

El mosaic de la sinagoga de Beth-Alfa i el Tapís de la Creació de la Catedral de Girona

per
Josep Calzada i Oliveras

MOSAIC DE BETH-ALFA: INTRODUCCIO

Una exigència de l'Antiga Aliança entre Jahvé i el poble escollit fou la prohibició de les imatges. La raó fonamental d'això era el segon manament del Decàleg, ben expressiu: «No tinguis altres déus fora de mi. No et facis cap escultura de res del que hi ha dalt del cel, abaix a la terra o a les aigües de sota la terra. No les adoris ni els retris culte, perquè jo, Jahvé, sóc el teu Déu, el Déu gelós».

Una altra raó històrica que també s'invoca en el Pentatèuc més d'una vegada, és que Jahvé és un Déu que no es va manifestar mai d'una manera visible en una imatge que es pogués representar. Ben al contrari, Jahvé és el Déu que només es dona a conèixer a través de la Paraula, repetida en la Torah, en els profetes i en la litúrgia. En síntesi, Jahvé és el Déu que ens parla i aquesta és l'única manera de fer-se visible al seu poble amb els ulls de la fe.

Precisament en aquesta segona raó radica la diferència amb el punt de vista cristià sobre la qüestió de la representació figurativa en els llocs de culte, tant oficials com privats.

Pels cristians, amb la vinguda de Crist la cosa canvià totalment. Perquè en Crist el Déu invisible, incorporal, transcendent, esdevingué un Déu visible, de carn i per tant ja no hi ha inconvenient en poder representar amb imatges el que l'home ha pogut veure amb els ulls corporals. I si això passa amb Crist, també és vàlid per la **Theotokos** o Mare de Déu, i pels Sants que ja estan a la glòria. I així un altre aspecte de la iconografia cristiana és l'esperança escatològica, és a dir, de la victòria final en el Regne.

De totes maneres, la forma hieràtica de les icones cristianes durant segles manifestaren millor l'espiritualitat de Crist, de la Verge i dels Sants. Creiem, doncs, que era molt interessant l'absència en les imatges i pintures sagrades de la tercera dimensió. Els Pantocràtors i els Crist-Majestats donaven encara una idea de la Transcendència de Déu fet Home. A partir del gòtic les figures del Pare Etern, de la Verge i dels Sants es faran cada vegada més pròxims a nosaltres. Es millor així? En això les opinions divergeixen, unes a favor i altres en contra d'aquesta evolució.

En canvi els jueus, per la seva adhesió exclusiva a l'Antic Testament, es mantingueren representants intransigents de la tendència hostil a qualsevol figuració animal o humana de la Història de la Salvació.

No obstant, en això hi hagué una evolució històrica important. Es evident que els jueus començaren a donar entrada en els seus santuaris al que podria anomenar-se **art-figuratiu jueu**: objectes de culte pintats o esculpits, com són els canalobres de set braços, l'Arca de l'Aliança, trompeta, rotlle de la Llei, ganivet de la circumcisió, pans de la proposició, etc. Sabem inclusivament que ja en temps de Moisés, en la

construcció del Tabernacle «els més hàbils dels artesans ocupats en l'empresa feren el tabernacle amb 10 brodats de lli retort, blau porpra, vermell-porpra i carmesí i també **els querubins** brodats artísticament» (Exòde 36, 8-19).

Però és que, a més, les descobertes modernes de **catacombes** jueves han revelat també l'ús de figures animals i humanes. I això ja sembla una interpretació molt ampla de la Llei. Així i tot, s'ha volgut donar l'explicació que es tracta, a vegades, de sarcòfags romans amb escenes de la verema on es veuen homes nusos premsant els raïms i amb representacions de les quatre estacions de l'any per mitjà de figures humanes. Aquests sarcòfags eren comprats a baix preu o simplement aprofitats gratuïtament per un jueu, el qual deixant intacta la decoració romana feia cisellar en un dels costats del sarcòfag el canelobre dels set braços com a record de que el difunt era jueu. També s'ha volgut explicar que es tracta de petits cercles jueus allunyats de Palestina, menys sotmesos a la interpretació rígida dels Rabins de Palestina i més afectats pels costums dels pobles del seu entorn, sobretot en relació amb els difunts.

Però aquestes explicacions no són vàlides certament davant les descobertes modernes, que revelen també clarament com els jueus s'havien apartat totalment de la prohibició rigurosa de la Llei.

Citem, en primer lloc, la descoberta de la Vil·la Doura-Europos l'any 1921, vers la fi de la guerra d'Orient, a Macedònia. Era un complex d'edificacions, entre les quals hi havia una sinagoga i només de passar el llindar d'aquest santuari jueu el visitant quedava corprès en veure tots els murs interiors plens de pintures al fresc, igual que en una catedral bizantina o església italiana del Renaixement. I en aquestes pintures hi ha la Història de la Salvació amb multitud de passatges bíblics i amb gran profusió de pintures humanes. Es un cas evident d'una actitud extremadament liberal envers l'ús de les imatges.

Cal tenir en compte que la Vil·la de Doura-Europos havia estat construïda per Seleucus Nicator en els anys 312-280 abans de Críst. Però altres descobertes més modernes revelen que també en moltes comunitats jueves posteriors existia la mateixa «moda» de decoració figurativa animal i humana: ara era en mosaic, ara en una miniatura sobre la Bíblia, o bé, com en la famosa sinagoga de Tell Houm de Cafarnaum, en les pintures de portes i finestres i columnes.

A nosaltres ara ens interessa només una d'aquestes sinagogues: la de **Beth-Alfa**, situada a la Palestina del nord, és a dir, a la regió de Galilea. Evidentment l'estructura sinagoga és una imitació de les cases senyoriales romanes. Però l'objecte de la nostra atenció és el mosaic que hi ha encara avui al fons de la sinagoga. Diríem que és talment un gros i hermós tapís. Intenta-

rem donar-ne una descripció detallada, fent no obstant una observació sobre la interpretació de la simbologia dels temes o detalls figuratius.

Molt sovint els jueus donaven una interpretació simbòlica hebraica a temes pagans o mitològics. I el mateix han fet els escriptors no jueus. Així, per exemple, Daniel Rops en la seva «Historia Sagrada» posa el següent peu d'impremta a una reproducció fotogràfica de la part central del mosaic de la sinagoga de Bet-Alfa: «En torno al Sol, imagen de Dios, acompañado por los cuatro animales fantásticos de Ezequiel». Es possible que els jueus volguessin veure en aquest detall els quatre animals d'Ezequiel, o potser qui ho volgué veure fou el propi Daniel Rops. Però en realitat la representació era simplement la quàdriga de Febus, és a dir, d'Apol·lo, déu del Sol. Així mateix en el Zodíac, tan usat en els mosaics i pintures hebraïques i cristianes, és cert que els jueus hi volgueren veure els dotze patriarques o les dotze tribus d'Israel. En realitat, tant els jueus com els cristians poden veure en el número 12 el símbol de moltes i moltes coses del Vell i del Nou Testament. Però tot això en relació amb el Zodíac no és res més que una interpretació simbòlica molt lliure. Es cert, doncs, que els jueus volgueren hebraitzar i els cristians volgueren batejar molts temes d'origen pagà... Però aquesta llibertat en la interpretació és com la llibertat poètica: no fa mal a ningú.

MOSAIC DE BETH-ALFA: DESCRIPCIO

Dintre un cercle central, i per tant en lloc destacat presidint una composició pictòrica, hi ha el carro del Sol, figurat per un home jove imberbe, amb el rostre nimbat a l'estil egipci-oriental, que condueix quatre cavalls a tota carrera. Evidentment es tracta d'Apol·lo, el déu de la mitologia, fill de Zeus i de Latona. Segons les tradicions mitològiques antigues era el déu del Sol, i per això l'anomenaren **Febos** que vol dir brillant, i això explica que l'home del carro del Sol apareix en el mosaic, com a signe indefectible, amb uns raigs lluminosos sobre el cap. També s'explica el cavalcament d'un carro tirat per quatre veloços cavalls amb consonància amb el concepte dels antics sobre la cursa del Sol durant l'any per fecundar la terra en les quatre estacions. Des de la més remota antigor el Sol ha format part del món mític de tots els pobles, i en cada un d'ells la seva interpretació antropomòrfica tenia un nom: Apol·lo, Samas, Utu, Hèlios, Ra, etc. Finalment en aquest cercle central s'hi veuen clarament la lluna i munió d'estrelles.

Sortint d'aquest petit cercle central, entrem en un cercle molt més ample on hi ha dotze compartiments concèntrics amb els corresponents signes del Zodíac, cada un d'ells amb el seu nom hebraic.

El Zodíac és la zona o faixa celeste pel centre de la qual passa l'Eclíptica, i indica l'espai ocupat pels planetes. Sembla que és d'origen babilònic la divisió del Zodíac en dotze «signes» o «constel·lacions». Aquests signes tenen la seva història. Com hem dit, sembla que foren invenció dels sacerdots astrònoms de Babilònia, conservant un doble caràcter: científic i religiós. Científicament aquests signes servien de base per a les observacions astronòmiques i concretament per a conèixer la posició dels planetes. Consideraven aquells sacerdots astròlegs que aquests signes del Zodíac eren una mena de cases per al Sol, el qual les recorria en el transcurs de l'any. A cada un dels signes se'ls hi donà el nom de les constel·lacions més pròximes.

Des del punt de vista religiós, aquests signes del Zodíac s'arribà a divinitzar-los en les diverses religions, les quals per això es coneixen amb el nom de religions astrals. Això succeí sobretot en el paganisme **semític**. El sentit religiós consistia en servir-se d'aquests signes zodiacals per a predir les forces dels astres, sobretots dels planetes i la seva influència sobre la Terra i sobre els sers creats.

A l'Antic Testament no sabem que s'esmentin aquestes constel·lacions o signes zodiacals, però els fariseus, que no s'escaparen totalment de l'influx de l'Astrologia dels pobles semítics, varen traduir els seus noms en hebreu, que són els que figuren en el mosaic de la sinagoga de Beth-Alfa, i amb tota seguretat, donada la relació d'aquests signes amb el Sol, la significació més important era la del **déu solar dispensador dels fruits de la collita anual**.

Per tot això no és estrany trobar el Zodíac en els mosaics i pintures de les sinagoges jueves. Era molt semblant a aquestes significacions mitològiques el concepte jueu d'un Déu creador i provident. I el mateix succeí amb el cristianisme, en el qual es va abolir sí, igual que en el judaisme, el culte de que eren objecte les imatges de les dotze constel·lacions, però això no assolí desterrar la representació del Zodíac en els temples cristians durant segles. Avui encara un Zodíac ocupa els dos montants de la porta nord de la façana de **Notre Dame** de París. I també es troba a Reims, Amiens, Chartres, etc.

Els dos cercles descrits van dintre un espai quadrat i en els quatre angles hi ha representades les quatre estacions amb el bust de quatre figures femenines. La primavera és una noia jove amb cabells d'or i en el seu pit un ocell que picoteja unes flors. L'estiu és també una noia jove amb cabellera ricament adornada i tota rodejada de fruits. La tardor és una dona jove amb una estrella sobre el cap i prop d'ella hi ha fruits, una palmera i un ocell. L'hivern, en fi, és una dona vella, sense fruits ni flors ni corona.

En la part superior d'aquest quadrat pictòric hi ha una franja horitzontal, on hi ha esculpida en mosaic l'armari de la Llei o **Torah** al centre. A cada costat hi ha un **menorah** o

candelobre de set braços, dos animals pel sacrifici, els pans de la proposició, aus també pels sacrificis, etc. I tot això va entre una cortina oberta pel mig, signe de santedat.

Com es veu, en aquest sector només hi ha el món del símbol religiós jueu, per altra part ben conegut. En canvi, en la part inferior del quadrat i fent simetria hi ha una altra franja horitzontal, en la qual es passa al món figuratiu dels sers humans, ja que en ella es representa dos moments del sacrifici d'Abraham. A la dreta del mosaic s'hi veu Abraham que condueix l'ase carregat de llenya pel sacrifici i el bust d'Isaac al darrera. A l'esquerra veiem el gran altar amb el combustible flamejant, i Abraham amb un gros ganivet s'apresta a sacrificar el seu fill, però del cel surt la mà de l'àngel de Jahvé que li mana substituir el fill per un gros xai que es veu al peu d'un arbre.

Així, doncs, el caràcter jueu del contingut de les dues franjes horitzontals, la superior i la inferior, és evident. Però per acabar de descriure detalladament el mosaic d'aquesta sinagoga de Beth-Alfa hem de referir-nos encara a una ampla sanefa que voreja tot el gran quadre rectangular descrit.

Es veu ben clar que la sanefa superior i la lateral esquerra contenen uns motius geomètrics a base de rombes, dintre de cada un dels quals hi ha un motiu animal, floral o simplement geomètric. I en la sanefa lateral dreta del mosaic hi ha representats uns motius semblants, però per comptes d'haver-hi rombes que els contenen, aquests motius es troben dintre uns cercles que formen dues ratlles ondulades que s'entrellacen. Per altra part, aquesta sanefa també enllaça just amb la part superior, com passa amb la de l'esquerra, sinó que sobressurt una mica. Crec que això era degut a exigències dels elements arquitectònics de la sinagoga. I és curiós que el contingut d'aquesta sanefa sigui diferent, com hem dit, del de les altres dues, ja que en realitat fa joc amb elles i seria més natural que el dibuix fos el mateix.

Finalment la sanefa inferior té a un costat la figura d'un lleó i a l'altre la d'un búfal. El lleó és el símbol de la tribu de Judà. Això té origen ja en les benediccions profètiques que féu Jacob, abans de morir als seus dotze fills. La benedicció de Judà fou la més llarga i solemne, i entre altres coses Jacob li digué: «Ets un cadell de lleó, Judà» (Gènesi 49,9). El búfal és el símbol de la tribu d'Efraïm, tal com apareix en la benedicció de Moisès, feta abans de morir a les dotze tribus, en la qual es diu:

«Glòria al primogènit del **brau**,
Té banyes de **búfal**
Per envestir als pobles
D'un cap a l'altre de la terra;
Així són els milers d'**Efraïm**,
Les miríades de **Manasès**»

(Deuteronomi 33,17)

Per entendre millor això, cal tenir en compte que aquestes benediccions pertanyen a un gènere de parlar poètic. I en la poesia hebraica és constant, gairebé sempre, l'ús dels díptics, volem dir, d'expressar una sola i mateixa idea en cada dos versos. Diríem que el primer i segon vers són una manera reiterativa d'expressar el mateix concepte. I això és el que succeeix en aquesta benedicció de Moisès. En els dos primers versos s'expressa el símbol de les tribus d'Efraïm i Manassès: un **brau** o un **búfal** indistintament. I en els dos versos darrers Efraïm i Manassès també són una mateixa cosa. Efraïm i Manassès eren els dos fills de Josep, un dels dotze fills de Jacob. En realitat, doncs, Efraïm i Manassès, per l'autor sagrat, són una sola tribu, la tribu de Josep.

Però en la història bíblica el nom d'Efraïm prevaqué fins a eliminar el de Manassès. Això ja venia de l'esmentada benedicció de Jacob. Quan Josep li presentà els seus dos fills, posà Manassès, per ser el fill major, a la dreta de Jacob, i Efraïm a l'esquerra. Però Jacob va creuar les seves mans, i beneí amb la dreta a Efraïm i amb l'esquerra a Manassès (Gènesi 48,13-20). Aquest creuament de mans indica que en els dissenys de Déu l'escollit és el germà petit, contra l'ús corrent. Això era molt intel·ligible pels antics, ja que s'entenia que la mà dreta comunicava més que no pas l'esquerra. De fet, el mateix Jacob digué clarament, malgrat que això desplaçà a Josep, que el germà petit Efraïm «serà més gran que Manassès». Això pot explicar també que, d'una manera general, els profetes, en referir-se al reialme del nord, parlen sempre d'Efraïm. Entre tots ells el profeta Osees, d'una manera sistemàtica, personifica sempre el reialme del nord amb el nom d'Efraïm, per fer-lo objecte de les seves invectives (Osees, 5-6-7-8-11-13).

Així, doncs, la cosa és clara. En aquesta sanefa inferior l'autor del mosaic volgué posar-hi els dos símbols: el lleó de Judà (reialme del Sud) i el búfal d'Efraïm (reialme del Nord).

Però diguem encara que aquestes dues figures animals estan separades per una placa central, ben diferenciada i amb unes grapes de metall o ferro que l'aguanten. És més ampla que la sanefa i conté dues inscripcions. Una s'ha conservat sencera i és amb caràcters grecs. L'altra, mutilada, és amb lletres hebraïques. Malauradament no ha estat al nostre abast desxifrar-ne el sentit. Creiem, però, que es tracta d'una placa commemorativa, i segurament amb relació al constructor de la sinagoga o l'autor del mosaic...

