exercia aquest paper com a oficial reial, de manera abusiva, fet que va provocar una revolta popular que va significar l'enderrocament de l'antic temple i la construcció l'any 1200 d'una nova església, que aleshores va passar a regir-se per una comunitat

eclesiàstica fins que es va dissoldre a mitjan segle *xiv*. El santuari, que es va convertir en parroquial, va ser ampliat en el segle *xviii*. El 1936 l'alcalde Lluís Córdoba, durant la Guerra Civil i davant la penúria de bona part de la població del poble, va decidir enderrocar l'església per urbanitzar aquest espai i donar feina als membres de la comunitat. Tot i això, l'edifici va ser reedificat posteriorment per l'arquitecte J. Danés i Torras en un estil neoromànic que va intentar recuperar, en part, la memòria de l'antiga construcció. Malgrat això, a falta d'una excavació sistemàtica, és difícil reconstruir l'aspecte arquitectònic original del temple.

Així, l'edifici que podem observar actualment és, en realitat, la reconstrucció feta per Danés i Torras entre el 1945 i el 1946. Es tracta d'un nou temple de nau única que es caracteritza pels amplis arcs parabòlics de l'interior, així com per l'altura de la coberta exterior, amb una teulada a dues vessants coberta amb pissarra i mansardes, que evoca solucions de l'arquitectura popular de la muntanya pirinenca. No obstant això, com a testimoni de la primitiva església romànica queden tres absis, decorats exteriorment amb arcuacions llombardes i un fris de dents de serra, que actualment són les capelles laterals de la nova església. Es tracta, evidentment, de la capçalera de l'antic temple, que Danés va voler reconstruir en l'estil ideal del primer romànic català. A falta d'un estudi arqueològic de l'àrea, no és possible, avui dia, proposar l'aspecte d'aquest



Absis romànics

temple primitiu que, com s'ha comentat, havia patit diverses reconstruccions tant l'any 1200 com en el segle XVIII. A l'absis central d'aquesta triple capçalera romànica es va col·locar una reproducció del baldaquí de Ribes, que probablement provenia d'aquest temple.

Text i fotos: MACG



Interior dels absis romànics, amb la reproducció del baldaquí de Ribes

### Bibliografia

BISSON, T. N., 1984, p. 82; BLASI SOLSONA, J., 1999, pp. 238-239; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, X, pp. 195-197; MARTÍ I SANJAUME, J., 1928, I, p. 151; SITJAR I SERRA, M., 1995-1996.

## Baldaquí de Ribes

ENCARA QUE EL BALDAQUÍ DE RIBES és possiblement un dels punts de partida de la llarga tradició de la pintura sobre taula catalana del segle XII, hom ignora gairebé tot sobre la seva producció o localització original. La peça, que va ingressar el 1906 al Museu Episcopal de Vic procedent d'un antiquari, tenia una etiqueta a la cara posterior, amb el número d'inventari –3884– i la procedència: “Ribes Adquirit”. Aquesta informació coincideix amb la publicada, molts anys després, per qui va ser conservador del museu entre el 1898 i el 1931 i, per tant, responsable de la política d'adquisicions, el cèlebre Josep Gudiol i Cunill, que va escriure el 1929, a la seva obra *Els Primitius. II*, que la peça “procedeix de la parròquia de Ribes”.

Tot i que és certament indicativa i dissuasiva, la notícia no ha pogut ser comprovada fins ara de manera fefaent. La parròquia de Ribes, que pertany a la diòcesi de la Seu d'Urgell, inclou quinze esglésies, entre les quals destaquen –entre altres– Sant Cristòfol de Ventolà, Sant Víctor de Dòrria, Sant Cristòfol de Toses, Sant Marcel de Planès, Sant Jaume de Queralbs, Sant Esteve de Pardines o l'Assumpció (Santa Maria) de Ribes, totes situades a l'actual comarca del Ripollès. Tot i això, la qualitat, la data i les dimensions de l'obra ens

indueixen a pensar, com ha suggerit una bona part de la historiografia, que el seu lloc original era l'església parroquial de Santa Maria de Ribes de Freser. Com s'ha assenyalat en parlar de l'església, aquesta havia estat fundada el 1035 per Guifré II (957-1050), comte de Cerdanya i germà de l'abat Oliba de Ripoll, ja que pertanyia, com la major part de la vall de Ribes, a aquest comtat. Entre el 1119 i el 1134 el lloc de Ribes va adquirir certa rellevància, ja que el noble Guillem de Salsa el va convertir en una plaça forta per controlar el pas cap al Vallespir, alhora que va establir a la vila d'Ix la seva capital. Per això, no deixa de ser simptomàtic que aquest moment històric comprès entre el 1119 i el 1134 coincideixi amb les dates que la historiografia estableix per a la producció dels primers frontals i baldaquins pintats catalans. De fet, dos d'aquests conjunts, el frontal de Sant Martí d'Ix (Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 15803) i el baldaquí de Ribes, atribuïts respectivament als tallers de la Seu d'Urgell i de Ripoll, semblen haver estat elaborats per a esglésies i llocs relacionats amb Guillem de Salsa.