MOSAIC DE BETH-ALFA: COMENTARI

Des del punt de vista de l'ús de la figura de certs animals, el valor d'aquesta sinagoga és evident. Es tracta d'una sinagoga de Palestina, concretament de Galilea, que fou construïda en

temps de l'emperador Justinià: anys 517-528. El cardenal Danielou creu que és de l'any 569. Tantseval. Ja no es tracta, doncs, de comunitats jueves llunyanes, de la Diàspora. I com que, a més de Beth-Alfa, hi ha encara altres sinagogues palestinenques amb mosaics que contenen motius figuratius, tot això indica que aquella opinió comú de prohibició rigorosa de la imatge s'havia liberalitzat fins en les comunitats jueves més afectades per les ensenyances dels rabins palestins. Així, doncs, podem dir que tant en la pintura mural (Doura-Europos, abans de Crist) com en el mosaic de moltes sinagogues, alguna d'elles d'època post-paleocristiana, com és la de Beth-Alfa, com en la miniatura dels llibres religiosos jueus, la representació de la imatge no era pas considerada com incompatible amb la prohibició rigorosa de la Llei, expressada tan clarament en el llibre del Deuteronomi, ni tampoc es considerava perillosa d'una contaminació idolàtrica que era la raó fonamental d'aquesta prohibició bíblica.

Es cert que en el segle VI el judaisme coneixí una fase de zel religiós extremat, que tingué per resultat que s'arranquessin dels mosaics de les sinagogues moltes figures d'homens i animals, si bé es respectaren els temes d'**objectes** religiosos. Però cal tenir en compte que el mateix succeí en el si del Cristianisme, concretament a l'Església Oriental, un parell de segles més tard, quan esclatà la **iconoclàstia**, és a dir, la doctrina contrària a la veneració de les icones o imatges. Aquest moviment degenerà en una vertadera persecució humana i sagnant, però la cosa acabà doctrinalment amb el concili Nicea II, i d'una manera més efectiva l'any 843 amb la festa de la celebració de l'**Ortodòxia**, la qual encara avui perdura en el ritu bizantí.

Però cal remarcar que tant aquella fase de zel religiós jueu com la qüestió iconoclàstica cristiana no pogueren acabar amb l'ús de les figures o de les icones respectivament. Ben al contrari, a la qüestió iconoclàstica seguí un extraordinari desenvolupament de l'art de les icones, tant en territoris eslaus com italo-bizantins. I dintre el món jueu n'hi ha prou en dir que setze segles més tard d'aquella razzia anti-figurista un gran pintor, Marc Chagallée, ha pintat en els nostres dies dotze grans medallons amb els símbols de les dotze tribus d'Israel en uns vitralls de la nova sinagoga de Jerusalem.

Malgrat tot, cal remarcar que ni en els temps ni en els llocs de més àmplia mentalitat liberal en l'ús de les imatges de sers animats, mai els jueus no abandonaren l'**ortodòxia** bíblica segons la qual no era lícit adorar les imatges. Aquestes no són ídols que s'adoren, sinó que tenen només un caràcter **didàctic**, per recordar als creients els grans aconteixements de l'economia de la salvació. Això ens pot portar a establir una relació entre la iconografia jueva i la cristiana. **Ideològicament** són molt semblants, per no dir iguals: la iconografia sagrada és de mer caràcter didàctic. **Històricament** hem de

creure en la prioritat jueva, i per tant que en això, com en tantes d'altres coses, el cristianisme fou tributari del judaisme.

I dit això, ens interessa ara donar la interpretació del contingut del mosaic de la sinagoga de Beth-Alfa descrit anteriorment. Es tracta, com és obvi, d'una interpretació personal.

En el cercle central hi hem trobat el carro solar d'Apol·lo o Febos. Si el mosaic es limités només a aquesta figura, seria fàcil trobar a la Bíblia el punt de contacte explicatiu. El mateix Salm 18 ens donaria l'explicació. Es un salm de lloança a Déu, el qual es revela poderós en la creació del món i a l'ensem és l'autor de la Llei que regula la vida moral de l'home. Es, doncs, un paral·lisme entre els dominis de la natura i de la vida moral. El Sol és la llum física que il·lumina, escalfa i reconforta la natura. Diu el Salm: «en un extrem del cel té la sortida (el Sol) —i volta fins a l'altre extrem— res no s'amaga a la seva escalfor». Però el Sol, pel salmista, és també el símbol de la Llei, de la justícia, de la llum moral que «reconforta l'ànima».

Però el carro solar només és un element de tot el quadre central del mosaic. Com hem vist, l'autor posà el Sol com a centre d'un gran Zodíac i encara posà en els quatre angles les quatre estacions de l'any. Això ens descobreix, sens dubte, un sentit molt més profund. El Zodíac marcava pels antics orientals, com hem vist, el curs aparent del Sol durant l'Any. Es tracta, doncs, d'un **Calendari**. I les quatre estacions són una altra manera ben clara de referir-se als diferents temps de l'any i, a més, amb una connotació clara a la producció dels fruits de la terra per la manutenció de l'home. Així tenim, doncs, que l'autor del mosaic de Beth-Alfa en tot el quadre central volgué plasmar la idea del déu solar dispensador dels fruits de la collita anual. Però tant els jueus com els cristians, si bé continuaven usant aquests símbols mitològics, com hem vist, sens dubte veien en ells una evocació de la **Providència divina**, la qual formà i envia el sol i les estacions per a fer viure els homes: «Tu corones l'anyada amb l'abundor del bé» (Salm 64,12).

Tot plegat, doncs, el que hi ha en la part central del mosaic de Beth-Alfa és la idea **creacionista**. No podent posar la figura de Jahvé creador en el centre presidint la representació, ja que això era totalment interdit als jueus, es posà el Sol que surt a l'Orient, rodejat dels signes del Zodíac i les quatre estacions que descobreixen aquesta idea de l'únic Déu creador i provident. Així, doncs, l'estranyesa que de primer antuvi pot causar l'ús de símbols pagans en una sinagoga jueva, es disipa si tenim en compte que aquestes representacions d'origen mitològic eren familiars als jueus. Però, això sí, els jueus com els cristians veieren sempre en aquests signes l'esmentada evocació de la Creació i de la Providència divina. Tots aquests elements, el Sol i el Calendari amb els mesos i les

estacions, eren no gens menys que uns símbols esplèndids d'Aquell qui és l'únic Creador de cel i terra.

Es ben palès el caràcter fortament monoteïsta de la religió jueva, i pels jueus l'argument principal i definitiu del seu monoteïsmes era que Jahvé era l'únic Déu que havia creat el món. Els altres déus eren falsos, perquè no havien creat res. Aquesta era per als jueus la primera veritat fonamental de la seva fe: «Al principi Déu creà els cels i la terra (Gènesi 1,1). Aquesta frase expressava, en síntesi, tota l'obra divina. Pels jueus era la primera veritat existencial de la seva fe. Si el poble jueu materialment o físicament era un poble gairebé insignificant, comparat sobretot amb els grans imperis orientals de l'antiguitat, tenia no obstant idea de la seva grandesa moral, precisament perquè la seva fe estava posada en Jahvé, únic Déu creador. Aquesta expressió de Jahvé creador gairebé ve a ser, diu el P. Colunga, com la definició que donaven els autors sagrats del Déu d'Israel, sobretot quan intenten contraposar-lo als déus de les nacions gentils, que són incapaces de res (Suma Teològica III - B.A.C. - 1950 - pàg. 745).

Es tanta la tipologia del Sol, pels jueus, en relació amb el Déu creador de tot, que, per sortir el Sol a l'est, el mateix Temple de Jerusalem estava orientat cap a l'est. Entenem-nos, el que estava orientat cap a l'est eren les portes d'entrada al Temple. I la mateixa orientació és donava a totes les sinagogues de la Diàspora. Fou més tard que, en lloc de les portes, s'orientà cap a l'est els absis o capçaleres de les sinagogues. I en això també el Cristianisme fou tributari dels jueus.

Però el dissenyador del mosaic de Beth-Alfa no s'acontentà amb la idea creacionista expressada amb signes mitològics. Volgué deixar constància, prescindint de mites, de la fe hebrea. I això és el que contenen les dues franges horitzontals esmentades, una a la part superior i l'altra a la part inferior del quadre central. Les representacions són ben clares: l'armari de la Torah en lloc ben destacat, els canelobres de set braços, la branca de palmera i una llimona (elements freqüents emprats en els enterraments jueus, com a símbols de la pertinença del difunt al judaisme), la cortina, els animals per als sacrificis, etc. Això en la franja superior. I en la inferior, l'esmentada història del sacrifici d'Abraham, tema també primordial en la fe jueva, ja que en aquest sacrifici Abraham merescué que d'una manera solemne Jahvé el proclamés Pare d'una posteritat innombrable de creients.

Finalment en els dos costats de la sanefa inferior hi hem trobat el lleó de Judà i el búfal d'Efraïm. Judà i Efraïm eren els noms dels dos reialmes, el del nord i el del sud respectivament. El del sud, perquè no hi havia en ell altre tribu que la de Judà. I el del nord, perquè ja des del gest de Jacob provenia la importància que Efraïm va tenir més tard.

Per entendre millor això, cal tenir en compte que aquestes benediccions pertanyen a un gènere de parlar poètic. I en la poesia hebraica és constant, gairebé sempre, l'ús dels díptics, volem dir, d'expressar una sola i mateixa idea en cada dos versos. Diríem que el primer i segon vers són una manera reiterativa d'expressar el mateix concepte. I això és el que succeeix en aquesta benedicció de Moisès. En els dos primers versos s'expressa el símbol de les tribus d'Efraïm i Manasès: un **brau** o un **búfal** indistintament. I en els dos versos darrers Efraïm i Manasès també són una mateixa cosa. Efraïm i Manasès eren els dos fills de Josep, un dels dotze fills de Jacob. En realitat, doncs, Efraïm i Manasès, per l'autor sagrat, són una sola tribu, la tribu de Josep.

Però en la història bíblica el nom d'Efraïm prevaquesqué fins a eliminar el de Manasès. Això ja venia de l'esmentada benedicció de Jacob. Quan Josep li presentà els seus dos fills, posà Manasès, per ser el fill major, a la dreta de Jacob, i Efraïm a l'esquerra. Però Jacob va creuar les seves mans, i beneí amb la dreta a Efraïm i amb l'esquerra a Manasès (Gènesi 48,13-20). Aquest creuament de mans indica que en els dissenys de Déu l'escollit és el germà petit, contra l'ús corrent. Això era molt intel·ligible pels antics, ja que s'entenia que la mà dreta comunicava més que no pas l'esquerra. De fet, el mateix Jacob digué clarament, malgrat que això desplaçà a Josep, que el germà petit Efraïm «serà més gran que Manasès». Això pot explicar també que, d'una manera general, els profetes, en referir-se al reialme del nord, parlen sempre d'Efraïm. Entre tots ells el profeta Osees, d'una manera sistemàtica, personifica sempre el reialme del nord amb el nom d'Efraïm, per fer-lo objecte de les seves invectives (Osees, 5-6-7-8-11-13).

Així, doncs, la cosa és clara. En aquesta sanefa inferior l'autor del mosaic volgué posar-hi els dos símbols: el lleó de Judà (reialme del Sud) i el búfal d'Efraïm (reialme del Nord).

Però diguem encara que aquestes dues figures animals estan separades per una placa central, ben diferenciada i amb unes grapes de metall o ferro que l'aguanten. És més ampla que la sanefa i conté dues inscripcions. Una s'ha conservat sencera i és amb caràcters grecs. L'altra, mutilada, és amb lletres hebraïques. Malauradament no ha estat al nostre abast desxifrar-ne el sentit. Creiem, però, que es tracta d'una placa commemorativa, i segurament amb relació al constructor de la sinagoga o l'autor del mosaic...

MOSAIC DE BETH-ALFA: COMENTARI

Des del punt de vista de l'ús de la figura de certs animals, el valor d'aquesta sinagoga és evident. Es tracta d'una sinagoga de Palestina, concretament de Galilea, que fou construïda en

temps de l'emperador Justinià: anys 517-528. El cardenal Danielou creu que és de l'any 569. Tantseval. Ja no es tracta, doncs, de comunitats jueves llunyanes, de la Diàspora. I com que, a més de Beth-Alfa, hi ha encara altres sinagogues palestinenques amb mosaics que contenen motius figuratius, tot això indica que aquella opinió comú de prohibició rigorosa de la imatge s'havia liberalitzat fins en les comunitats jueves més afectades per les ensenyances dels rabins palestinenques. Així, doncs, podem dir que tant en la pintura mural (Doura-Europos, abans de Crist) com en el mosaic de moltes sinagogues, alguna d'elles d'època post-paleocristiana, com és la de Beth-Alfa, com en la miniatura dels llibres religiosos judaïcs, la representació de la imatge no era pas considerada com incompatible amb la prohibició rigorosa de la Llei, expressada tan clarament en el llibre del Deuteronomi, ni tampoc es considerava perillosa d'una contaminació idolàtrica que era la raó fonamental d'aquesta prohibició bíblica.

Es cert que en el segle VI el judaisme conegué una fase de zel religiós extremat, que tingué per resultat que s'arranquessin dels mosaics de les sinagogues moltes figures d'homes i animals, si bé es respectaren els temes d'**objectes** religiosos. Però cal tenir en compte que el mateix succeí en el si del Cristianisme, concretament a l'Església Oriental, un parell de segles més tard, quan esclatà la **iconoclàstia**, és a dir, la doctrina contrària a la veneració de les icones o imatges. Aquest moviment degenerà en una vertadera persecució humana i sagnant, però la cosa acabà doctrinalment amb el concili Nicea II, i d'una manera més efectiva l'any 843 amb la festa de la celebració de l'**Ortodòxia**, la qual encara avui perdura en el ritu bizantí.

Però cal remarcar que tant aquella fase de zel religiós judaïc com la qüestió iconoclasta cristiana no pogueren acabar amb l'ús de les figures o de les icones respectivament. Ben al contrari, a la qüestió iconoclasta seguí un extraordinari desenvolupament de l'art de les icones, tant en territoris eslaus com italo-bizantins. I dintre el món judaïc n'hi ha prou en dir que setze segles més tard d'aquella razzia anti-figurista un gran pintor, Marc Chagallée, ha pintat en els nostres dies dotze grans medallons amb els símbols de les dotze tribus d'Israel en uns vitralls de la nova sinagoga de Jerusalem.

Malgrat tot, cal remarcar que ni en els temps ni en els llocs de més àmplia mentalitat liberal en l'ús de les imatges de sers animats, mai els jueus no abandonaren l'**ortodòxia** bíblica segons la qual no era lícit adorar les imatges. Aquestes no són ídols que s'adoren, sinó que tenen només un caràcter **didàctic**, per recordar als creients els grans aconteixements de l'economia de la salvació. Això ens pot portar a establir una relació entre la iconografia jueva i la cristiana. **Ideològicament** són molt semblants, per no dir iguals: la iconografia sagrada és de mer caràcter didàctic. **Històricament** hem de

creure en la prioritat jueva, i per tant que en això, com en tantes d'altres coses, el cristianisme fou tributari del judaisme.

I dit això, ens interessa ara donar la interpretació del contingut del mosaic de la sinagoga de Beth-Alfa descrit anteriorment. Es tracta, com és obvi, d'una interpretació personal.

En el cercle central hi hem trobat el carro solar d'Apol·lo o Febos. Si el mosaic es limités només a aquesta figura, seria fàcil trobar a la Bíblia el punt de contacte explicatiu. El mateix Salm 18 ens donaria l'explicació. Es un salm de lloança a Déu, el qual es revela poderós en la creació del món i a l'ensem és l'autor de la Llei que regula la vida moral de l'home. Es, doncs, un paral·lisme entre els dominis de la natura i de la vida moral. El Sol és la llum física que il·lumina, escalfa i reconforta la natura. Diu el Salm: «en un extrem del cel té la sortida (el Sol) —i volta fins a l'altre extrem— res no s'amaga a la seva escalfor». Però el Sol, pel salmista, és també el símbol de la Llei, de la justícia, de la llum moral que «reconforta l'ànima».

Però el carro solar només és un element de tot el quadre central del mosaic. Com hem vist, l'autor posà el Sol com a centre d'un gran Zodíac i encara posà en els quatre angles les quatre estacions de l'any. Això ens descobreix, sens dubte, un sentit molt més profund. El Zodíac marcava pels antics orientals, com hem vist, el curs aparent del Sol durant l'Any. Es tracta, doncs, d'un **Calendari**. I les quatre estacions són una altra manera ben clara de referir-se als diferents temps de l'any i, a més, amb una connotació clara a la producció dels fruits de la terra per la manutenció de l'home. Així tenim, doncs, que l'autor del mosaic de Beth-Alfa en tot el quadre central volgué plasmar la idea del déu solar dispensador dels fruits de la collita anual. Però tant els jueus com els cristians, si bé continuaven usant aquests símbols mitològics, com hem vist, sens dubte veien en ells una evocació de la **Providència divina**, la qual formà i envia el sol i les estacions per a fer viure els homes: «Tu corones l'anyada amb l'abundor del bé» (Salm 64,12).

Tot plegat, doncs, el que hi ha en la part central del mosaic de Beth-Alfa és la idea **creacionista**. No podent posar la figura de Jahvé creador en el centre presidint la representació, ja que això era totalment interdit als jueus, es posà el Sol que surt a l'Orient, rodejat dels signes del Zodíac i les quatre estacions que descobreixen aquesta idea de l'únic Déu creador i provident. Així, doncs, l'estranyesa que de primer antuvi pot causar l'ús de símbols pagans en una sinagoga jueva, es disipa si tenim en compte que aquestes representacions d'origen mitològic eren familiars als jueus. Però, això sí, els jueus com els cristians veieren sempre en aquests signes l'esmentada evocació de la Creació i de la Providència divina. Tots aquests elements, el Sol i el Calendari amb els mesos i les

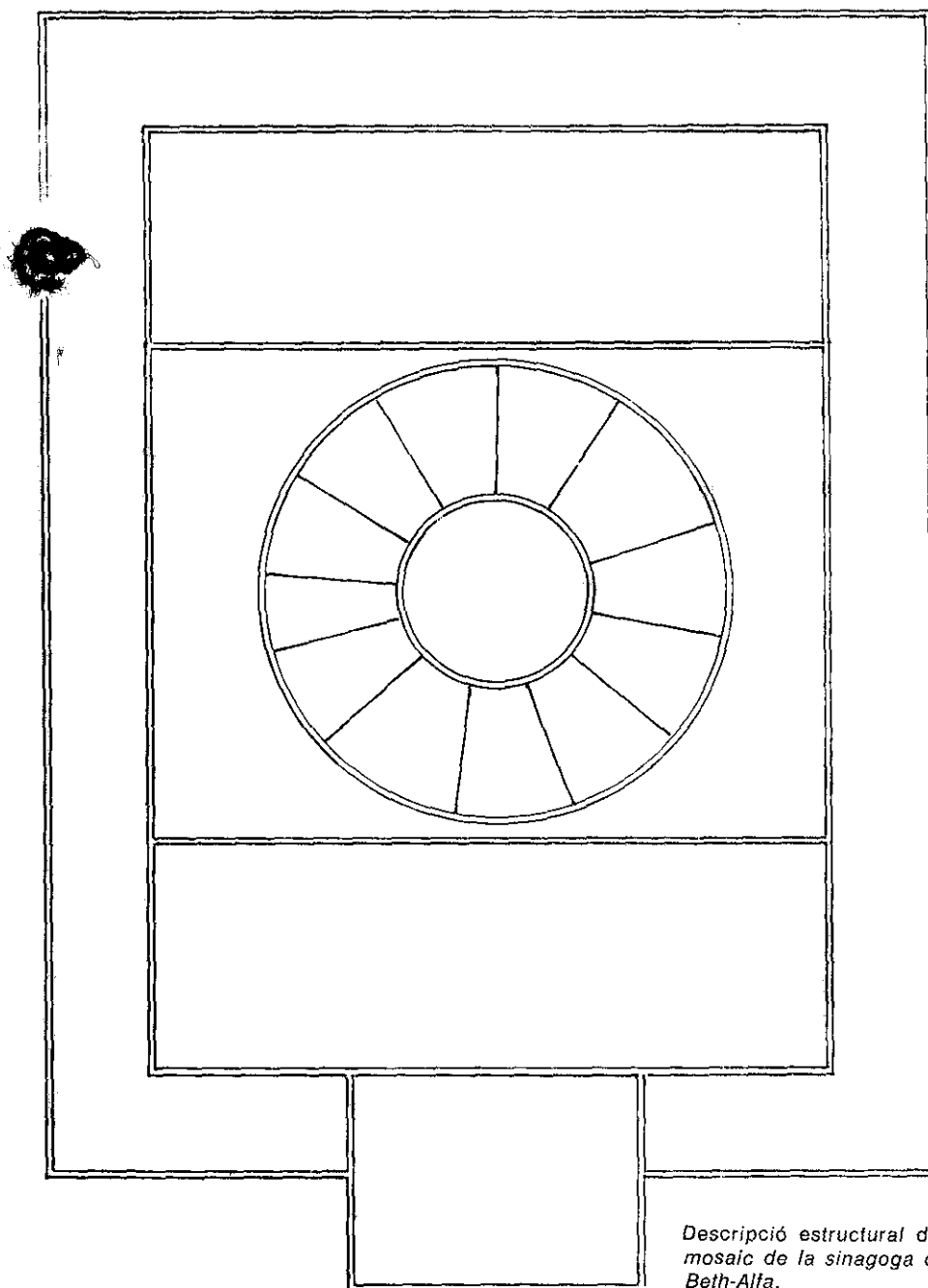
estacions, eren no gens menys que uns símbols esplèndids d'Aquell qui és l'únic Creador de cel i terra.

Es ben palès el caràcter fortament mono-teista de la religió jueva, i pels jueus l'argument principal i definitiu del seu monoteisme era que Jahvé era l'únic Déu que havia creat el món. Els altres déus eren falsos, perquè no havien creat res. Aquesta era per als jueus la primera veritat fonamental de la seva fe: «Al principi Déu creà els cels i la terra (Gènesi 1,1). Aquesta frase expressava, en síntesi, tota l'obra divina. Pels jueus era la primera veritat existencial de la seva fe. Si el poble jueu materialment o físicament era un poble gairebé insignificant, comparat sobretot amb els grans imperis orientals de l'antiguitat, tenia no obstant idea de la seva grandesa moral, precisament perquè la seva fe estava posada en Jahvé, únic Déu creador. Aquesta expressió de Jahvé creador gairebé ve a ser, diu el P. Colunga, com la definició que donaven els autors sagrats del Déu d'Israel, sobretot quan intenten contraposar-lo als déus de les nacions gentils, que són incapaces de res (Suma Teològica III - B.A.C. - 1950 - pàg. 745).

Es tanta la tipologia del Sol, pels jueus, en relació amb el Déu creador de tot, que, per sortir el Sol a l'est, el mateix Temple de Jerusalem estava orientat cap a l'est. Entenem-nos, el que estava orientat cap a l'est eren les portes d'entrada al Temple. I la mateixa orientació és donava a totes les sinagogues de la Diàspora. Fou més tard que, en lloc de les portes, s'orientà cap a l'est els absis o capçaleres de les sinagogues. I en això també el Cristianisme fou tributari dels jueus.

Però el dissenyador del mosaic de Beth-Alfa no s'acontentà amb la idea creacionista expressada amb signes mitològics. Volgué deixar constància, prescindint de mites, de la fe hebrea. I això és el que contenen les dues franges horitzontals esmentades, una a la part superior i l'altra a la part inferior del quadre central. Les representacions són ben clares: l'armari de la Torah en lloc ben destacat, els canelobres de set braços, la branca de palmera i una llimona (elements freqüents emprats en els enterraments jueus, com a símbols de la pertinença del difunt al judaisme), la cortina, els animals per als sacrificis, etc. Això en la franja superior. I en la inferior, l'esmentada història del sacrifici d'Abraham, tema també primordial en la fe jueva, ja que en aquest sacrifici Abraham merescué que d'una manera solemne Jahvé el proclamés Pare d'una posteritat innombrable de creients.

Finalment en els dos costats de la sanefa inferior hi hem trobat el lleó de Judà i el búfal d'Efraïm. Judà i Efraïm eren els noms dels dos reialmes, el del nord i el del sud respectivament. El del sud, perquè no hi havia en ell altre tribu que la de Judà. I el del nord, perquè ja des del gest de Jacob provenia la importància que Efraïm va tenir més tard.



*Descripció estructural del
mosaic de la sinagoga de
Beth-Alfa.*

Però val la pena fixar-se que aquesta sinagoga de Beth-Alfa és de Galilea, i per tant del reialme del nord. Circumstància que pot explicar molt bé que el dissenyador del mosaic volgués posar els dos símbols, el lleó de Judà a un costat i el búfal d'Efraïm a l'altre. Diríem que, donada la rivalitat tan fonda i ancestral, que existeix encara avui, l'autor venia a dir: la religió jueva no és sols la del sud o de Judà, sinó també la del nord o d'Efraïm.

I encara al centre d'aquesta sanefa inferior hi hem trobat una inscripció lapidària que, com ja hem dit, segurament té un caràcter comeme-

moratiu d'edificació de la sinagoga amb les dades pertinents.

Es cert que algunes vegades els particulars feien ostentació de la seva esplendidesa i munificència construint una sinagoga del seu propi peculí. Així llegim en l'evangelí de Sant Lluc (7,5) que inclusivament un centurió, i per tant un pagà, havia construït pels jueus una sinagoga a Cafarnaüm. També en el **Corpus Inscriptionum latinarum**, número 29.756, es dona a una tal Vetuna Paula el nom de «mare de les sinagogues del Camp de Marte i de Volumno», a Roma, que és el mateix que dir que aquesta



Quadre central del mosaic de la Sinagoga de Beth-Alfa

matrona construí aquestes sinagogues o, almenys, contribuí notablement a les despeses de la seva construcció i ornamentació. Crec que amb això queda suficientment explicada l'existència d'una inscripció lapidària, feta també de mosaic, en la sinagoga de Beth-Alfa.

TAPIS DE LA CREACIO: INTRODUCCIO

El concepte de **Brodad** consisteix en qualsevulla labor en la qual s'aplica, per mitjà de l'agulla, una decoració sobre un teixit, tela o matèria de fons penetrable. Per tant perquè hi hagi brodat és indispensable l'ús de l'agulla que aplica el fil sobre un fons independent. Els romans l'anomenaren, per això, **acupictile**, és a dir, pintar per mitjà de l'agulla. El fons penetrable sol ésser un teixit o tela, però també es pot brodar sobre altres matèries penetrables: cuir, vegetals, palla, i inclusivament, paper. Un altre element indispensable és el fil que fou en un principi de llana, però també després el lli i la seda. I tampoc cal no oblidar els fils metàl·lics: plata i or. En suma, el brodat és un treball de l'agulla amb fils de color fet a la tela. El cotó, la llana, tot és igual per assolir una plasmació artística, que pot ser de caràcter erudit o popular.

En canvi en el **Tapís** i el **Sargit** la tècnica se separa del que és estrictament el **brodat**. En el tapís i el sargit el **punt** o treball de l'agulla amb el fil prescindeix d'un fons. L'agulla **teixeix**, no broda, perquè fa la tela, no la presuposa.

No obstant el brodat i el tapís des de fa temps els veiem agermanats. La distinció és, com hem dit, en el sentit estricte de les tècniques. En l'apreciació general aquestes tècniques van unides, si bé històricament és molt més antic el brodat. Això explica que amb el nom de **Tapisseria** en els llibres es tracti tant del brodat com del tapís. I aquesta deu ésser l'explicació que a Girona sempre s'hagi parlat del **Tapís de la Creació**, quan en realitat, tècnicament parlant, es tracta d'un brodat. Avui ja hi ha algun autor que es refereix a aquesta peça amb el nom de **Brodad**, però serà molt difícil arreconar l'ús general dels autors de fer-ho amb el nom de **Tapís**, el qual en realitat ve a ésser un nom genèric que inclou les dues tècniques.

Antonio C. Floriano Cumbreño, en la seva obra «El Bordado» (1942) ens dona una visió històrica de l'art del brodat. A ell remetem el lector que vulgui il·lustrar-se sobre aquest tema. A nosaltres ens basta dir que l'origen del brodat fou el d'una artesanía casolana i **popular**. Però segurament no trigà molt en desenrotllar-se un art més savi o **brodat erudit**. I fou en arribar l'època bizantina quan aquesta indústria del brodat assolí una extraordinària evolució, amb la qual es tanca el cicle inicial en la història d'aquest art decoratiu. I de l'Imperi bizantí irradien les corrents de la seva expansió a Europa durant l'Edat Mitjana, però amb una diversitat d'índole tècnica que donà lloc a una terminologia extensa.

Aquestes corrents d'expansió poden classificar-se en tres grups: El més antic podem anomenar-lo **grup bizantí**. A Espanya l'exemplar més antic és de procedència cristiana, ja que es tracta del folre interior de la tapa de l'Arca de les Relíquies de Sant Isidor, de León, que sol datar-se del segle XI. Possiblement és el brodat espanyol més antic. I n'hi ha d'altres, però segurament pertanyents ja al segle XII.

Un segon grup que l'autor esmentat anomena **grup romànic bizantí**, conta amb tan escassos exemplars, que es podria parlar d'una carència. Es tracta de brodats que pertanyen a l'època del romànic pròpiament dit: segles XI-XIII. A aquest grup pertany l'anomenat **Tapís de Bayeux**. És un llarg, però estret brodat que probablement fou realitzat a les darreries del segle XI. Es guarda en el Musée de Reine Mathilde, perquè s'atribueix sense fonament a aquesta reina. Conté 70 escenes representatives de la conquesta normanda d'Anglaterra. Ha sofert diverses restauracions, no sempre respectuoses, i sembla que, si bé és una de les peces rares medievals de tema profà, era destinat a guarnir la catedral de Bayeux. Però aquest brodat no es pot **encasellar** en el sector erudit del brodat europeu, i sols és susceptible de ser-ho en el sector del brodat popular.

Per això entre les escassíssimes peces de l'art erudit del brodat que han desafiat el pas del temps i ha arribat als nostres dies, corres-

pon la primacia a un exemplar espanyol. Es tracta de l'exemplar conegut arreu del món amb el nom de **Tapís de la Creació**, que es conserva a la Catedral de Girona. Essent sens dubte l'exemplar gairebé únic i el més complet i instructiu dels brodats en els moments d'occidentalització de l'art bizantí, no cal insistir en el valor i importància d'aquest brodat, que per això mateix està considerat com una de les peces de primordial interès dintre l'Arqueologia espanyola.

Perquè succeeix que a la Catedral de Girona hi ha altres peces d'extraordinari valor. Una d'elles, en l'art de la miniatura, és el còdex **Beatus**, del segle X. Però hi ha molts altres còdexs **Beatus** escampats arreu d'Espanya i del món. Per això l'estudi de la miniatura disposa de molts exemplars, si bé el **Beatus** de Girona té una excel·lència en ordre a estudiar la miniatura visigòtica-mozaràbiga. En canvi per l'estudi de l'art del brodat en aquesta època bizantino-romànica pràcticament només disposem del **Tapís de la Creació** de la Catedral de Girona, i en això radica també la seva importància excepcional.

Bé és veritat que hi ha una altra peça de la mateixa època. Es l'**Estendard de Sant Oth**, que es conserva en el Museu Municipal de Barcelona. Aquesta peça té la peculiaritat que a mà dreta d'un medalló, amb la típica forma d'ametlla, apareix el nom de la brodadora. Però aquesta peça ni per les seves dimensions, ni pel seu contingut, ni pel seu estat de conservació pot comparar-se en valor amb el **Tapís de la Creació** de Girona.

Així, doncs, cal ratificar-nos sobre la importància d'aquest Tapís de la Creació. Referències de peces d'aquesta època —ens referim a l'art del brodat— n'hi ha moltes, obres molt poques, i aquest Tapís de la Creació és, sens dubte, la peça més important. A més és una obra curiosa i raríssima, brodada per les dues cares. El Rvd. Llàmbert Font, que el tingué a les mans, ha dit que el color del dors és més viu que el de l'anvers, segurament per haver estat menys exposat a l'efecte de la llum. Amb raó, doncs, per molts motius, el Tapís de la Creació és considerat la peça eminent de la Catedral de Girona.

Finalment un tercer grup, posteriorment al segle XIII, podria anomenar-se **període gòtic** del brodat, sense altre alcanç que el d'una determinació de temps. Els exemplars són abundantíssims. Però això ja no és objecte del nostre interès.

Cal esmentar encara un altre brodat, del qual diu el Doctor Pere de Palol que és anàleg al de la Creació de Girona. Es el de Sant Cunibert, a Colònia. També l'esmenta Xavier Barral en la seva recent obra «Els mosaics de paviment medievals a Catalunya» (1979). Però d'aquesta peça nosaltres no en coneixem les característiques, i sembla que pròpiament es tracta d'un tapit.

I passant ara a un altre tema que considerem oportú insertar en aquesta Introducció per facilitar moltes coses que haurem de dir en la part descriptiva, volem fer constar les restauracions de que ha estat objecte aquest Tapís de la Creació de Girona.

La primera restauració, poc coneguda, és de l'any 1884. Ens en parla Claudi Girbal en la **Revista de Gerona** vol. VIII, pàgs. 1-8. Girbal acaba el seu article fent ressaltar el mèrit del Denà del Capítol Catedral de Girona, Josep Sagalés i Guixer, per la **restauració i exhibició** de que ha estat objecte aquesta peça, **anys enrera lamentablement oblidada**. Aquesta notícia que ens ha transmès Claudi Girbal és molt important. Ens parla d'una **restauració** del Tapís, sense explicar-nos però l'alcanç i les característiques d'aquesta restauració, però és evident que això suposa que la peça havia sofert una deterioració. A més, Girbal parla també de l'**exhibició del Tapís, anys enrera lamentablement oblidat**. Això ens revela que fins a les darreries del segle passat el Tapís estigué arrecanat, segurament dintre algun armari de la sagristia, i se'n desconeixia el seu valor. Però, des de quan estigué en aquesta situació? Es difícil saber-ho, com també ho és saber-ne els motius. No trobaríem pas estrany que ja des de la construcció de la catedral gòtica i destrucció de la romànica el Tapís fos endreçat, és a dir, arrecanat. I en aquest cas podríem pensar que durant un bon lapse de temps la peça es conservés íntegra i en bon estat, però més tard (segles XVII-XIX) no fou tractada amb gaire mirament i anà sofrint una greu deterioració. Algú ha dit que arribà a fer-se servir de catifa o tapit. Nosaltra més aviat diríem que no, altrament la part important del Tapís que ha quedat no estaria en tan bon estat. Ni tampoc és necessària aquesta explicació, perquè per a deteriorar-se n'hi havia prou en fer-lo servir per altres usos innobles.