Potser la història de l'església de Santa Maria de Ribes –que va patir profundes reconstruccions i transformacions el

1200 i en el segle XVIII— és la clau d'algunes de les incògnites que presenta l'estat actual de la peça. Així, de l'estructura original del baldaquí de Ribes només ha arribat fins als nostres dies un fragment de la taula-plafó. Aquest fragment està format per nou taulons de pi roig (*pinus sylvestris*), de 157 x 80 cm, ja que la resta va ser mutilada en època incerta. Com ja va suggerir Gudiol i Cunill, es tractaria d'un 60-65% de la totalitat d'una estructura original de 208 x 155 cm. Així doncs, només ens ha arribat la part corresponent a la zona superior dreta del sostre del baldaquí, en la qual encara s'observa tant l'encaix que l'acoblava a la biga lateral com, a la part superior dels pals, els claus de forja que l'unien amb la biga frontal. Això va portar Gudiol i Cunill a proposar una reconstrucció hipotètica de l'estructura original de l'obra que va estar durant dècades exposada a les sales del Museu Episcopal de Vic. Consistia en un muntatge fictici en què la taula-plafó original, convenientment completada amb un dibuix de la part que faltava, s'inseria en una estructura formada per dues bigues laterals i una cresteria de procedències diferents.

Tal com apuntava Gudiol i Cunill, la peça va ser trobada a la parròquia de Ribes, "fora de lloc i serrat per donar-li la disposició d'un pal·li". Ignorem si aquesta transformació de baldaquí a frontal es va produir els anys anteriors a la seva adquisició, o bé si era resultat d'algun canvi d'ús de l'obra produït durant la història llarga i agitada de la peça. Encara que es tracti de preguntes de resposta difícil, cal plantejar la possibilitat que si la peça va ser concebuda originalment per a l'església de Santa Maria de Ribes, el seu ús no hauria estat adaptat als canvis de la seva arquitectura, ja fos després de la reconstrucció del 1200 (a la qual l'obra podria haver arribat en un estat malmès després de la revolta de la població), ja fos en les reformes del segle XVIII. De fet, ningú no ha dubtat que la funció original era la d'un baldaquí-plafó, una tipologia de mobiliari litúrgic privativa de Catalunya i desconeguda a la resta d'Europa, que consistia en una mena d'híbrid entre un baldaquí-templet, un sostre i una biga.

El resultat era una original estructura aèria en fusta, sense suport columnari, que està formada per una sèrie d'elements. En primer lloc, un entramat de quatre travesses amb funció de suport, amb una biga davantera —que pot tenir perfectament una longitud de 4 m i que es fixava a banda i banda de l'arc triomfal—, dues bigues laterals que uneixen la davantera amb la testera de l'absis i, finalment, una biga del darrere més curta, que s'encaixa entre les laterals. La intersecció de les quatre travesses forma un quadrat sobre el qual descansa, com si fos un sostre, una taula formada per diversos taulers. En alguns casos, com el del baldaquí de Tost (Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 3905), la biga davantera podia estar coronada per una cresteria (Museu Episcopal de Vic, MEV 5166). L'estructura resultant estava totalment pintada i decorada amb temes figuratius, icònics i narratius (part frontal de la biga davantera, cresteria i plafó), així com de caràcter geomètric (bigues laterals, posterior i part inferior de la davantera).

Segons Josep Gudiol i Cunill, caldria identificar aquestes estructures amb la paraula llatina *laquelaria*, que designaria sostres senzills de fusta o de tela que o bé podrien estar sostinguts, com en els exemples catalans de Sant Martí de Tost o Sant Serni de Tavèrnoles (Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 24060), per bigues laterals i frontals; o bé anar suspesos, en el cas de teixits, des de la coberta de l'edifici. El resultat era, sens dubte, molt efectiu, ja que el baldaquí-plafó sobrevolava literalment l'altar com si fos la volta celeste. Cal recordar que l'origen del valor protector, simbòlic i honorífic dels baldaquins és a l'Orient, on va néixer la idea de proporcionar resguard a les persones de gran autoritat. D'aquesta manera, tant els *ciboria* com els *dossalia* es van col·locar, des de Mesopotàmia fins a Roma, sobre els trons com un atribut de l'ostentació i del poder universal i celestial del sobirà. El cristianisme, sobretot des del segle V, els va incorporar a la parafernàlia litúrgica del santuari per significar la reialesa divina de Crist i el seu triomf sobre la mort.

No obstant això, la gènesi i la col·locació exacta del baldaquí-plafó com a estructura aèria és plena d'incògnites, ja que la majoria dels exemples no es conserven *in situ*, i quan és així, com en el cas de la capella dedicada a sant Joan del castell de Mataplana (també situada a la vall de Ribes i probablement feta en l'últim terç del segle XIII), o faltin elements o bé es conserven profundament alterats. Ben possiblement aquestes estructures no estaven inclinades a l'interior de l'absis, sinó que es tractava, tal com es dedueix de la fusteria i els encaixos als murs, d'autèntics sostres "volants" en horitzontal sobre l'altar. D'aquesta manera, el públic que assistia als oficis observava principalment el front de la biga davantera, mentre que el celebrant tenia una visió privilegiada del sostre pintat en el moment de la recitació del cànon de la consagració de l'eucaristia.

Tanmateix, el fet que la majoria dels baldaquins-plafó conservats siguin del segle XIII (Tost, Tavèrnoles, Mataplana, etc.) permet plantejar certs dubtes sobre la possibilitat que el baldaquí de Ribes, datat entre el 1120 i el 1140, pertanyés realment a aquesta tipologia, ja que si fos així es tractaria del primer exemple d'aquest tipus. De l'anàlisi de la fusteria i de les dimensions notables es dedueix que la peça és, sens dubte, la resta de sostre de baldaquí pensat per col·locar-se en un entramat de fusta. Ara bé, tant podria tractar-se d'un baldaquí-plafó aeri com d'una estructura que formés part d'un baldaquí-templet, és a dir, sostinguda sobre quatre columnes, com el baldaquí de Toses (Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 4523-4525), del primer terç del segle XIII i també procedent de la vall de Ribes. Malgrat que és cert que aquest últim exemple presenta una estructura piramidal al coronament, cal recordar que es va inventar en la reconstrucció que J. Folch i Torres va fer del moble per instal·lar-lo al Museu d'Art de Catalunya el 1934. Per contra, en un altre exemple precedent, que no s'ha conservat però és ben conegut a través d'una *ekphrasis*, no tenim cap dubte que algun d'aquests



Estat actual del baldaquí de Ribes. Museu Episcopal de Vic (MEV 3884)

exemplars de baldaquí-templet estaven coronats a l'interior per un sostre de fusta. Així es dedueix, per exemple, de la descripció que fa el monjo Garcies del baldaquí-templet col·locat el 1040 per l'abat Oliba a l'església abacial de Sant Miquel de Cuixà, on es descriu un plafó interior format per tretze taules pintades amb la representació dels apòstols que reten homenatge a Crist.

Així, seguint la reconstrucció de Cudiol i Cunill, el baldaquí de Ribes, els taulons del qual oscil·len entre els 13 i 20 cm, podria haver tingut originalment una estructura de dotze taulons, que faria que la peça arribés als 209 cm d'amplada. Cal recordar que el sostre del baldaquí-templet d'Oliba a Cuixà tenia tretze taulons, per només set del baldaquí-plafó de Tost o els nou de Tavèrnoles. Ignorem, per tant, si la taula de Ribes formava part d'un baldaquí-templet en fusta pintada que es feia ressò en el segle XII dels exemples precedents de l'època d'Oliba que hi havia tant a Ripoll (1032) com a Cuixà (1040), o bé si es tractava del primer exemple de baldaquí-plafó que tant èxit tindria a la diòcesi d'Urgell durant el segle XIII. Tot i això, les primeres dates del baldaquí de Ribes (entre el 1119 i el 1134) apunten cap a la primera hipòtesi: és a dir, es tracta probablement del fragment d'un sostre d'un baldaquí-templet o *ciborium*.

Pel que fa al programa iconogràfic, la composició està presidida per la figura de l'Omnipotent, que, vestit amb túnica i *pallium* i assegut en un tron amb coixí, beneeix solemnement amb la mà dreta mentre aixeca amb l'esquerra un llibre sagrat

amb la inscripció: PAX/LEO. Aquesta imatge imponent de Crist, que demostra la seva reialesa, està envoltada per una màndorla amb una llarga inscripció poètica, i també per dos registres amb éssers angèlics que, pel que en queda, devien formar una mena d'host celestial. Així doncs, als carcanyols superiors tenim, a banda i banda i sobre un fons marró, dues figures amb estandards que recorden la posició dels arcàngels Gabriel i Miquel a la pintura mural catalana (Santa Maria d'Àneu, Sant Pere del Burgal), mentre que a la dreta, tancant el rectangle i sobre un fons vermell, destaca la figura d'un tercer arcàngel amb un rotlle i un ceptre florejat, Rafael, que repeteix la disposició de l'absis d'Àneu. Aquest grup es devia completar a la part superior esquerra amb un quart arcàngel, Uriel, perdut; així com probablement amb tres més a la part inferior, dels quals només queden traces de dos –restes de tres ales– a la banda esquerra.

Possiblement es tractava d'una solemne figuració dels set arcàngels: Uriel, Gabriel, Miquel i Rafael, a la part superior; Barachiel (o Mathiel), Jehuiel i Sealtiel (o Zadkiel), a la inferior. Amb aquesta galeria s'al·ludia a la glòria del Senyor, representat victoriós al centre, acompanyat dels set arcàngels de la seva litúrgia celestial, tal com es descriu a Tobies (12, 15) i a l'Apocalipsi (1, 20; 2-3). Aquesta lectura encaixa amb el to dels epígrafs que acompanyen les figures, en particular amb el de la màndorla, que han estat recentment completats i llegits per J. Alturo i T. Alaix. El de la màndorla diu: [PER ME MUNDANTUR] QVISQUIS SVPER ASTRA LEVATUR AD ME SPEM VITE

DVCE ME [MEA VENITE MEMBRA] ("Per mi es purifica tot el que s'eleva sobre els astres/ Guiats per mi, membres meus, veniu a mi, esperança de vida"). El de la banda central diu el següent: [DOMINVS ET REX REGV]M LUX ET FORMA DIERVVM ("Senyor i rei de reis, llum i origen (motlle) dels dies"). Mentre que al llibre es pot llegir: PAX/LEO ("Pau/Lleó"). Els autors esmentats han pogut reconstruir la inscripció fragmentària de Ribes gràcies al fet que aquests versos s'havien afegit, en la primera meitat del segle XII, en una nota marginal del foli 154r del Ms. 74 del fons Ripoll de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, on es llegeix: *Per me mundatur qui quis super astra levatur/ Ad me, spem vite, duce me, mea mebra, venite.*