Fou, doncs, realment meritòria, com diu Girbal, la labor del Capítol Catedral de Girona en treure de l'ostracisme el Tapís i exhibir-lo al públic després d'una convenient restauració, la que fou possible en aquell moment. I ens agradaria saber si això fou una idea pròpia del Capítol o bé si fou algú qui suggerí aquesta idea al Capítol. ¿No pogué ser el mateix Claudi Girbal qui descobrí el valor de la peça? Es difícil saber-ho. Es parla d'un alemany qui en fou el descobridor. Aneu a saber. Com tampoc no sabem on fou exhibit aleshores el Tapís. D'això Girbal no en parla.

Però a principis del segle actual hi hagué una segona restauració, la que podríem anomenar «de's draps vells», ja que fou Mossèn Gudiol qui en la seva obra «Els Primitius» vol. II (1929), pàg. 148, diu que «modernament fou trobat un fragment (i pel que explica no devia ser pas petit) entre drapots vells de la mateixa catedral». Això indica que l'estat de deterioració del Tapís era molt greu, tant que en la restauració del

1884 quedaren molts fragments desconeguts, com anirem veient, per a col·locar. El Rvd. Llàmbert Font diu que eren vint-i-vuit fragments i que en ésser trobats, «unes monges franceses especialitzades» realitzaren aquesta obra de restauració en la primera dècada del segle actual. El sol fet que unes mans femenines unissin els fragments a la resta del tapís ja és una bona feina, i les monges degueren demostrar que eren «especialitzades» en l'art de l'agulla. Més tard ja parlarem de si eren tan especialitzades en l'art de la iconografia. I diguem que devia ser aleshores, si és que no fou abans, que el Tapís ja fou col·locat a la Sala de les Aules Capitulars dedicada a les reunions solemnes del Capítol Catedral.

L'any 1951-1952 el propi Llàmbert Font, assessorat pel Sr. Josep Gudiol i Ricart i pel Sr. Joan M.^a de Ribot i de Balle, portà a terme la instal·lació del Museu de la Catedral en les Sales Capitulars. Fou una idea molt encertada, ja que a la Catedral no hi havia hagut mai fins aleshores cap peça d'orfebreria, cap retaule, cap tapís o brodat, cap còdex, exposats al públic. I fou amb aquesta ocasió que es portà a terme una tercera restauració del Tapís, esmentant errors notables que s'havien comès en l'anterior restauració pel que es refereix a la situació de fragments, i a més afegint a la part del Tapís que es considerà perduda una tela de color neutre, intentant que la peça recobrés les seves antigues mides (?) i quedant així centrat el gran quadre de la Creació. El Tapís quedà instal·lat en la tercera Sala Capitular. Val a dir que aquesta restauració es feu a base de la descripció del Tapís feta per Mossèn Gudiol en l'esmentada obra. Tanmateix però Mossèn Gudiol, en la breu descripció del Tapís, no feu altra cosa que repetir, diríem que copiar, el que l'any 1884 havia escrit Claudi Girbal.

I encara hem de donar compte d'una quarta restauració feta l'any 1975. Amb motiu de la reforma de les Sales Capitulars i reinstal·lació del Museu de la Catedral, d'una manera impen-sada i ben casual es trobaren dos fragments més del Tapís. Com veurem després, aquests dos fragments foren col·locats en el lloc que els corresponia, i a l'ensens es substituï la tela de color neutre que havia posat Llàmbert Font per una arpillera o xarpellera que es posà entorn del Tapís a fi de deixar-lo a la contemplació dels visitants sense cap aditament. Aquesta restauració es portà a terme sota la direcció de Mossèn Genís Baltrons, Mestre de Cerimònies de la Catedral i diplomat en art sacre.

Heus aquí, doncs, que, sense voler-ho, acabem de fer una petita història del Tapís de la Creació, passant ara a la descripció meticulosa del mateix. Dic «descripció meticulosa», i procuraré que ho sigui al màxim del meu alcanç, però vull matitzar que en definitiva el nostre treball s'orienta a donar un coneixement del Tapís al públic en general, i no a les persones erudites que poden anar molt més a fons en aquesta la-

bor iconogràfica. Per altra part vull fer constar també que l'explicació que acompanyarà a cada tema o escena del Tapís no té més valor que el d'una interpretació personal. Aquesta interpretació pot ésser rebutjada i demostrada com errònia, àdhuc en la seva totalitat, per plomes més erudites que la meua. Desitjaria que no fos així, però des d'ara acceptem qualsevol opinió divergent.

TAPIS DE LA CREACIO: DESCRIPCIO

Aquest Tapís és un brodat incomplet. En la restauració feta l'any 1952 s'obtingué, afegint un troç de tela de color neutre als troços que varen preveure que hi faltaven, una amplària de 4'82 metres, i una alcària de 5 metres. Pràcticament, doncs, hauria estat un quadrat de cinc metres. Però cenyint-nos a la iconografia actual, el Tapís consta de tres parts ben diferenciades: una és el tema de la Creació; l'altra és el tema del Calendari; i la tercera és el tema de la Invenció de la Santa Creu. Aquestes dues darreres són les parts incompletes.

El Pantocràtor i la Creació

El tema de la Creació s'ha conservat íntegre. En ell pot admirar-se, en lloc preferencial i dins un cercle central, la figura del Pantocràtor. Algué ha dit semblar-li que representa la figura del Pare Etern, no gosant tanmateix afirmar-ho rotundament. Per a mi no hi ha dubte que és la figura de Crist. Està assegut, en actitud de majestat. Beneeix amb la mà dreta i sosté el llibre obert de la vida amb la mà esquerra. La figura de Crist separa dues paraules, de color vermell, que diuen **REX FORTIS**, les quals per tant estan repartides una a cada costat del Pantocràtor. En una de les pàgines del llibre s'hi llegeix en sentit vertical la paraula **SANCTUS**, i en l'altra pàgina, també en vertical, la paraula **DEUS**, ambdues abreviades i en color negre.

Crida l'atenció aquesta figura de Crist en majestat, amb el seu nimbe crucífer, sobretot el seu rostre, tan diferent dels que estem acostumat a veure en les pintures murals de les àbsides romàniques. En aquestes, el rostre de Crist és hirsut, aspre, rugós, rígid. En canvi, en el Tapís el rostre del Pantocràtor és fi, imberbe, amable, rodó, i, com tota la seva figura, plè de llum. Diríem que és radiant, i a l'ensens amable, gairebé somrient. Ni la figura imberbe de Crist que repetidament surt en el Beatus de Girona, no té, com és lògic, punt de comparació, en aquest sentit, amb aquest Pantocràtor del Tapís. A més iconogràficament, al nostre modest entendre, aquesta figura avantatja, de lluny, qualsevol altra del Tapís.

Aquest cercle o rodona central va cenyit per un anell en el qual hi ha, a tot vol, aquesta llegenda: **DIXIT QUOQUE DEUS FIAT LUX ET FACTA EST LUX**. Que vol dir: «Déu digué que hi



Estat actual del Tapís de la Creació.

hagi llum. I hi hagué llum» (Gènesi 1,3). Es el primer dia de la Creació. Un no sap si ha d'admirar més el nervi teològic o l'enginy artístic del dissenyador del Tapís per a representar aquest primer dia de l'Hexàmeron.

L'aspecte teològic consisteix a posar com a centre de la Creació la figura de Crist. La religió judaica, creacionista cent per cent, ensenya que Jahvé havia creat el món amb l'eficàcia de la seva sola paraula: Déu digué que hi hagi llum, que hi hagi firmament, que hi hagi lluminars de dia i de nit... etc. I tot el que Jahvé digué, fou fet. El jueu creient admetia per fe aquesta paraula eficaç de Jahvé. En canvi, en el nostre Tapís es vol significar admirablement que el món ha estat fet certament per la paraula de Déu, però l'autor cristià sap que la gran idea exemplar o Verb mental de l'obra de Déu no és una idea o verb accidental com les formades en la intel·ligència humana i expressades en paraules també humanes, sinó que és la Idea o Verb consubstancial de Déu, el qual creà el món per mitjà d'aquest Verb o Paraula, la qual, segons Sant Pau, és «la Imatge de Déu Invisible, engendrat

abans de tota la Creació, ja que en Ell foren creades totes les coses, les visibles i les invisibles, tant els trons com les dominacions, els principats i les potestats, tot ha estat creat per Ell i destinat a Ell. Ell és abans de totes les coses o totes subsisteixen en Ell... Perquè va ploure a Déu de fer habitar en Ell tota plenitud de la seva Divinitat» (Colossencs 1,15-19).

Així, doncs, l'autor del Tapís posà al centre de tot l'Univers creat a Jesucrist, que és aquest Verb o Paraula consubstancial del Pare, que posseeix la plenitud de la Divinitat igual que el Pare, i per la qual foren creades totes les coses. No podia expressar-se millor la idea de la Paraula creadora de Déu: la figura de Crist en majestat dintre la rodona central, i les paraules **Deu digué** en l'anell cenyidor del cercle.

I l'enginy artístic de l'autor consisteix en representar aquest primer dia de la Creació, és a dir, la creació de la llum, amb un Pantocràtor ple de lluminositat i claretat corprenedors. No hi ha pas cap dubte que a tots els espectadors que entren a visitar el Tapís en la sala del Mu-

seu on està exposat, la primera cosa que se'n emporta la seva vista i els frapa és aquest Pantocràtor tan ple de llum. Això, sense descomptar que a la creació de la llum l'autor voldrà donar-li una gran importància, per ser la primera cosa creada, dedicant-hi dues altres escenes, com veurem.

Un altre anell ceneix el segon cercle o rodona de majors proporcions i concèntrica a l'anterior. I en aquest anell es llegeix la llarga inscripció següent: **IN PRINCIPIO CREAVIT DEUS CELUM ET TERRAM MARE ET OMNIA QUAE IN EIS SUNT ET VIDIT DEUS CUNCTA QUAE FECERAT ET ERANT VALDE BONA.** Les paraules **DEUS, CELUM, OMNIA** són abreuiades, i també cal fer notar que la inscripció comença amb les primeres paraules del Gènesi: **IN PRINCIPIO CREAVIT DEUS CELUM ET TERRAM.** Però les paraules següents són una acomodació lliure d'un resum de l'Hexàmeron.

En aquest gran cercle hi ha vuit compartiments que convergeixen en forma de cunyat al centre. En el compartiment superior central hi ha una circumferència de color verdós i en mig un colom, és a dir, l'Esperit Sant, amb les ales esplaiades i nimbe crucífer, sobre el qual es llegeix, amb lletres vermelles: **SPIRITUS DEI FERE-BATUR SUPER AQUAS.** Són les paraules bíbliques: l'Esperit de Déu batia les ales sobre l'aigua» (Gènesi 1,2). I així veiem que en aquest compartiment la rodona que conté l'Esperit Sant està rodejada totalment d'aigua. És evident, doncs, que aquesta escena pertany al començament del relat de la Creació, i no a cap dels sis dies.

A cada costat hi ha un compartiment més estret amb la figura d'un àngel a cada un. L'àngel de la dreta és l'esperit de les tenebres i porta la inscripció: **TENEBRAE ERANT SUPER FACIEM ABISSI.** També són les paraules de Gènesi 1,2, que precedeixen les anteriors i que en la versió catalana de la Bíblia de Montserrat diuen així: «Les tenebres cobrien l'oceà». En la representació es veu l'àngel habilitat amb túnica blanquinosa i mantell vermell, amb unes grans ales, i per tant conserva la prestància de la naturalesa angèlica, però al fons de la seva figura hi ha una part de negror tenebrosa que no assoleix dissipar la torxa que l'àngel sosté amb la mà dreta.

L'àngel de l'esquerra és l'àngel de la llum, com ho indica la inscripció superior: **LUX.** Ja no cal dir que l'àngel es presenta amb major prestància que la de l'àngel de les tenebres, perquè aquí no hi ha fosquedat, i l'àngel va vestit d'una rica túnica vermella i mantell blanquinós. Les grans ales que porta, també són més sump-tuoses i amb la mà esquerra sosté també una torxa, però molt més abrindada de foc.

Es indiscutible que aquesta confrontació entre les tenebres i la llum completen la plasma-ció del **FIAT LUX** del primer dia de la Creació que hem trobat anteriorment.

En direcció descendent segueixen dos compartiments més amples, un a cada costat. En el de la dreta hi ha un gros cercle verdós surant les aigües i es llegeix en el seu interior, amb lletres vermelles: **FECIT DEUS FIRMAMENTUM IN MEDIO AQUARUM** (Gènesi 1,6). I en el compartiment de l'esquerra torna a haver-hi la creació del firmament que l'autor representa més detalladament per mitjà d'una ampla franja de color vermell situada enmig de les aigües superiors i inferiors, representades, com sempre, amb unes ratlles ondulades. Aquest era just el concepte que tenien els antics del firmament i de les aigües. I aquí, en la franja de color vermell del firmament es llegeix: **UBI DIVIDAT DEUS AQUAS AB AQUIS** (Gènesi 1,6).

Es curiós el que passa en el Tapís. Els dos compartiments que acabem de descriure són una representació duplicada del segon dia de la Creació: el firmament amb les aigües superiors i inferiors. En canvi, l'autor del Tapís va ometre la representació del dia tercer que amb paraules bíbliques es descriuen així: «Que les aigües de sota el cel s'apleguin en un sol indret i que aparegui el continent. I fou així. Déu anomenà el continent terra i les aigües reunides, mars... Déu digué: Que la terra produeixi la vegetació... i fou el dia tercer» (Gènesi 1,9-13). Sembla estrany aquesta omisió, i més encara si tenim en compte, com hem vist, que el tema del segon dia es repeteix sense cap necessitat, és a dir, que l'autor disposava d'un compartiment per a representar aquest tercer dia. Confessem que això ens ha capficat o preocupat i arribem a arriscar l'opinió que el brodador o brodatore incorregué en un error respecte al disseny que li havien donat, però tampoc no podem destacar la possibilitat que fos un error del dissenyador o miniaturista.

Tampoc no deixa de cridar l'atenció que en el mateix compartiment de la representació del firmament, la del costat esquerre, hi hagi un altre cercle de color verd (i amb aquest ja fan tres els cercles de color verd que hem trobat), en el qual s'hi veuen dues rodones més petites, amb fons blanc, una amb el bust d'un home, coronat de flames, en actitud de riure, evocant la figura d'Apol·lo i que representa el Sol; l'altra rodona amb el bust d'una dona jove, amb cara de coqueta ben palesa i amb una mitja lluna damunt del cap, i que per tant representa la Lluna. A més a més, dintre el cercle verd s'hi veuen moltes estrelles. I per millor seguretat, damunt de la rodona del Sol hi ha brodada la paraula **SOL**, i damunt de la rodona de la Lluna hi ha també la paraula **LUNA**. I entre les estrelles apareix abreuiada la paraula **FIRMAMENTUM**. Evidentment tot això és la representació del dia quart de la Creació. Diu així el text bíblic: «Que hi hagi llums al firmament del cel per a separar el dia i la nit... Déu va fer, doncs, els dos grans focus de llum, un de més gran, que fos sobirà del dia, un de més petit, que fos sobirà

de la nit, i les estrelles... i fou el dia quart» (Gènesi 1,14-19).

Així, doncs, en un mateix compartiment hi trobem, enginyosament incorporats, el segon i el quart dia de la Creació. I amb això tenim descrita la meitat superior de la gran circumferència.

Però en la part inferior hi ha encara tres compartiments. Un, el central i més ample, representa els «grans monstres marins, els animals de tota mena que naden i es belluguen a les aigües, i totes les menes de bèsties alades... els animals voladors que s'aixequen sobre la terra ran del firmament». Són les paraules amb les quals es descriu en la Bíblia el dia cinquè de la Creació (Gènesi 1,20-21). La representació és ben clara. Es veuen nou aus o ocells, entre els quals es distingeix el colom, la cigonya i el puput, i al cim es llegeix: **VOLATILIA CELI**. En la part inferior es veuen bé les aigües on s'hi belluguen també nou animals acuàtics, dos dels quals són uns monstres marins que ensenyen les dents afilades; un d'ells, el de l'esquerra, porta en el seu ventre les paraules **CETE GRANDIA**. I tampoc no hi falta en aquesta escena la paraula **MARE** entre les ones de la mar, representades, com sempre, amb línies ondulades, en aquest cas de color vermell i fons grisenc.

I arribem al dia sisè de la Creació. L'autor del Tapís hi dedicà també dos compartiments, els que resten, un a cada costat de l'anteriorment descrit. Es tracta de la creació de l'home, però l'autor, entre els molts aspectes que es troben en el Gènesi, escollí tres temes. Així veiem un primer tema en el compartiment esquerre, on s'hi representa Adam, el qual, segons el text bíblic, «donà nom a tots els ocells i a tots els animals domèstics i selvatges, però per a ell no hi havia qui li fes costat per ajudar-lo» (Gènesi 2,20). La representació s'aclareix amb la inscripció: **ADAMUS NON INVENIEBATUR SIMILEM SIBI**, és a dir, Adam no trobava, entre tots els animals, cap que fos semblant a ell.

Adam es representa nu, amb la mà esquerra sobre el pit i la dreta dirigint-se als animals que té al seu davant. Té el cap mirant enlaire, en actitud de pensar els noms que va donant a cada animal. S'hi veuen animals domèstics i selvatges. Els domèstics estan emmarcats per una petita franja ondulada com indicant això precisament, que es tracta d'animals que es tanquen a casa. Entre ells es veu bé el cavall, al seu costat un bou, segueix un boc i una cabra, després un gos i al final pot ésser un xai o ovel·la. Els animals selvatges estan a fora. A l'esquerra d'Adam es pot veure un ós, dessota del qual sembla haver-hi una mena de ren. A la dreta s'hi veu ben clar l'unicorn, l'animal fabulós dels antics poetes amb figura de cavall i un corn recte enmig del front; i al seu costat una mena de cèrvol. A la part inferior del compartiment hi ha unes vistoses flors que amenit-

zen aquesta representació plàstica, perfecte dintre el gènere de l'època romànica.

I no menys perfecte ni interessant en els seus detalls és el segon tema que hi ha al compartiment de la dreta. Es una plasmació pictòrica del que diu el text bíblic sobre la formació de la dona: «Déu infongué un son profund a l'home, i s'adormí. Prengué una de les seves costelles... de la costella que havia pres a l'home Jahvé Déu va fer-ne la dona» (Gènesi 2,21-22). Efectivament, Adam té el cap recolzat en la mà dreta, en actitud de dormir. I es veu mig cos d'Eva sortint del seu costat i amb el detall ben vistent que surt riallera, contenta i pica de mans.

Aquest darrer detall iconogràfic evoca un fragment del famós «Diàleg dels Déus», obra literària de Llucià de Samosata, l'autor siríac del segle segon, el qual en aquesta obra mostra ben clarament el seu pensament agnòstic, càustic i irònic. En aquest fragment parla de la naixença d'Atena, la qual sorgí del cap de Zeus Olímpic. L'hem pogut llegir en la traducció de J. Ferran i Mayoral (1937). El diàleg entre Zeus i Hefest és viu i irònic. Es presenta Hefest, tal com Zeus li havia manat, amb una destal ben esmolada, i Zeus li diu: «Apa, descarrega-me-la al cap i fendeix-me'l en dos... que els dolors de part em maten i em trastornen el cervell». Hefest es resisteix, però davant la insistència de Zeus descarrega el cop de destal sobre la testa d'aquest. I sorgí Atena. I Hefest exclamà: «I ara? una noia tan armada? Digues, Zeus, que tenies un mal de cap ben gros... portant dintre el cervell una xicota tan gran i, a més, armada. Com t'ho amagaves que duies un campament en lloc de testa! i ella salta i dansa la pirrica i branda la llança i belluga l'escut i tota s'entusiasma».

Els detalls són ben significatius. Atena, en néixer de Zeus, s'entusiasma, salta i dansa la pirrica. I en el nostre Tapís, Eva en ésser formada del cos d'Adam també surt riallera, contenta i pica de mans. Però Atena sorgeix armada de la testa de Zeus, i per això és la deessa de la intel·ligència, de la guerra. A Eva, en canvi, i és ben notable aquest detall en el Tapís de Girona, l'artista la fa sortir del costat esquerre, és a dir, del cor d'Adam, i ella serà així el símbol de l'amor. L'autor del Tapís il·lustrà l'escena posant al damunt les paraules bíbliques: **INMISIT DOMINUS SOPOREN IN ADAMO ET TULIT UNAM DE COSTIS EJUS**. Adam, doncs, amb la formació d'Eva, trobà qui li fes costat per ajudar-lo, com diu el Gènesi, és a dir, trobà a qui estimar i ésser estimat. En canvi, quan Hefest demana per casar-se amb Atena, Zeus li fa de contesta: «Pensa només que estimes un impossible». La diferència entre la mitologia i la Bíblia és gran.

Però en el mateix compartiment de la formació d'Eva, l'autor del Tapís inclou un tercer

tema, que és una representació esquemàtica del Paradís terrenal, recordat pels dos arbres i sota un d'ells les paraules **LIGNUM POMIFERUM**, que al·ludeixen al precepte de no menjar la fruita prohibida i a l'arbre de la fatal desobediència.

Volem fer constar que també en aquest compartiment s'hi veu profusió de flors. I diu Llambert Font que aquestes plantes i flors «rememoraran la creació del reino vegetal». Però ja hem vist que això pertany al tercer dia de la Creació, el qual no es troba en el Tapís, i no és lògic que en el sisè dia es faci una rememoració del tercer. Ben segur, doncs, que això de les flors no és res més que un detall iconogràfic per a donar al tot de frescor i amenitat a aquestes dues escenes del dia sisè, fent ressaltar que tenen lloc en un jardí paradisiàc. Cal tenir en compte que aquest detall de les flors el trobarem més d'una vegada en altres escenes del Tapís, fora ja del tema de la Creació.

De passada, volem fer una referència a un detall que es pot veure en la figura d'Adam. En els dos compartiments veiem que l'autor representa els genolls d'Adam amb unes rodones, recurs molt simple en consonància amb la ingenuïtat de tota una representació romànica. Però el cas és que dintre les dues rodones dels genolls d'Adam que hi ha al compartiment esquerre s'hi veuen unes línies creuades que han cridat l'atenció de molts espectadors, sobretot als germànics, perquè aquestes línies presenten també la forma d'una creu esvàstica, dita també gammada. En canvi, en l'Adam del compartiment dret els genolls es representen amb les dues rodones, sense línies interiors. Crec que l'artista volgué representar no res més que el moviment natural de la ròtula, sobretot en un genoll adreçat o erigit en el qual es marquen bé les línies de la ròtula, com és en la figura d'Adam que dona nom als animals. Casualment aquestes línies creuades coincideixen força amb la figura d'una esvàstica, però sense ulterior intencionalitat. Confirmant això, en més d'una figura humana que trobarem en altres llocs del Tapís trobarem només les dues rodones dels genolls, per tractar-se sempre d'una ròtula menys rígida.

Els Quatre Vents

I continuant ara amb la descripció de la part central del Tapís, hem de referir-nos al quadre rectangular que emmarca els dos cercles del tema de la Creació, resultant així quatre amples angles on hi ha la representació del Quatre Vents, un a cada angle, però omplint tot l'espai buit. Es una representació impressionant, entre altres coses, per les seves dimensions. Abans de passar a la descripció, diguem que en realitat es tracta d'una representació que no té res d'original en la seva essència. Però en els detalls i configuració formal l'autor fou molt afortunat, resultant d'una originalitat corpre-

dora, potser única. Es difícil trobar-ne una altra que la superi o l'iguali.

Es tracta de quatre figures o genis alats, asseguts sobre uns odres o bots i bufant cada un d'ells un parell de corns semblants a unes llargues tubes o trompetes. I són quatre genis ben alats, ja que a més de les dues gran ales ricament representades —igualment podrien ser ales d'àngels— cada un porta dues ales més, una a cada peu, però aquestes són ales de caràcter eteri, molt fines, concretament són els «talars» o ales que els poetes fingiren que portava el déu Mercuri en els talons. Aquests «talars» són blancs en tres dels Vents, en canvi en el Vent de l'angle superior esquerre són de color verdós, sense que poguem endevinar una raó d'aquesta diferència. Segurament l'autor posà aquestes ales als peus dels genis per indicar la força d'emportar-se'n o transportar pels aires el pes dels quatre grans odres. I potser és degut al gros tamany d'aquests odres que incomprendiblement un autor de nota afirmà que eren una mena de balenes (!). I és curiós que el vent, representat per unes ratlles paral·leles, tant surt dels corns com dels odres, és a dir, que el vent surt en totes direccions. No obstant, sobre això després haurem de precisar-ne algun detall.

El malaguanyat Rvd. Llambert Font, tant en el seu treball publicat en «Anrals de l'Institut d'Estudis Gironins» (1946), com en el seu llibre «Gerona. La Catedral y el Museo Diocesano» (1952), diu que aquests quatre vents havien de portar segurament tots un nom, però «actualmente» només en té un d'ells. Certament aquest nom avui és encara ben llegible. És el nom **AUSTER**, amb lletres negres que destaquen del color clarós del fons del brodat. Es troba en el vent de l'angle inferior esquerre. Però és estrany que l'autor esmentat no pogués llegir els altres tres noms que avui encara es llegeixen ben clarament, si bé és cert que el fet d'estar brodats sobre una franja també brodada i essent tot d'un color clarós que no destaca com el negre, crea alguna dificultat, sobretot per l'espectador que contempla el Tapís a uns metres de distància. Però Llambert Font tingué el Tapís a les mans, i a més els quatre noms es troben ressenyats en tots els autors.

Així, doncs, a més del nom **AUSTER**, nom llatí del grec **AUSTRON**, que és el vent del migdia, generalment un vendaval o vent fort portador de la pluja, trobem en l'angle inferior dret el nom **CEPHIRUS**, que segons la mitologia grega era germà de l'Austron. Sembla que el nom prové de l'ètim **ZOPHOS**, que vol dir zona occidental de l'obscuritat. Tenia també el nom de **FAVONIO**, i és el vent de ponent apacible i suau que bufa cap a mig febrer i porta la primavera. En el vent de l'angle superior dret hi ha el nom **SEPTENTRION**, que sembla provenir de l'ètim **SEPTEM**, que vol dir el número set, i de **TRIONNES**, nom greco-llatí que vol dir bous que llau-
ren, i és el nom que en la mitologia grega es

donà a l'Ossa o **Carro** Major pel fet de ser una constel·lació boreal constituïda per molts estels, set d'ells molt visibles i un dels quals senyala el Nord. Es, doncs, el vent del nord. Finalment, en el vent de l'angle superior esquerre hi ha el nom **SUBSOLANUS**, que és un mot també molt usual ja en els autors antics, amb el qual es designava el vent de l'est d'on surt el Sol, com sembla indicar-ho el seu mateix nom.

Hem dit abans que en aquesta representació dels Quatre Vents del nostre Tapís, el vent surt tant pels corns com pels odres, és a dir, en totes direccions. Creiem que efectivament aquesta era la idea que volgué plasmar l'autor. No obstant, precisant més, hem de dir que això és el que succeeix en el Cèfir i en el Septentrió. En canvi, en l'Auster el vent no surt pel bot, només ho fa pels dos corns. I en el Subsola no es veu que surti vent d'enlloc. Poden ser detalls sense importància i sense ulterior significació. Quedi, no obstant, consignat aquest detall per si algun autor pot llucar-hi alguna raó.

Finalment per acabar la descripció dels Quatre Vents, cal dir que en el Tapís aquests vents es troben enmig d'unes muntanyes que segurament representen la Terra. Aquestes muntanyes es representen per línies sinuoses que acaben en punta, detalls explicables pel fet de les estratificacions de la terra i que moltes muntanyes són de forma punxaguda. Es poden comptar setze muntanyes, que l'autor situà, unes tocant la part exterior de la gran circumferència de la Creació, i les altres tocant la part interior de la línia de separació del quadre rectangular. Es a dir, que els Quatre Vents estan situats enmig de les muntanyes.

Però l'existència dels Quatre Vents en aquest lloc del Tapís ens mena a detenir-nos a fer unes consideracions, tant sobre l'aspecte formal o estilístic de la representació, com sobretot sobre la intenció de l'autor del Tapís en incloure els Quatre Vents en aquest quadre de la Creació.

En la Bíblia es parla molt sovint del vent. De vegades el vent és un element normal en les mans de Déu: «Jahvé Déu es passejava pel jardí a l'aire fresc del dia» (Gènesi 3,8). «Teniu els vents per missatgers» (Salm 103,4). Però altres vegades la Bíblia parla del vent en sentit malèfic. Sobretot quan el text sagrat es refereix al vent càlid i abrusador que ve del desert. Es el vent que cremà les espigues flagues del somni del Faraó (Gènesi 41,6 i 23); el que portà l'octava plaga de la llagosta sobre Egipte (Exode 10,13); el que s'abat contra l'home culpable (Job 27,31); el que dispersarà els homes de Judà i els habitants de Jerusalem davant dels seus enemics (Jeremies 18,17). El mateix sentit pejoratiu es troba en sentit metafòric: «les expressions de desesper que el vent s'emporta» (Job 6,26); «com el qui persegueix el vent, així és el que es refia dels somnis» (Eclesiàstic 34,2); «tots ells no són res... vent i buidor»

(Isaïas 41,29); «Efraïm pastura vent... multiplica la mentida i la vanitat (Osees 12,2).

I el mateix succeeix quan la Bíblia parla dels Quatre Vents. Poden tenir un sentit normal, com és el dels quatre punts cardinals, en molts textos bíblics. Però cal reconèixer que la característica dels Quatre Vents és el seu sentit profètic i apocalíptic, amb un sentit pejoratiu, d'elements portadors de dissorts. Això es troba, entre altres llocs, en Jeremies 49,35, i en Zacaries 2,10 (en la seva tercera visió). Però el text més característic en aquest sentit és, sens dubte, el de l'Apocalipsi 7,1-4. Diu així: «Després d'això vaig veure quatre àngels drets als quatre angles de la terra que retenien els quatre vents de la terra perquè no bufés el vent ni sobre la terra, ni sobre el mar, ni sobre cap arbre. Vaig veure també un altre àngel que pujà de sol ixent, i tenia el senyal del Déu viu, i va cridar amb veu forta als quatre àngels que tenien el poder de fer mal a la terra i al mar: No feu mal a la terra, ni al mar, ni als arbres, fins que marquem els servents del nostre Déu en els seus fronts».

Ara bé, una miniatura del **Beatus** de Girona il·lustra aquest text apocalíptic, i certament amb una manera ben peculiar. Es troba en el foli 135 recto del còdex. L'artista il·luminador, a més de llegir el text sagrat (la **Història**, com es diu en el **Beatus**) havia llegit molt bé el comentari o **Explanatio** del monjo Beato sobre aquest text. I diu Beato que «els quatre àngels i els quatre vents són una sola cosa... àngels-vents... són quatre, però bipartits». Per això el miniaturista posà als quatre angles només quatre figures que volen representar, i són, dues coses a l'ensens: àngels-vents. Tenen unes alotes negres molt diferents de les boniques ales blanques de l'àngel que «puja de sol ixent». Tots bufen un corn, no dos, del qual surt vent, com s'indica en els dels angles inferiors amb la paraula **VENTUS**. Finalment aquests àngels-vents no tenen odres o bots.

De primer antuvi, ens causà una estranyesa constatar que el miniaturista posés nimbe crucífer a dos dels quatre vents-àngels. ¿Com s'avé això, ens deiem, amb el caràcter malèfic d'aquests quatre vents? Però en el seu extens treball sobre el **Beatus** de Turín, Carlos Cid ens diu que en el **Beatus** de Girona «se aprecia una vacilación en los nimbos, que con frecuencia (el miniaturista) coloca a personajes que no deben llevarlo en absoluto, y abusa del nimbo crucífero, cuyo auténtico significado parece desconocer, en cambio el Cordero nunca va nimbado». Així, doncs, no és pas estrany que en aquesta miniatura del **Beatus** de Girona trobem uns benaurats que porten nimbe crucífer, altres només nimbe, i altres no porten cap nimbe. Com tampoc no ho és que el miniaturista arribés a l'extrem de posar nimbe crucífer a dos dels quatre àngels-vents. I cal notar, de passada que aquesta representació dels Quatre

Vents del còdex de Girona fou copiada, com tantes d'altres miniatures, també en el **Beatus** de Turín, com ha demostrat Carlos Cid.

I ara ens cal tornar al Tapís de la Creació de la nostra Catedral. Es evident que la representació dels Quatre Vents, pel que es refereix al sentit estilístic, és una forma que té quelcom de tradicional. Acabem de veure un precedent d'aquesta representació en el **Beatus** de Girona i també en el de Turín, fet a l'**Scriptorium** de la nostra Catedral. Però Carlos Cid fa constar que aquesta representació «procede de Cosmas Indicopleustes (segle VI). Su obra tiene una gran importancia en la Historia del Arte, porque acaso ha contribuido más que ninguno a difundir la ciencia alejandrina y popularizó, entre otros, el de la **tierra cuadrada con los cuatro vientos**». I encara el Sr. Pere de Palol ha escrit que la representació dels Quatre Vents del nostre Tapís «nos parece que está muy cerca de tantas representaciones de faunos helénísticos y romanos, frecuentes en Pompeya, por ejemplo».