Per la seva banda, tornant estrictament a la restitució del programa iconogràfic original, Gudiol i Cunill havia anomenat la peça "baldaquí dels vuit àngels", si bé en la seva reconstrucció només es va atrevir a col·locar-ne sis, i va deixar dos espais buits als carcanyols de la part inferior de la màndorla, on hi hauria els altres dos. Tal com ha assenyalat Emma Liaño, siguin set arcàngels o vuit àngels indiferenciats, la figuració derivaria del tema bizantí de la *Synaxis* dels exèrcits celestials, recurrent en la miniatura i la pintura bizantines, en les quals acompanyen Crist entronitzat i al·ludeixen al seu privilegi de contemplar constantment el misteri de Déu per revelar-lo als homes. La derivació oriental es constata en un dels motius: els *prependulia* o penjolls que

encara són visibles a l'orella esquerra del suposat Gabriel, un adorn habitual dels arcàngels a la iconografia bizantina, i que l'emperador i l'emperadriu també lluien durant les cerimònies de cort.

Cal recordar que el tema té un prestigiós precedent iconogràfic a Catalunya, en un dels folis de la Bíblia de Rodes (París, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 6, I, f. 6v), il·luminada a Ripoll en el segon quart del segle XI durant el govern de l'abat Oliba. Allí apareix el Crist-Logos de la Gènesi envoltat d'una host celestial de nou àngels i dos serafins, que presideixen la creació del Cel i la Terra (*In principio creavit Deus [coelum] et terram*) (Gènesi 1, 1) i al·ludeixen a la fórmula d'*Angelica turba coelorum* dels rotlles dels *Exultet* (Exultet de Montecassino, 1087: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 592, sec. 1). Això ens fa interpretar la imatge teofànica del tron de Déu de Ribes com una doble al·lusió al principi i al final dels temps. D'una banda, la inscripció "Llum i bellesa dels dies" fa referència a la Creació dels set Dies, els quals –com en el manuscrit *Cotton Genesis* (segle V) o al mosaic del nàrtex de Sant Marc de Venècia (segle XIII)– es figuren de manera progressiva, per mitjà de set àngels. D'altra banda, es tracta també del Crist del Judici Final que, com el Lleó de la casa de Judà, ve per jutjar-nos: "No ploris, perquè el Lleó de la tribu de Judà, l'arrel de David, ha vençut per obrir el llibre i deslligar els set segells" (Ap.

Fotografia realitzada el 1947 de l'antiga presentació museogràfica del baldaquí de Ribes. Museu Episcopal de Vic (MEV 3884)

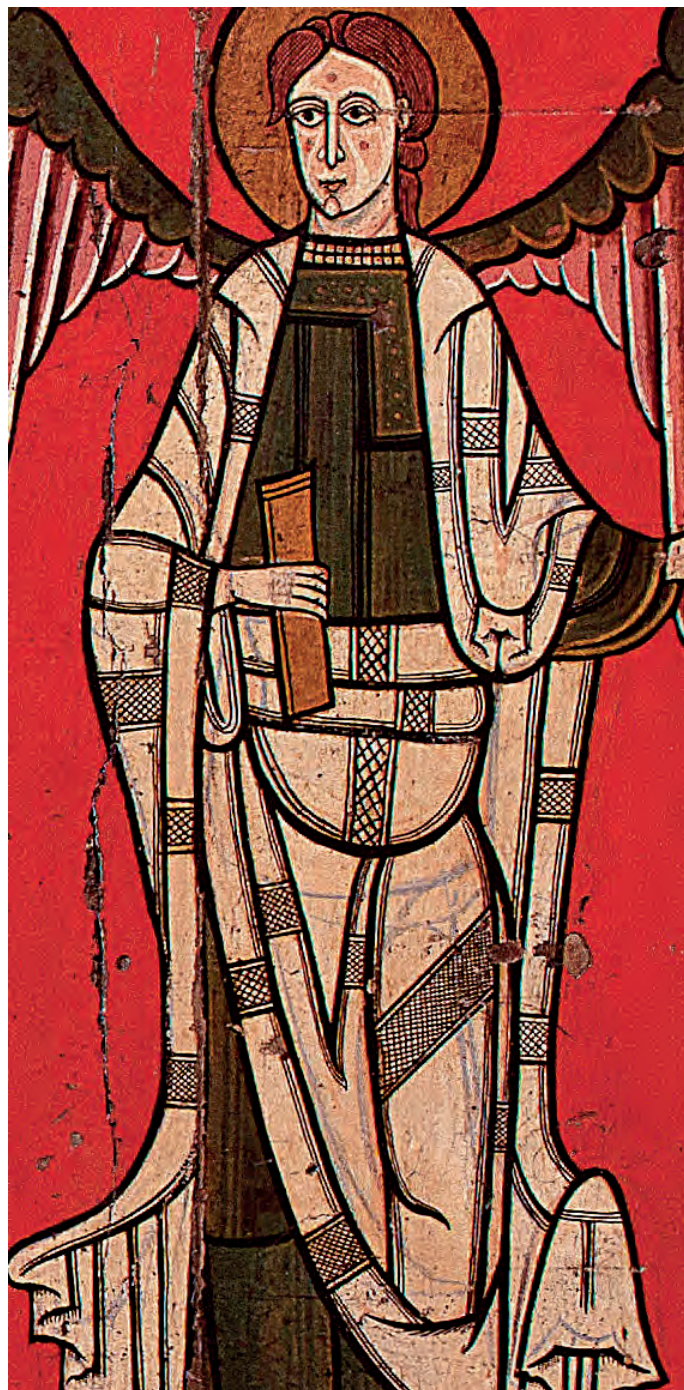


5, 5). El Messies, de fet, era el cadell de lleó de la profecia de Jacob, metàfora de la mort i resurrecció de Crist. "Judà, fill meu, ets un cadell de lleó que tornes de la caça. Com un lleó t'ajeu i t'estires. Ets una lleona. Qui et farà aixecar?" (Gènesi 49, 9).

Amb molt bon criteri, W. S. Cook (1923) va considerar el baldaquí de Ribes una obra mestra de la pintura sobre taula catalana i el va atribuir al taller de Ripoll, amb una datació entre el 1120 i el 1140, és a dir, coincidint amb els anys previs (i d'inici) a la construcció de la cèlebre portada de l'abadia (ca. 1134-1150). Cal descartar, per tant, la proposta de M. S. Gros, qui va voler adscriure la peça als tallers de la Seu d'Urgell, i fins i tot va negar la seva procedència de la vall de Ribes. Com han demostrat les anàlisis de laboratori fetes recentment, el mestre coneixia perfectament la tècnica de la miniatura i, per tant, podia tenir accés a la cèlebre col·lecció de manuscrits de la biblioteca del monestir de Ripoll. De fet, per protegir la unió dels diversos panells va utilitzar pell de porc, un material habitual en l'enquadernació de manuscrits. D'una banda, el mestre va elaborar els epígrafs del baldaquí amb elegants lletres capitals, amb alguns perllats i formes bulboses, que es feien ressò de les rúbriques dels manuscrits catalans del primer terç del segle XII, com l'evangeliari de Cuixà (Perpinyà, Bibliothèque Municipale, ms. 1, ca. 1120-1130); el missal d'Arles (Perpinyà, Bibliothèque Municipale, ms. 4, f. 19r); l'evangeliari *Gerundense*, procedent de Santa Maria de Vilabertran (París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 1102, f. 13r); o les epístoles de sant Pau (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. 5730, f. 175v), realitzades al monestir de Ripoll.

D'altra banda, el mestre de Ribes era un bon coneixedor de la tradició miniaturística de Ripoll i Vic. Si la Bíblia de Rodés podria haver-li servit de referent per a la figuració de la host angèlica, als *Moralia in Job* de sant Gregori (Museu Episcopal de Vic, Ms. 26, f. 171), datat cap a 1050-1070, troba els precedents de l'estil de les seves figures allargades, amb drapejats en caigudes rítmiques en ziga-zaga. No obstant això, el dibuix té un *ductus* que denota una maduresa formativa pròpia del segle XII, i que es caracteritza per un gran sentit ornamental dels plecs, que de vegades adopten forma de "campana" en espatlles i mantells. No deu ser una coincidència el fet que en obres il·luminades procedents de zones limítrofes de la comarca del Ripollès, del primer terç del segle XII, com el sacramentari d'Arles (Perpinyà, Bibliothèque Municipale, ms. 4) —una abadia situada al Vallespir, als termes de l'antic comtat de Besalú—, o el sacramentari Moussoulens (Musée-Trésor de Notre-Dame de l'Abbaye, Carcassona, fet cap a 1100-1125), probablement realitzat en un centre del Rosselló, el Conflent o el Vallespir, es trobin fórmules de representació de vestidures i figures molt similars.

El reflex més immediat de Ribes seria la taula d'Esquius (Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 65502), si bé l'estil d'aquesta darrera sembla una versió "edulcorada" de la



Detall de l'arcàngel Rafael. Museu Episcopal de Vic (MEV 3884)

primera. La brillant gamma freda de Ribes, de colors tornasolats, perd a Esquius varietat i resplendor cristal·lina, ja que redueix el nombre de tons i converteix els colors en més càlids i uniformes. De la mateixa manera, el disseny viu i decidit de les vestidures de Ribes, ple de *plis soufflés* i ziga-zagues geomètriques que l'acostaven a la genialitat del mestre de Sant Climent de Taüll, es transforma a Esquius en un delineat més tou i pla, que podria indicar una realització posterior, però

dins els paràmetres de les primeres produccions del taller ripollès, entre les dècades del 1120 i el 1140. Un altre punt de relació entre les dues obres han estat sempre les inscripcions que les acompanyen, amb uns trets paleogràfics similars i amb el mateix to invocador del dia del Judici Final. Tot i això, mentre que a Ribes l'epígraf es llegeix de baix a dalt, a Esquius és a la inversa.