I pel que es refereix a aquestes representacions, cal tenir en compte que cada artista, cada país i cada època ha imprès la seva empremta, àdhuc en la nomenclatura. Si mirem l'antiguitat, Homer esmenta els Quatre Vents amb els nom de Bèreas al nord, Noto al sud, Euro a l'est i Cèfir a l'oest, amb representacions ben peculiars. I a la Torre dels Vents edificada a Atenes el segle primer abans de Crist, a aquests quatre vents s'hi afegeixen altres quatre considerats, sens dubte, secundaris. I cal notar també que els vents, com a forces de la naturalesa, foren personificats i considerats com a vertaderes divinitats, unes favorables, altres hostils a l'home. I si donem un salt a la història i passem a una època posterior a la romànica, també ens trobem amb una diversitat de vents i de noms. Basta esmentar el gravat, en fusta, del «Cosmos i les hosts celestials» del **Liber Chronicarum** (Nuremberg, 1493), en el qual es conserva la mateixa nomenclatura del nostre Tapís, menys en el vent Septentrió que apareix amb el nom **APARNA** (d'origen germànic?), i a més en aquest gravat els vents es representen per quatre testes humanes amb una ventarola que surt directament de les seves boques. Finalment, tots sabem que encara avui hi ha molts noms de vent propis de cada localitat o comarca.

Malgrat tot, des del punt de vista estilístic o formal s'ha de reconèixer que, si no en l'essència, en els detalls, l'autor del Tapís assolí una grandiositat impressionant en la representació dels Quatre Vents que omplen tot l'espai de que disposava l'artista. Podia haver fet una cosa més reduïda i la representació hauria resultat més migrada. Però el tamany i dinamisme dels genis alats, de les tubes, dels odres i el nombre d'ales, tot plegat acaba d'arrodonir l'obra artística que podem contemplar i que dubtem hagi estat superada.



Un dels Quatre Vents: Septentrió.

Però, al nostre modest criteri, molt més important que aquest aspecte estilístic, en ordre a la interpretació del Tapís, és descobrir el propòsit de l'autor en posar els Quatre Vents en el lloc que ocupen. I per resoldre aquest problema hem de començar per dir que els Quatre Vents no figuren en el relat genesíac de la Creació. Pot semblar, doncs, de primer antuvi, que la inserció d'aquests vents no consona amb el caràcter creacionista del gran quadre central del Tapís. Per altra part, crec que aquests Quatre Vents no tenen en el Tapís un caràcter apocalíptic de portadors de dissorts i mals sobre el món creat. Així, doncs, cal veure en aquests Quatre Vents no res més ni menys que un element important del món creat. En suma, que si bé no es troben en el relat bíblic de la Creació, tampoc no són un element estrany en el caràcter cosmogònic d'aquesta part del Tapís. Es normal, com hem vist, trobar els Quatre Vents en qualsevol representació del Cosmos. L'autor del Tapís de Girona tenia, doncs, motiu per incloure en la Creació els Quatre Vents com elements importants de la natura subjectes al govern del Creador i per tant volent excloure que fossin divinitats, com havien cregut els antics.

El Calendari: L'Any

El Calendari és, com hem dit, el segon gran tema del Tapís. Dissortadament aquest tema és incomplet, però és molt probable que ocupés l'ampla sanefa que emmarcava tot el Tapís. Aquesta sanefa constava, doncs, de quatre parts: la superior, les dues laterals, i la inferior, però no n'hi ha cap de completa. Sobre aquest tema és d'interès el que ha escrit el Doctor Pere de Palol. Diu que «alrededor del ciclo de la Creación se desarrolla todo un programa iconográfico del paso del tiempo, en forma de calendario agrícola. Nuevamente aquí debemos acudir a modelos no hispánicos. Son imágenes muy peculiares, no conocemos nada semejante. Su origen clásico parece fuera de duda... Aparecen en forma extraordinaria dinámica cada uno de los trabajos agrícolas... en oposición a la inmovilidad o reposo de las mismas figuras de los cronógrafos romanos o bizantinos».

I passant ja a la sanefa superior, trobem representat l'Any en el requadre o compartiment central, i per tant ocupant un lloc preferencial. Dintre un cercle o rodona blanca i lluminosa hi ha un home molt barbut, ancià, però no decrepit, que té sobre el genoll esquerre una roda. És la roda del temps, i en la rotllana s'hi poden comptar dotze puntets, segurament relatius als dotze mesos de l'any. Aquest home sosté amb la mà dreta un llarg bastó. Llambert Font diu que es tracta d'un instrument de treball agrícola, probablement un rampí. També el Sr. Pere de Palol sembla dubtar una mica quan diu que l'any va «apoyado sobre un cayado o instrumento agrícola, un rastrillo». No, no és cap rampí. És un «cayado de anciano», com diu Manuel Guerra («Simbología románica», pàg. 450), perquè no porta pues de cap mena. A més és un bastó amb la forma de **tau** grega, és a dir, el bastó de Sant Antoni Abad. L'escena porta la llegenda **ANNUS**, que vol dir Any. I la representació no ofereix cap dubte: l'autor del Tapís posà aquest tema en aquest lloc central indicant que totes les escenes següents de les estacions, mesos i dies estan sota la direcció i presidència immediata de l'envellit Any.

A cada costat de l'Any hi ha tres compartiments. Per ordre d'aproximació hi ha les quatre estacions, dues a cada costat. En el primer compartiment de la dreta de l'Any hi ha la **Tardor**, representada per un home que amb la mà blandeix una falcilla (falç petita) i amb l'esquerra aguanta un penjoll de raïms. És, per tant, l'actitud de tallar o recollir raïms. A l'esquerra hi ha la parra amb els fruits ben vistents. A la dreta hi ha un arbre, i en una reproducció al dibuix que ens ha transmès del Tapís el Sr. Joaquim Pla i Cargol («Gerona Arqueológica y Monumental», 2.^a edició, pàg. 199), al costat d'aquest arbre hi ha la paraula **NUX**, que vol dir nou, ço que ens descobreix que l'arbre és una noguera. Aquesta paraula **NUX** també la llegí Claudi Girbal en el segle passat, però he

de dir que per més que hem intentat llegir aquesta paraula, àdhuc enfilant-nos, en una escala, no l'hem poguda veure enlloc. Això vol dir que avui aquesta paraula ha desaparegut.

En algun autor hem llegit que aquesta figura és la d'un home vell. Però és tot el contrari, es tracta d'un home en una edat d'esplendor i maduresa de forces. L'actitud d'aquest home, amb les cames ben distanciades, és la d'un treballador forçut. Amb referència a les cames, fem notar que aquí també els genolls d'aquest agricultor estan representats per dues simples rodones. Així mateix sota els peus d'aquesta figura humana hi ha flors, però és evident que la Tardor del nostre Tapís vol recordar o representar la recol·lecció dels fruits. També cal consignar que en la part superior de l'escena s'hi llegeix amb lletres grosses la paraula **AUTUMNUS**, que vol dir Tardor.

En el primer compartiment de l'esquerra de l'Any hi ha l'**Hivern**, representat per una figura femenina asseguda en una mena d'escon, i que es calenta a la vora del foc. El foc és abrandat, davant del qual la dona té els peus i les mans en actitud d'escalfar-se. Hi ha en aquesta escena un detall que pot passar fàcilment desapercbut, i és que a la part superior hi ha dos vents, representats per dues testes humanes, una a cada angle, que bufen. Es veu molt bé el vent —unes línies paral·leles— que surt de la boca de cada un d'ells. És el vent fred de l'hivern que es filtra per totes les esclotxes de la casa.

Diu Llambert Font que en aquesta escena hi ha una inscripció que sembla dir **CALEFACIENS**, que vol dir **calentant** o **calentant-se**. El cas és que avui aquesta paraula només es pot llegir acostant-s'hi molt, ja que està molt desdibuixada i partida en dues parts per les flames del foc. De totes maneres el que certament no hi ha pas avui en la part superior d'aquesta escena, com hem trobat a la Tardor, l'encapçalament que en llatí hauria de dir **HIEMS**, que vol dir Hivern. Ni tampoc hi ha les paraules **GELUS** i **FRIGUS**, que volen dir Gel i Fred, i que Claudi Girbal diu que feien referència als dos vents esmentats. Avui, doncs, totes aquestes paraules hem de donar-les per desaparegudes.

A la dreta de la Tardor hi ha el compartiment de l'**Estiu**. Aquesta estació ve representada per un home que amb la mà dreta sosté una dalla, i amb l'esquerra unes altes espigues de blat. L'escena, doncs, indica el treball agrícola de la sega. Però al costat dret de l'home s'hi veu una planta de fenc. El fenc és una planta trifoliada i pot arribar a tenir uns 50 cms. d'altura, i en l'escena es veu el vegetal com una alta tija dreta que acaba amb fulles trifoliades. Crec, doncs, que en l'escena s'hi volgué ajuntar la sega del blat i del fenc o farratge. Diguem, de passada, que aquí també els genolls de l'home es representen amb les dues rodones.

Per Claudi Girbal aquesta escena porta l'encapçalament que, segons ell, diu: **FELIX ESTAS**, que voldria dir Feliç Estiu. Nosaltres, en canvi, hi llegim tres paraules ben separades. Una és la que efectivament hi ha a la part superior i encapçala l'escena, que diu **ESTAS**, és a dir, Estiu. Situada en un pla inferior i sota mateix de l'acerat instrument agrícola de segar, hi ha la paraula **FLAX**. Es llegeix clarament. Claudi Girbal llegí **FELIX**. Però ja hem dit que les dues paraules estan situades en plans diferents. Crec en una interpretació molt diferent. Per a mi la paraula **FLAX** no és l'adjectiu **FELIX**, sinó que és un substantiu en el qual hi ha una errada d'interposició de lletres i que, en realitat, havia de dir **FALX**, que vol dir Falç o Dalla, que és, com hem vist, l'instrument agrícola que maneja l'home de l'escena. I finalment a l'angle superior esquerre hi ha un quart de cercle i dessota la paraula **SOL**. L'autor volgué, doncs, incloure en aquesta escena l'expressió de la forta calor estiuenca representada pel sol. Aquesta representació de l'altre solar en forma de quadrat la trobarem molt repetida en el Tapís. I anotem que en la part inferior d'aquesta escena de l'Estiu hi ha flors, cosa molt normal.

Volem notar, de passada, que la primera lletra de la paraula **FLAX** calligràficament representa una diferència notable amb les **efes** que hi ha en el Tapís. Efectivament, la lletra **efa** la trobem en les paraules **FIAT** i **FACTA** de la rodona o cercle que inclou la figura de Pantocràtor. També la trobem en les paraules **FECERAT** i **FEREBATUR** del cercle de l'Exàmeron i del compartiment de la figura de l'Esperit Sant respectivament. I també aquesta lletra **efa** es troba en la paraula **FUMUS** de la predella de la Invençió de la Creu, de la qual parlarem més endavant. Doncs bé, en les paraules **FIAT - FACTA - FECERAT - FUMUS**, la lletra **efa** calligràficament té tres pals horitzontals, i per tant té la forma d'**E**. I és més dubtosa la calligrafia de la paraula **FEREBATUR**, en la qual sembla que l'**efa** ja té només dos pals horitzontals. Finalment, és ben clar que en la paraula **FLAX** la primera lletra és una **efa** normal i corrent, és a dir, certament només té dos pals horitzontals. Això sembla una mica estrany en un brodat fet d'una mateixa mà dissenyadora o brodadora. ¿O és que hi haqué més d'una mà en la confecció del brodat? Es un detall calligràfic, sobre el qual seria d'interès conèixer l'opinió d'un bon paleògraf, com seria Anscari Mundó.

Amb el mateix rigor simètric trobem a l'altre costat a l'esquerra de l'Hivern, l'estació de la **Primavera**. L'artista volgué representar també aquesta estació amb la realització d'un treball agrícola. I notem de seguida la congruència en la representació de les quatre estacions en el nostre Tapís. La primavera, l'estiu i la tardor venen representades per sengles treballs del camp, en canvi a l'hivern tot reposa al camp, el pagès no hi té feina, per això l'hivern ve re-

presentat simplement amb una dona escalfant-se a la vora del foc.

Però referint-nos ara a la Primavera, diu Llàmbert Font que aquesta estació es representa «por medio de un hombre en actitud de cavar la tierra». No obstant, mirant-ho detingudament, l'eina que maneja l'home és exactament la que en les nostres terres se'n diu el «palot», és a dir, un mànec llarg de fusta que acaba amb una mena de punta una mica ampla en la part superior. Amb aquesta eina el pagès pot foradar còmodament la terra, no més d'un pam de fondària i sembrar el blat de moro. Val a dir que la mateixa feina la feien alguns pagesos amb un simple pal de fusta punxagut. Però l'actitud del treballador, en aquesta escena del Tapís, no s'avé amb la feina de sembrar blat de moro, ja que es veu ben clar com amb el peu esquerre pitja fortament l'eina, exactament com encara avui els nostres pagesos fan força amb el peu per fer penetrar la fanga quan cultiven els horts.

A més cal tenir en compte que la producció del blat de moro arribà a la Península per obra dels descobridors d'Amèrica i sembla que al Principat de Catalunya no arribà fins al segle XVII o XVIII.

Però és el cas que l'eina que utilitza l'home d'aquesta escena tampoc no és ni un tràmec ni una fanga dels que s'usen en els nostres dies. Crec, doncs, que l'escena ens descobreix l'instrument agrícola que en l'època del romànic s'utilitzava per a cavar o fangar i que Alcover-Moll anomena «pala de cavar o fangar». En definitiva, una eina rudimentària, una mena de «palot» que servia per fer varies feines del camp, essent significatiu que en aquesta escena l'autor hi posà unes herbes que s'arranquen de la terra i el pagès fent força amb el peu esquerre per a poder penetrar la terra, raons per les quals es tracta de representar concretament la feina de fangar.

Anotem finalment varis detalls d'aquesta representació. Al costat dret del pagès hi ha un arbre, que segurament vol representar un arbre fruïter. També cal fixar-se que, tot i tractar-se de la primavera i per tant els mesos més florits de l'any, l'autor no hi posà cap flor, detall que hem trobat a l'Estiu i a la Tardor. Es ben bé la idiosincràsia de la iconografia romànica. L'autor no trobà espai adequat i senzillament prescindí d'aquest detall. No cal buscar-hi cap més raó. Així mateix a l'angle superior esquerre hi ha el bust d'un angelot bufant i amb el vent que surt de la boca. I també aquí Claudi Girbal diu que a un angle superior s'hi llegia la paraula **FRIGUS**, que vol dir Fred, i a l'angle oposat la paraula **CALIDA**, que vol dir Calenta, precedida d'altres paraules esborrades. A això cal dir també que avui hem de donar aquestes paraules per desaparegudes, si és que Girbal no es féu una confusió en la descripció ràpida i breu que ens transmeté del Tapís.

Però avançant en el nostre treball descriptiu, al costat de l'Estiu i de la Primavera, fent simetria, hi ha dos compartiments que contenen unes escenes, sobre les quals ha dit Llàmbert Font que «se disputa su significación». I el mateix autor una vegada diu que es tracta de la representació de Samsó i d'Abel, respectivament. Això ho digué l'any 1952. En canvi l'any 1946 havia escrit: «Preterimos creer que se trata de Caín en el momento de dar muerte a su hermano y ver en el otro lado correlativo a su hermano Abel dando muerte a un animal para ofrecerlo a Dios». Fixem-nos, doncs, en aquestes dues escenes. En cada una d'elles s'hi veu un home jove, gairebé nu, només amb un tros de roba per tapar els «pudenda». Això sembla que vol representar unes figures històriques primitives. En la de l'esquerra del Tapís, aquest home blandeix amb la mà dreta una mena de bastó, en actitud de matar un animal que aguanta enlaire amb la mà esquerra, de tal manera que l'animal té les potes penjant. L'home té un arbre al costat dret i sota l'escena hi ha flors. Evidentment aquesta escena pot representar Abel en actitud de sacrificar un xai per oferir-lo a Déu. I en l'escena o compartiment oposat, el de la dreta, l'home blandeix també la mà dreta una mandíbula d'un gros animal — es veuen molt bé les dents — en actitud de matar, i a l'ensens sostenint un tros de la seva roba amb la mà dreta en actitud de defensa, però no es veu ningú o res a qui vulgui matar.

Al nostre modest criteri, es tracta de Caín en actitud de matar al seu germà Abel que en l'altra escena es prepara per sacrificar una de les seves ovelles a Déu.

Aquí el que pot desorientar és la mandíbula que blandeix l'home de la dreta. Però això té una explicació. Es tracta dels inicis de la vida de l'home, i en el llibre dels Jutges llegim que molt de temps després Samsó, matà mil filisteus amb una mandíbula d'ase. Deixant a part la interpretació d'això de donar mort a mil filisteus ell sol, això ens pot molt bé descobrir que no devia ser una cosa insòlita des del temps més remots utilitzar una mandíbula d'un gros animal per matar una persona o una bèstia. Per tant és explicable que l'autor del Tapís posés en mans de Caín una grossa i ampla mandíbula, com es pot veure, per matar Abel, malgrat que en la Bíblia no es digui l'instrument o la manera com Caín va realitzar l'acte ominós.