Nogensmenys, moltes d'aquestes semblances i matisos derivats del simple examen organolèptic i d'un estudi formalista de l'obra d'art s'han pogut ratificar els darrers anys mitjançant anàlisis químiques, dutes a terme primerament a Esquius per A. Morer i J. Badia (2007) i, més recentment, al baldaquí de Ribes, dins del marc del projecte *Artistas, patronos y público. Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XV)-MAGISTRI CATALONIAE* (MICINN HAR2011-23015). Les dues taules estan preparades amb una fina capa de guix (*gesso sottile*) sobre la qual es disposa directament la capa pictòrica, en què s'empren majoritàriament pigments inorgànics, molt ben triturats i costosos, com el lapislàtzuli per al blau fosc, l'orpiment per al groc i el cinabri per al vermell, el qual, per aconseguir la carnació, es barreja amb blanc de plom a les cares. A Esquius trobem, a més, terres verdes per al verd i l'ús de proteïna animal com a aglutinant, que bé podria haver estat fabricada a partir de restes toves d'animals o pergamins. No obstant això, les diferències entre les dues taules serien la millor riquesa cromàtica i sofisticació de Ribes, on, en certes zones, es fan servir alguns d'aquests pigments en capes superposades o barrejats a la recerca de més efectes pictòrics i estètics. Aquest és el cas del lapislàtzuli, que per aconseguir diversos blaus o bé s'aplica sobre terra verda, o bé es barreja amb carbó. Aquest domini comporta, a més, usos estranys a Esquius, com el color lila aconseguit amb oli, plom i cinabri; o l'ús de rovell d'ou com a aglutinant. D'altra banda, el pintor de Ribes domina, com pocs artistes romànics, els valors simbòlics de l'ús dels colors, visibles en l'ús de bandes multicolors per a la decoració de la màndorla, que sens dubte imiten l'efecte de l'arc de Sant Martí, com recomana Teòfil en el seu tractat *De diversis artibus* (I, 16). La seva intenció no és cap altra que evocar la glòria de Déu a les seves teofanies, seguint la descripció d'Ezequiel (Ez. 1, 28): "Com sembla l'arc de Sant Martí que està als núvols el dia que plou, així era el parer de la resplendor al voltant. Aquesta va ser la visió de la semblança de la glòria de Jahvè. I quan la vaig veure, em vaig postrar sobre el meu rostre, i vaig sentir la veu d'un que parlava".

Aquestes diferències impliquen més qualitat, i potser prelació, del mestre de Ribes respecte al d'Esquius, si bé ningú no dubta que pertanyen a un mateix taller pictòric, que seria a les dependències del monestir de Ripoll. Aquest obrador, possiblement format per artistes-monjos —o almenys per membres de l'orde clerical—, i potser també per serfs, explicaria el coneixement que mostren aquests mestres de les tècniques de la miniatura, el seu accés als models coneguts per l'*scriptorium* de l'abadia, així com la presència

d'hexàmetres llatins, habituals en l'aprenentatge de les escoles monàstiques, per acompanyar les imatges. El fet que J. Alturo i T. Alaix hagin pogut localitzar la còpia dels versos del baldaquí de Ribes (PER ME MUNDATUR QUIQUIS SUPER ASTRA LEVATUR/ AD ME, SPEM VITE, DUCE ME, MEA MEBRA, VENITE) en una nota marginal afegida en la primera meitat del segle XII al foli 154r del Ms. 74 del fons Ripoll de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, és una prova concloent de la realització de l'obra al taller de Ripoll i l'arrelament de l'autor a la cultura monàstica.

Lanonimat estaria dins del concepte d'humilitat benedictina a través de les seves obres, els epígrafs de les quals (Ribes, Esquius i Planès) anhelan l'ascensió de l'ànima al cel i busquen l'elogi de l'obra de Déu. Es desconeix quin va ser el context exacte de la seva producció i distribució al territori de l'abadia, però tot apunta a una emergència de la pintura sobre taula a partir de la dècada del 1120, tant a la catedral de la Seu d'Urgell (frontals de la Seu d'Urgell i d'Ix) com al monestir de Ripoll (Ribes, Esquius, Puigbò), que buscava dotar esglésies menors de mobiliari litúrgic adequat per a l'exaltació de la litúrgia i el dogma, en sintonia amb els preceptes de la reforma gregoriana. En molts casos, aquests frontals i baldaquins en fusta pintada eren una versió "barata" del mobiliari litúrgic en plata i esmalt que hi havia als grans centres eclesiàstics com Ripoll, la Seu d'Urgell i Girona, si bé la seva tècnica i estètica, en un primer moment, s'ha d'entendre més com una miniatura monumentalitzada que com un reflex de l'orfebreria.

Text: MACC

### Bibliografia

- AINAUD DE LASARTE, J., 1989, p. 9; ALTURO I PERUCHO, J. i ALAIX, T., 2013; BISSON, T. N., 1984, I, pp. 185-186, II, p. 47; BISSON, T. N., 1997, p. 82; BLASI SOLSONA, J., 1999, pp. 238-239; CARBONELL I ESTELLER, E., 1986; CARBONELL I ESTELLER, E., 2008; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2006; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2007a; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2008a, pp. 378-379; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2008b, pp. 41-42; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2008c; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2011, p. 59; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2012a, p. 19; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2014a; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2021; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. i VERDAGUER, J., 2015; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, X, pp. 197-200, XXII, pp. 183-185; COOK, W. W. S., 1923, pp. 96-101; COOK, W. W. S., 1960, p. 16; COOK, W. W. S. i GUDIOL RICART, J., 1980, pp. 129-131; FOLCH I TORRES, J., 1956, p. 167; GROS, M. dels S., 1991b, p. 62; GUDIOL I CUNILL, J., 1917; GUDIOL I CUNILL, J., 1929, pp. 352-353, 369-372; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1960-1961, II, pp. 246, 253; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1992, p. 379; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1997; MARTÍ SANJAUME, J., 1928, pp. 151, 153; POST, C. R., 1930-1966, I, p. 294; PUIGARNAU, A., 2003, pp. 17-18; RICHERT, G., 1926, p. 30; SITJAR I SERRA, M., 1995-1996; SUREDA I PONS, J., 1981, pp. 301-302; TRULLÉN I THOMAS, J. M., 2003a; VERDAGUER SERRAT, J. i ALCAYDE, M., 2014; YARZA LUACES, J., 1980, p. 142.

## Castell

LES RESTES DEL CASTELL DE RIBES, també conegut com el castell de Sant Pere per la proximitat d'una capella desapareguda dedicada a sant Pere, es poden visitar al nucli urbà de Ribes de Freser. Per arribar-hi cal agafar la carretera que porta a Ventaiola, abans d'arribar al cementiri es veuen, a la dreta, les restes del castell al cim d'un petit promontori. Les cites documentals del castell de Ribes són abundants a partir del segle X, però no determinen exactament quina va ser la posició de la construcció defensiva. En la documentació sembla que es confon de vegades amb el castell de Segura, situat a la ribera occidental del riu Freser, al cim d'un turó proper. La historiografia té tendència a creure que aquest castell de Segura estaria en l'origen de la població de Ribes i seria, per tant, la fortificació primitiva de la zona.

Sigui com sigui, les restes actuals del castell de Ribes corresponen a un conjunt fortificat construït a finals del segle XII o principis del XIII, que va rellevar en importància el que hi havia al cim de la muntanya. Des de l'any 1276, el castell va passar a mans dels reis de Mallorca, que el van mantenir com a punt fronterer fins a la dissolució del regne a finals del segle XIV. Durant les guerres napoleòniques el castell va quedar molt malmès, i això va provocar la seva ruïna i abandonament total. La part més ben conservada del conjunt és una torre de planta quadrada que manté uns tres pisos d'altura. Als dos murs més complets de la torre es poden veure nombroses espitlleres, distribuïdes per cada pis, per assegurar la defensa de la posició. L'aparell utilitzat és força uniforme, però tallat de manera tosca, cosa habitual en construccions de finals del segle XII. Al voltant de la torre hi ha tota una xarxa d'habitacions i sales, l'estat de conservació de les quals dificulta l'anàlisi i la datació de la construcció.

Text i foto: MBC



Restes del castell

### Bibliografia

CASTELLS CATALANS, ELS, 1967-1979, V, pp. 73-81; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, X, pp. 192-195.

## Església de Sant Cristòfol de Ventolà

L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE SANT CRISTÒFOL se situa a la localitat de Ventolà, petit nucli habitat als voltants de Ribes de Freser. Per arribar-hi cal agafar la carretera N-260; entre els km 134 i 135 hi ha el desviament cap a la carretera GIV-5218, que arriba fins al lloc en una mica menys de 4 km. Ventolà apareix documentat per primera vegada en un precepte del rei Lotari de l'any 982, en què s'esmenten unes possessions *in Ventolano, casas et terras, vineas*. Les primeres notícies relatives a l'església apareixen a finals del segle XIII, encara que devia existir des de molt temps enrere, i es multipliquen a partir del segle XIV. La parròquia de Sant Cristòfol

pertanyia a la diòcesi d'Urgell i ha mantingut la condició parroquial fins avui. Entre els anys 1975 i 1984 va ser objecte d'una intensa restauració dirigida per la Diputació de Girona, responsable de la supressió d'unes capelles laterals que s'havien afegit a la façana sud del temple, així com d'una finestra absidal d'època moderna. Per contra, es va afegir una galeria de fusta adossada al mur meridional i es va sobrealçar el mur de la façana oriental de la nau.

El temple de Sant Cristòfol de Ventolà consta d'una llarga nau coberta amb volta de canó reforçada per tres arcs faixons de mig punt. A l'extrem oriental, un doble arc