Per altra part és una congruència que en la secció del Tapís dedicada a la reiteració anual del Calendari, és a dir, en la representació de les quatre estacions, l'autor aprofités l'espai de dos compartiments per posar les dues escenes de Caín i Abel. I diem que és una congruència perquè aquest tema de Caín i Abel té una significació molt profunda en la Bíblia. Ja Nàcar-Colunga, en la seva versió del Gènesi 4,9-16 diu: «Caín y Abel representan los dos géneros de vida primitivos conocidos por los hebreos

que ignorarían la edad paleolítica». Però és Manuel Guerra que ha profunditzat més en aquest tema. Seria massa llarga la cita literal de l'apartat que aquest autor dedica al tema. En resum, direm que la Bíblia recull l'enfrontament de la doble concepció de la Divinitat obtinguda pels homes de la vida pastoril i pels de la vida agrícola. Els primers arriben al concepte d'una divinitat terrestre telúrica, immanent. Per això la Bíblia ens presenta a Jahvé-Déu inclinant-se decididament per Abel, pastor d'ofici, perquè Abel és el nòmada-ramader, Caín és el sedentari-agricola. Per l'autor sagrat aquestes eren les dues maneres de vida primitiva, ja que ho eren al seu temps. Ara bé, ja després del pecat d'Adam i Eva la vida i el dur treball agrícola són presentats com un càstig, i no ho són el nòmadisme i la ramaderia.

Però el motiu més profund d'haver-se enfrontat aquests dos gèneres de vida, la de Caín i Abel, és la intenció bíblica de preservar el javeisme israelita de la contaminació de la religiositat dels sedentaris cananeus. Aquesta i no altra és la raó de que a Jahvé-Déu no li plauen les ofrenes de Caín, dels fruits de la Mare Terra (concepció telúrica de la divinitat), i en canvi accepta complagut els animals oferts per Abel (concepte celeste de la divinitat). Molt adequat, doncs, que l'autor del Tapís volgués representar, i precisament en l'espai destinat a les quatre estacions de l'Any, les dues escenes de Caín i Abel. Sobre això l'autor no degué estudiar ni menys descobrir aquesta profunda simbologia: simplement devia ser per ell un tema comú en la literatura antiga.

I volem afegir encara que no podem trobar cap explicació per pensar que en aquestes dues escenes un dels homes sigui Samsó i l'altre un desconegut. En tot cas, seria preferible pensar que es tracta d'un tema no bíblic difícil d'identificar. I per acabar notem que tant el genoll d'Abel com els dos flexionats de Caín es representen amb les rodones que hem trobat repetidament. Així mateix en la part inferior de l'escena d'Abel hi ha flors, en canvi no se'n veuen en la de Caín. Si en això hi hagué alguna intencionalitat —que no és pas segur— seria fàcil endevinar-ne el motiu.

I amb això arribem als dos últims compartiments de la sanefa superior del Tapís. Dissortadament només n'hi ha un que enclou la representació iconogràfica, si bé amb això en tenim prou per deduir quina era la iconografia de l'altre compartiment, i de dos més que hi havia en el Tapís.

Es tracta de la representació dels **Quatre Rius**, o quatre braços en que es destriava «el riu que sortia d'Edèn per regar el jardí» (Gènesi 2,10-14): eren el Fison, el Gihon, el Tigris i l'Eufrat. En el Tapís, compartiment superior extrem dret, hi ha el **Gihon**, ja que aquest nom, amb la forma **GEON**, s'ha conservat brodat en el Tapís amb lletres negres molt llegibles perquè destaquen en el fons blanc i lluminós de la

circumferència en què es troba, igual que l'Any. Dintre aquesta circumferència es personifica el riu, i diu Llambert Font que això es fa segons la tradició romana: un home assegut, amb clàmide, tirant-se aigua sobre seu amb una àmfora. Crec que la representació és molt diferent. Es tracta d'un home assegut, amb una espècie de túnica que li cobreix només la part inferior del cos i que no sembla pas un clàmide. L'home té el braç intercalat en el tronc d'un arbre, i a l'altre costat també hi ha un arbre en el qual es recolza amb la mà esquerra. I sobretot no veiem de cap manera que aquest home es tiri aigua sobre seu, sinó que amb la mà dreta buida l'aigua d'una àmfora i aquesta aigua, com diu Pere de Palol, és la font o mare del riu, essent això no res més que una interpretació de les imatges fluvials clàssiques antigues. Gràcies a l'amabilitat del nostre arxiver diocesà, il·lustre Gabriel Roura i Güibas, hem pogut admirar una preciosa làmina reproduïda en l'obra «Der hainende Christus» de Wilhelm Nysen (1977, pàg. 39). Aquesta làmina representa el baptisme de Jesús i, a més de les figures de Crist, Sant Joan Baptista i l'Esperit Sant en forma de colom, es pot veure el riu Jordà i sota el riu la figura d'un home ajegut i que té sobre el seu ventre un odre o bot que ell apreta amb les mans i en fa brollar un doll d'aigua. Abans hem trobat els odres dels quals en surt el vent, aquí d'aquest odre en surt l'aigua que és ben bé la font del riu, com diu Pere de Palol. La representació es troba en un Evangeliari de l'Abadessa Hilda, fet a Colònia, any 1000-1020.

A l'altre extrem de la sanefa superior del Tapís només resta un trocet de brodat, en el qual es pot veure un tros blanc de la circumferència i un tronc i una branca de l'arbre que hi havia al costat esquerre. Però amb això en tenim prou per suposar que devia contenir la representació d'un altre riu, potser el Fison. La representació devia ser semblant a la del Gihon. No és que hi hagi el nom del riu, però el Gihon i el Fison són els dos primers que s'esmenten en el Gènesi. I tot això ens mena a suposar que els **Quatre Rius** ocupaven els quatre extrems angulars del Tapís.

El Calendari: Mesos i Dies

Així, doncs, a base del Tapís tal com el tenim actualment, hem calculat que damunt del Riu que hi havia a l'extrem angular dret inferior del Tapís, i que podia ser el Tigris, hi havia dos compartiments, dels quals n'ha quedat només un fragment del segon, en sentit ascendent.

El primer compartiment, l'inferior, totalment desaparegut, crec que era el mes de **Gener**. És impossible, doncs, saber-ne la representació iconogràfica. No gaire lluny de casa nostra, en la magnífica portada de Santa Maria de Ripoll, aquest mes es representa amb l'ar-

rener de brossa. Però això no presuposa res, ja que les representacions dels mesos són molt diverses. L'esmentat Manuel Guerra diu que el **Gener** en l'època romana es troba representat per una figura humana de doble rostre que mira l'any acabat i al recent estrenat. Aquesta representació es relaciona amb el déu **Janus bifrons** dels romans, d'on ve el nom de **Januarius**, en català **Gener**. Ja Sant Isidor de Sevilla (560-636) al·ludia a aquest fet en dir: «**Bifrons idem Janus pingitur ut introitus anni et exitus demonstratur**», és a dir, el Janus es representa bífrot per a significar l'entrada i la sortida de l'any.

Una mica més de sort tenim en el mes de **Febrer**. En falta la meitat, però el tros que en queda és ben clar. A la part superior hi ha la paraula **FEBRUARIUS**, que prové del llatí **FE-BRUA** o festes de la purificació dels vius i expiació dels difunts que se celebraven a Roma en aquest mes, el qual en l'antic calendari romà era el darrer mes de l'any. A l'angle superior esquerre hi ha un cap fantàstic que bufa i surt un vent que ve expressat per la paraula **FRIGUS**, que vol dir fred. Al centre hi ha mitja figura d'home, sortosament la part superior. Aquest home porta damunt l'espatlla dreta un pal amb unes peces de caça enfilades, les quals, segons Pere de Palol, són ànecs, tal com apareix en els relleus clàssics. L'home porta una mena de barret o cobricap, i tocant a aquest un quadrant lunar. Aquest quadrant lunar el trobarem en totes les figures d'home dels mesos restants, i evidentment és una al·lusió al cicle lunar que ocupa gairebé un mes. I pel que fa a la representació, és també patent que l'autor volgué figurar el Febrer com el mes de la caça d'ànecs d'aigua. Tampoc aquí no hi ha correspondència amb la iconografia del Febrer a Santa Maria de Ripoll, on es representa aquest mes amb l'elaboració de formatges.

A continuació, en sentit ascendent, ens trobem amb la representació del darrer, o segons es miri, primer dia de la setmana, el **Diumenge**, nom que prové del llatí **Dies Domini** o **Dies Dominica**, és a dir, Dia del Senyor, com l'anomenaren ja els primitius cristians per afrontar-lo amb els **Dies Imperials** del culte romà a l'emperador. Ja en el Llibre dels Fets dels Apòstols hi ha constància que «el primer dia de la setmana» era el dia de la reunió dels creients per celebrar la lectura de la Paraula i la Fracció del Pa o Eucaristia. Això, per tant, prové ja de l'època apostòlica i el motiu era el de fer-ho el dia de la Resurrecció de Crist.

La representació és interessant. Dintre una circumferència blanca i lluminosa, igual que la de l'Any i dels Rius, hi ha una quàdriga, és a dir, el carro tirat per quatre briosos corcers. El cavaller, jove imberbe i amb el cap flamejant, porta a la mà esquerra les quatre regnes per a conduir els cavalls a tota carrera. Però als seus genolls sosté una bola amb una creu, per la qual queda tapada la mà esquerra. És, sens dubte,



Fragment del Tapís de la Creació: Dies Solis.

la bola del món. I a la mà dreta porta un ceptre, símbol de l'autoritat reial. Finalment unes grans lletres diuen: **DIES SOLIS**. Claudi Girbal diu que el cavaller també porta escut, però ho hem mirat detingudament i creiem que Girbal confongué l'escut amb el que en realitat és la sivella que uneix els dos caps de la clàmide o túnica que porta el cavaller. Tenim, doncs, una nomenclatura romana **Dies Solis**. Tenim també una típica representació pagana del carro solar. En canvi, l'autor del Tapís convertí aquest déu solar en Crist, posant-hi la bola del món amb la creu i el ceptre reial, és a dir, el convertí en el **Kyrios** o Senyor de l'Univers.

Però aquest tema del **DIES SOLIS** comporta un problema o dubte molt fundat sobre el lloc que ocupa en el Tapís. Perquè lògicament, seguint la simetria amb la sanefa superior, entre els dos compartiments finals dels dos Rius hi hauria d'haver set quadres o escenes, una central i tres a cada costat. Segons això, aquest **DIES SOLIS** està mal situat i hauria d'ocupar el lloc central entre els sis primers mesos de l'any, és a dir, després del febrer havia de posar-se el març, amb això tindríem els tres primers mesos, després vindria el **DIES SOLIS** al centre, i

finalment seguirien els altres mesos: abril, maig i juny. Amb això tindríem una perfecta simetria amb la sanefa superior.

Hi ha fonament per pensar que aquesta sanefa lateral dreta passà per les mans d'aquelles monjes franceses «especialitzades» que, a començaments de segle, uniren els fragments dispersos del Tapís amb un gran domini de l'aguilla, però que incorregueren en més d'un error, com veurem més endavant. Això, si és que aquesta sanefa lateral dreta no fou ja objecte de restauració l'any 1884, en la primera restauració del Tapís. En suma, que la situació del **DIES SOLIS** pogué ésser un error d'uns o altres.

Avui per avui, però, després d'aquest primer dia de la setmana, i sempre en sentit ascendent, segueix el mes de març. Ho diu clarament en la part superior del compartiment la paraula **MARCIUS**. En el calendari romà antic era el primer mes de l'any, consagrat al déu de la guerra **Marte**, del qual deriva el nom. Aquest mes començava a Roma el temps de fer la guerra que es cloïa per l'octubre.

A l'angle superior dret hi ha, com el febrer, un cap amb ales que bufa. Aquest buf és el vent fred expressat per la paraula **FRIGUS**. Però a l'angle superior esquerre ja apareix el Sol representat per un quart de cercle amb raigs solars. Però la representació principal consisteix en la figura d'un home que amb la mà esquerra aguanta una granota, i amb la mà dreta estreny una grossa serp enroscada i que ensenya el fibló a la seva boca. I en l'espai inferior esquerre hi ha la figura d'una cigonya, que per més claredat porta darrera el seu coll llarg la paraula **CICONIA**. Damunt del cap de l'home, descobert, no hi falta tampoc el quadrant lunar.

Aquesta representació suggereix una reflexió. La serp surt de la terra, s'arrastra sobre la terra i s'oculta en les entranyes de la terra. Es, doncs, l'animal telúric per excel·lència: «filla de la Mare Terra». Ja l'apòstol Felip es veié obligat a predicar contra el culte a la serp en els temples pagans de tota l'àrea mediterrània i en altres llocs. La granota, en canvi, viu a l'aigua. I la cigonya és una au celeste. Sembla evident, doncs, que el Març es representa en el Tapís com l'arribada del bon temps primaveral: terra, cel i aigua fan remoure ja els sers animals vivents després del llarg ensopiment hivernal. De fet, Pere de Palol diu que aquesta representació del Març té un paral·lel literari amb els **carmina salzburgiana** del segle XI, un dels quals diu així:

«Martius educit serpentes, alite gaudet,
frondibus atque suis tempora laeta vocat»

Que ens atrevim a traduir així: «El Març treu a fora les serps, frueix de l'au, i amb les seves fulles d'arbres crida el bon temps». Això sembla confirmar la nostra interpretació.

Diguem també que no és cap inconvenient o incongruència, ni ha de causar cap estranyesa la representació de la cigonya. Primerament perquè és una au migratòria i molt primerenca que fa via cap als nostres països hispànics. Diuen els castellans: «Por San Blas, la cigüeña verás». I la festivitat de Sant Blai s'escau el 3 de febrer! I en segon lloc, sabem que la cigonya venia també a terres catalanes i gironines, de les quals en fou foragitada per l'acció dels nostres caçadors desaprensius, però tenim notícia que encara avui hi ha algun lloc de la nostra terra on cada any la cigonya ve a fer el seu niu en algun lloc elevat. Es ben segur, doncs, que a l'Edat Mitjana devia haver-hi cigonyes a cada poble.

A Santa Maria de Ripoll el Març està representat pel conreu de la terra. En altres llocs ho és per l'esporgada dels arbres. Creiem que en el nostre Tapís hi trobem una superioritat iconogràfica, almenys una peculiaritat.

I a continuació, sempre en sentit ascendent, ve el mes d'**Abril**. Es llegeix clarament en la part superior del compartiment, on hi ha la paraula **APRILIS**, i és discutible l'origen del seu nom.

Fins l'any 1975 bona part d'aquesta escena del mes d'Abril i un petit troç del Maig es consideraven perduts. Però felixment aquests fragments i un altre del qual parlarem més endavant es trobaren d'una manera ben casual dintre el folre d'uns tapissos de Joan Ferrer que avui estan exposats a la Capella de l'Esperança de la Catedral. Això s'esqueia l'any 1975, essent aquesta, com hem vist, la darrera restauració del Tapís fins avui. I tot fou obra també d'unes monges, concretament de les Adoratrius i de les Carmelites Descalces, de Girona. Aquestes Carmelites que restauraven els esmentats tapissos de Joan Ferrer, trobaren dintre els folres els esmentats fragments, i la Superiora de les Adoratrius, quan els veié, no dubtà pas en descobrir que els fragments pertanyien al Tapís de la Creació que elles també estaven restaurant i al qual els uniren molt encertadament en el lloc corresponent.

Així, doncs, avui podem veure clarament aquesta representació iconogràfica de l'Abril. Al fons l'escena conté un arbre florit i en una gran part de l'angle inferior esquerre hi ha profusió de flors. Ja no hi ha representat el vent, però tampoc l'artista no hi posà o, almenys, avui no s'hi veu, el sol, com hem trobat en el Març. Però la representació principal consisteix, avui es pot veure en tots els detalls, en un home que llaura la terra, utilitzant una arada de rodes conduïda per dos animals que no són bous, sinó cavalls o eugues. Es pot veure ben bé la fusta o brana que separa els dos animals i que enllaça amb el mànec de la rella, la qual també és de fusta, però amb un terminal d'acer o ferro colat per a penetrar més la terra. Com també es pot veure un altre aditament que



Fragment del Tapís de la Creació: Abril.

arranca de la rella en sentit contrari de la mateixa i una mica enlairat per endur-se'n l'herbei arrancat de la terra. El llaurador aguanta amb la mà esquerra la part curvada del mànec de l'arada i a la mà dreta hi té les llongues o rendes per conduir els animals.

El Doctor Pere de Palol ja ens té advertits, des de fa temps, que en el nostre Tapís s'hi troben modes bizantines, exemples clàssics transmesos per manuscrits carolingis, vestimenta a lo carolingi, i que totes les modes internacionals es pot dir que es troben en aquest Tapís. Concretament sobre els mesos diu que contenen algunes originalitats, si bé podem explicar d'on procedeixen els seus models. I això, segons, l'esmentat autor, és el que passa amb aquesta arada de rodes que trobem en el mes d'Abril. Pere de Palol cita a Caro Baroja qui afirma que l'arada amb rodes no és massa típic dels nostres llauradors i en canvi és freqüent el seu ús en el centre d'Europa.