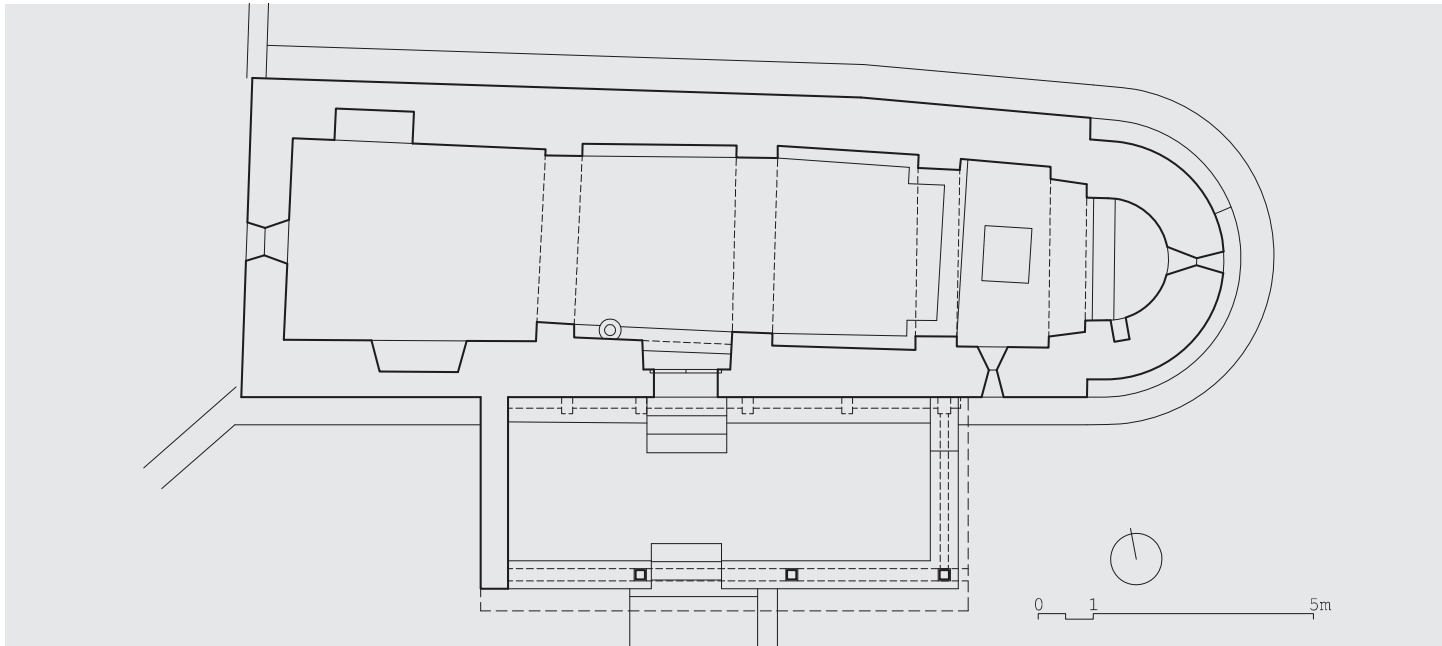
*Flanc meridional*

*Façana oest*



*Absis*





Planta

trionfal dona pas a un absis semicircular cobert amb una volta de racó de forn, en el qual s'obren una finestra de mig punt i doble esqueixada i el que podria haver estat una credença. La porta d'accés se situa a la façana meridional; es tracta d'un senzillíssim arc de mig punt adovellat, sens dubte molt reformat. A l'extrem oriental d'aquest mateix mur sud hi ha espai per a una altra finestra senzilla de mig punt i doble esqueixada que, juntament amb un petit òcul situat a la façana occidental, constitueix tota la il·luminació de l'edifici. Aquest capcer oest allotja un petit campanar de planta quadrada perforat a cadascuna de les quatre cares per una gran obertura apuntada. Els murs de la construcció estan aixecats amb un carreuó bast i irregular de materials únicament desbastats. Probablement el temple de Sant Cristòfol es va edificar a finals del segle XII.

Text i fotos: MBG - Plànol: CRT

### Bibliografia

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, X, pp. 202-203.

Interior



## Església de Sant Feliu de Bruguera

L'ESGLÉSIA DE SANT FELIU se situa al centre de la petita localitat de Bruguera, a l'extrem sud-est del terme municipal de Ribes de Freser. Per accedir-hi cal agafar als afores de Ribes de Freser la carretera GIV-5263, que arriba fins a la població en aproximadament 5,5 km. El primer esment documental de la població data de l'any 901, moment en què ja formava part de la vall *Petrariense*, denominació amb la qual també es coneixia la vall de Ribes. El temple té caràcter parroquial des d'almenys l'any 1092, data en què es va redactar el testament del senyor del castell de Pena i de la Clusa, Bernat Joan d'Ogassa. Segons les disposicions testamentàries, un alou d'aquesta parròquia s'havia de cedir al monestir de Santa Maria de Ripoll. Sant Feliu de Bruguera estava sota domini reial, com tota la vall de Ribes, encara que s'ha pogut comprovar que els senyors del castell de Pena hi posseïen nombrosos béns. Ja en època moderna va formar una batllia única juntament amb el municipi proper de Campelles, desapareguda en el segle XIX, quan Bruguera va passar a formar part definitivament del municipi de Ribes de Freser.

El temple de Sant Feliu va ser reformat profundament en el segle XVIII, per la qual cosa amb prou feines hi queda cap vestigi de l'església d'estil romànic. Es tracta d'una

església de nau única coberta amb volta de canó apuntat, en què destaca un campanar robust de planta quadrada molt modificat. Des de l'exterior hom pot observar l'absis semicircular orientat cap a llevant, que és l'original del temple romànic. A la façana sud s'observa un arc de mig punt obliterat, que probablement hauria correspost en origen a un pòrtic l'espai del qual es va reutilitzar en època moderna per construir-hi una nau lateral en la qual ubicar nous altars. L'interior està completament arrebossat i mostra pintures dels segles XVIII o XIX, cosa que impedeix observar l'aparell original. En canvi, aquest sí que es deixa a la vista als paraments exteriors –en particular a l'absis, al voltant de l'arc cegat i en alguna part de la torre–, fet que permet comprovar que es tracta de maçoneria. Probablement, l'edificació romànica original de Sant Feliu de Bruguera es va construir a finals del segle XI o a principis del XII.

Text i fotos: MBC

### Bibliografia

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, X, p. 202.



Absis romànic

Pany de mur romànic,  
amb arc cegat