Però sobre això cal matitzar una mica. Jacques Le Goff, autor de «La Civilización del Occidente medieval», en referir-se a l'activitat agrícola i economia rural de l'Edat Mitjana, diu que l'economia agrària era la base essencial de la vida material d'aquella època, però la terra es mostrava avara perquè els homes no sabien treure'n profit, entre altres raons, pel caràcter rudimentari dels instruments o eines de tre-

ball. L'arada antiga, de caràcter simètric, a soltes revestida de ferro i més freqüentment de fusta endurida al foc, més que excavar només esgarrapava la terra. Per tant, l'ús de l'arada disimètrica, amb joc davanter mòbil i dotada de rodes, representà un progrés i una evolució agrícola molt important. Per això, si bé sembla d'origen centre-europeu, el seu ús es propagà ràpidament cap als nostres països meridionals. A més, en la mateixa època s'introduí —una cosa degué portar l'altra— l'ús del **collar** i per tant a la parella de bous substituï també el cavall o cavalls. Amb això s'obtingué un treball més àgil i desfogat, i sobretot més eficaç, ja que el nou instrument agrícola permetia profunditzar més la terra. En la il·lustració núm. 92 de l'obra esmentada hi figura «el arado de ruedas», escena representada en les portes de bronze de la basílica de Sant Zenó de Verona (Itàlia), obra germànica de les darreries del segle XI. Segurament és la primera representació de l'arada de rodes.

Però també el docte Arxiver Diocesà del nostre bisbat, Rvd. Gabriel Roura i Güibas, ens ha fet conèixer l'existència d'una mena de Dietari o Inventari dels bens i propietats del monestir de Saint Germain, de París, anomenat «Políptico de Irminon». En aquest document, entre els instruments agrícoles de les masies, propietat del monestir, s'esmenten moltes arades antigues, d'estil romà, que usaven els pagesos. En canvi es troba inventariada com a propietat del monestir la «carruca». Amb aquest nom es designava l'arada de rodes, reservant-se l'abat la «carruca», com a instrument important, per ús directe del monestir, i que només ell personalment podia deixar a qui volia. El Políptic és del segle XI.

Tot això vol dir, al nostre modest criteri, que en el segle XI aquesta tècnica agrícola de la «carruca» podia ésser ja coneguda en el nostre país, precisament perquè suposava una evolució i una millora important en l'activitat agrícola. Es, doncs, gairebé segur, probabilíssim, que en aquesta època en el nostre país se'n coneixia l'ús i el nom, i potser aquesta representació del nostre Tapís ens revela que l'arada amb rodes s'usava ja en la Marca Hispànica.

Finalment per acabar la descripció del mes d'Abril, diguem que no falta damunt del cap del llaurador el quadrant lunar. I que també aquí ens sembla trobar-hi no solament una originalitat del nostre Tapís en la representació iconogràfica dels mesos, sinó una superioritat en comparació d'altres representacions, com és ara la de la portada de Santa Maria de Ripoll, en la qual es representa l'Abril amb la pastura d'un xai.

I segueix el **Maig**: En la part superior hi ha el nom del mes en llatí: **MAIVS**. El mot prové d'una de les plèiades, la **Maia**, de la constel·lació de Taure, a la qual estava dedicat. I en la

part superior hi ha el Sol representat per un quart de cercle amb raigs molt grossos, i a més la paraula llatina **SOL**. Tota la part inferior del compartiment està plena de flors, com correspon al mes de les flors. La representació principal és un home, amb el quadrant lunar damunt del cap, que amb la mà esquerra abraça el tronc d'un arbre florit, i amb la mà dreta dona un braçat o manyoc d'herba o farratge a un cavall. El Rvd. Llambert Font escriví l'any 1946 que aquest animal era un gos, però l'any 1952 rectificà la seva opinió dient que és un «caballo desenfrenado». Certament és un cavall, perquè en una magnífica fotografia que tenim a la vista es veuen perfectament les peülles o peüngles que protegeixen el cap dels dits del quadrúped ungulat. Els gossos no mengen herba ni tenen peüngles. Però creiem que té raó Llambert Font en dir que es tracta d'un cavall desenfrenat. I per això l'home tracta d'amanyagar-lo donant-li una bocada de menjar, recolzant-se però amb l'altra mà en l'arbre per qualsevol incert o atzar.

Com sempre, tampoc no hi ha la coincidència entre aquesta iconografia i la de Santa Maria de Ripoll, en la qual el Maig es representa amb la collita de la fruita. També aquí creiem que és més suggestiva la iconografia del nostre Tapís, ja que en la primavera la sang bull en els animals.

I amb això arribem al darrer dels compartiments dedicats als mesos de l'any, en aquesta sanefa lateral dreta, el qual està dedicat al mes de juny. Ho diu ben clar el nom llatí que hi ha al centre de la part superior: **IVNIVS**. És possible que el nom estigui relacionat etimològicament amb **JUNO**, una de les deesses, muller de Júpiter.

A l'angle superior dret hi ha uns grans raigs de sol, sense però el quart de cercle que hem trobat en mesos anteriors. No obstant sota els raigs hi ha la paraula llatina **SOL**. Això cal interpretar-ho, doncs, com el mes que el sol brilla amb tota la força. A la part inferior no hi ha cap flor, ja que tot l'espai del compartiment està ocupat per un home, amb el quadrant lunar al costat del cap, amb el vestit arremangat i les cames nues, en el moment de pescar un peix amb la canya que aguanta amb la mà dreta, mentre amb la mà esquerra aguanta una mena de ballesta o trampa per caçar ocells. Aquesta trampa es representa com un instrument de fusta que es divideix en dos pals i es veu també el cordill que uneix el dos pals fent de parany en el moment de que l'au o ocell faci disparar el cordill i quedi atrapada entre els dos pals. I encara es pot veure molt bé, damunt mateix d'aquesta trampa un falcó, l'animal company de l'home en l'art de la falconeria o caça amb ajut d'ocells de presa. Afegim, de passada, que el genoll dret també està representat amb una rodona, i el genoll esquerre amb prou feines es veu.

Aquest home pescador i a l'ensems caçador porta penjat al darrera de la seva cintura una cistella que evidentment servia per posar les peces pescades o caçades. Es curiós que aquesta cistella és exactament de la mateixa forma que usen encara avui molts pescadors, és a dir, una cistella plana per un costat a fi de cenyir-se bé a darrera cintura. Però, a més, en aquesta escena hi ha una mena de recipient, probablement de terrissa, plena de peixos, tal com ho indica un peix a punt d'entrar-hi. Amb això l'autor del Tapís es referia sens dubte a que aquest temps de juny és cabalment el temps de salar el peix, una elaboració molt important durant les èpoques passades per a conservar la pesca durant tot el temps convenient, cosa que avui s'ha substituït per l'ús dels frigorífics.

Així, doncs, en aquesta representació del mes de Juny l'autor s'apartà de la iconografia general que consisteix en la sega del blat, de l'herba i del farratge. Així es representa a Ripoll. En canvi aquí tenim una altra peculiaritat del nostre Tapís, en el qual l'autor no volgué representar precisament la pesca i la caça —això només és un motiu ambiental—, sinó que el tema principal és representar el temps de salar la pesca.

I amb això passem a la franja o sanefa esquerra del Tapís. Lògicament en aquesta part, fent simetria amb les dues sanefes anteriors, hi hauria set compartiments entre els dos Rius que hi havia a cada extrem. Però cal dir de seguida que la representació iconogràfica d'aquest costat és molt incompleta, ja que no arriba a ocupar ni la meitat de cada compartiment. Així i tot, sortosament en els fragments que han quedat es poden veure els detalls suficients per a identificar el tema representat en cada compartiment. I cal recalcar molt que en cap d'aquestes representacions no hi ha cap títol o encapçalament, essent no obstant fàcil de veure que és una continuació dels sis mesos anteriors, si bé aquests altres sis mesos estan situats en direcció descendent.

També és molt important subratllar que aquests fragments no ocupaven aquest lloc fins l'any 1952, l'any de la inauguració del Museu de la Catedral. La instal·lació de les peces fou obra, en el terreny executiu, del Rvd. Llambert Font, si bé aquest, com és natural, realitzà el treball en nom del Sr. Bisbe, Dr. Cartañà, i del Capítol Catedral. I fou aleshores que el Tapís fou objecte d'una important restauració, ja que els fragments que ara seran objecte de la nostra atenció es trobaven units a la que avui s'anomena la predella del Tapís, de la qual parlarem. Aquesta unió fou obra, sens dubte, d'aquelles monges franceses que treballaren en el Tapís de la primera dècada del segle actual, ço que ens descobreix que si bé eren unes mans femenines especialitzades en l'art de l'agulla, no ho eren gaire en qüestions iconogràfiques, ja que aquests fragments mai no havien d'haver-se

unit a una predella o franja amb la qual no tenien cap relació. Molt encertadament, doncs, des de l'any 1952 aquests fragments ocupen el lloc que els hi correspon, és a dir, en la sanefa lateral esquerra del Tapís, si bé haurém de manifestar alguna reserva sobre l'ordre en que foren posats.

I dit això, passem al que hauria d'ésser el mes de **Juliol**. Sembla que els romans li havien posat el nom de **Quintilis**, perquè per ells era el cinquè mes de l'any, però Marc Antoni li donà el nom de **JULIUS** en honor de Juli Cèsar que havia nascut aquest mes.

En aquest fragment s'hi veu, a l'angle superior dret, el sol en forma de quart de cercle i amb forts raigs solars, sota els quals es llegeix la paraula **SOL**. Però els més importants detalls que es veuen són els següents: la cama i el peu d'un home, una dalla, i una forca de dues pues curvades, com les que encara avui es troben en les cases de pagès del nostre país i que eren de fusta de lladoner. Aquestes forques serveixen o servien per girar l'herba o farratge, per apilonar-los i també per carregar-los al carro. Amb aquests elements hem de deduir evidentment que es tracta de la representació d'una sega. Però, és la sega del blat? Sobre això versa la nostra reserva i el nostre dubte, els quals augmentaran amb la consideració dels temes que trobarem en els mesos següents.

Així, doncs, passem al mes que ocupa el lloc de l'**Agost**. Aquest nom prové del llatí **AUGUSTUS** que li fou posat en honor de l'emperador romà August.

La iconografia d'aquest fragment és ben fàcil. No hi ha altra cosa que el nom llatí **SOL**, cap a l'angle superior dret, i un tros de camp d'espigues de blat ben altes i adreçades. Evidentment queda espai per haver-hi la figura d'un home, i és molt probable que hi fos, i únicament aleshores podríem saber amb certesa si es tracta o no de la sega del blat.

Però tanmateix el que és cert és que s'hi veuen clarament, com hem dit, unes altes i grans espigues de blat. I aleshores és obligat preguntar-se: si en el mes anterior, que corresponia al Juliol, s'hi hagués volgut representar la sega del blat, no té explicació que a l'Agost hi trobem un camp de blat. Això no lliga de cap manera. Per ara deixem-ho així i després mirarem de desfer aquesta incongruència.

Passem, doncs, al mes següent. Correspon al **Setembre**, nom que s'explica etimològicament per ser el setè mes de l'antic calendari romà.

En aquest fragment hi ha, a l'angle superior dret, el sol representat, com sempre, amb un quart de cercle del qual es desprenen molts raigs solars, sota els quals hi ha la paraula **SOL**. Però el que és més important és que a mà esquerra es veuen uns petits fragments del peu i del vestit d'un home, i a l'altura de les seves

mans es veuen clarament unes batolles i unes garbes de blat.

Es evident, doncs, que en aquest compartiment o fragment es representa la batuda del blat. I és molt congruent que aquest tema del batre segueixi al tema que hem trobat en el mes anterior: és a dir, un camp de blat. Ja ho diem en català: «després del segar ve el batre».

I a continuació ve el mes que ocupa el lloc de l'**Octubre**, el nom del qual s'explica perquè era el mes vuitè, en llatí **octo**, del primer calendari romà.

Es també una representació fragmentària, com les anteriors, però en ella es veu molt bé el tema. S'hi veu una alta parra curulla de raïms i al costat apareix part d'una figura humana: un peu; una cama, amb la rodona al genoll; una cuixa; part del vestit; un braç i una mà que blandeix una falcilla o falc estreta per tallar el penicoll de raïms que hi ha a la part més alta de la parra. A la part inferior del quadre hi ha flors i al costat de la parra hi ha la paraula **VINEA**, que vol dir **Vinva**. El tema d'aquesta representació és doncs, la **Verema**, la qual és més pròpia del mes de Setembre.

Es hora, doncs, de dir que, al nostre entendre, en la distribució que es feu d'aquests fragments iconogràfics l'any 1952, i degut principalment a que en cap d'aquestes representacions fragmentàries no hi figura el nom de cap dels mesos, hi hagué un error. Crec que el camp de blat que ocupa el mes d'Agost havia d'haver-se situat al mes de Juliol. El tema del batre situat al Setembre hauria d'haver passat a l'Agost. A la Verema que trobem a l'Octubre li tocava el Setembre. En canvi el tema que avui veiem en el mes de Juliol hauria de passar a l'Octubre, ja que no representa la sega del blat, sinó la seua de l'herba, de l'usurda, del fenc i del farratge. Això ve confirmat pels instruments agrícoles que hi ha, és a dir, la dalla i la forca. Es molt rara la perícia que es necessita per senar el blat amb la dalla. A més sabem que en l'Estat Mitjà el blat se segava gairebé arran de l'espiga, a fi de poder segar després la palla i convertir-la en adob (en castellà, abono) vegetal. Cal tenir en compte que la falta d'adob químic i vegetal era una altra de les característiques i causes de la poca productivitat de la terra en aquella època. Ara bé, si ja es necessita perícia per segar el blat amb la dalla, fent-ho arran de terra, és gairebé impossible fer-ho arran de l'espiga. En canvi, era natural que l'autor del Tapís posés una dalla i una forca si volia representar la sega de l'herba i del farratge.

En suma, si es passés aquest tema de la sega de les plantes herbàcies al mes d'Octubre i es fes córrer al mes anterior que ocupen els temes restants pel mateix ordre que estan, tindríem una composició més congruent i lògica. No serà en va notar aquí que fins a la portada de Santa Maria de Ripoll, on no es troba cap

coincidència de representació en tots els altres mesos, hi ha aquesta excepció: la Verema, representació del Setembre, que és la representació que també en aquest mes hi hauria en el nostre Tapís.

I arribem finalment a l'últim fragment que hi ha en aquesta sanefa lateral esquerra del Tapís. Fent simetria amb el **DIES SOLIS** que hem trobat al costat oposat, és veu part d'un carro tirat per dos cavalls i la llegenda **DIES**. Segurament que la llegenda completa devia dir **DIES LUNAE**, en català **dilluns**, i devia haver-hi també la part restant del carro i el cavaller. La simetria explica també que aquest tema es trobi dintre una circumferència de fons blanc i lluminós, igual que l'Any, els Quatre Rius i el Dies Solis.

I heus aquí que sobre aquest tema del **Dilluns** hem de referir-nos al mateix problema que hem plantejat sobre el **Diumenge**. Sembla que hauria d'ocupar el lloc o compartiment central entre els sis mesos darrers de l'any. Però aquesta vegada l'error, si existeix, no fou pas de les monges franceses. Ja massa s'havien equivocat aquestes monges als primers anys del segle actual posant tots aquests fragments units a la mena de predella, de la qual ens ocuparem de seguida. Ara l'error es cometé en la restauració que s'efectuà l'any 1952. Però això és explicable: la situació del **DIES SOLIS** a les primeries de segle portà a la situació del **DIES LUNAE** del 1952. Però, a semblança del que hem dit del Diumenge, ara hem de dir que és molt possible que el Dilluns hauria d'haver-se situat després del mes de Setembre, i així tindríem en aquesta sanefa lateral esquerra, en direcció descendent, els tres primers mesos (juliol, agost, setembre); el Dilluns, al centre; i després seguirien els tres mesos darrers (octubre, novembre i desembre). Però malauradament avui hem de donar per perduts totalment aquests dos darrers mesos de novembre i desembre, raó per la qual no podem dir-ne absolutament res, si bé personalment no he perdut l'esperança que un dia, potser llunyà, es trobaran també almenys uns fragments d'aquests dos darrers mesos de l'any.

La Invenció de la Santa Creu

I ja només ens falta descriure l'escena històrica que ocupa la part inferior del Tapís i que es coneix amb el nom de predella.

I abans que tot convé dir que segurament aquesta predella fou situada en el lloc que ocupa avui, ja en la restauració del 1884, de la qual ens parla Claudi Girbal. Efectivament, Girbal en la seva breu i ràpida descripció del Tapís que feu a la «Revista de Gerona» l'any 1884 diu: «Por lo que resta hoy de dicha parte inferior, sólo se viene en conocimiento de que las representaciones que contenía hacían referencia a Santa Elena y a diferentes pasos del hallazgo de la Cruz». La cosa és evident.

Girbal ja veié aquest tema de la Invenció de la Creu en el Tapís, però era després de la restauració que coneixem perquè ell mateix ens ho transmet. I cal tenir en compte que n'hi ha prou en donar una mirada a aquesta predella per veure que la seva situació no és pas la originària. Es a dir, no podia anar cosida, com és avui, directament al tema de la Creació, ja que és ben clar que al gran quadre de la Creació hi falta la tira orlada inferior com la que a la part superior i laterals el separa de tots els altres compartiments. Malauradament aquesta tira orlada es degué perdre, i el tema de la Invenció de la Creu s'uní directament, sense cap mena de separació, amb el tema de la Creació. Però «ab initio non fuit sic», és a dir, podem tenir la seguretat que originàriament això no fou pas així.

Tenim, doncs, que en el segle passat Claudi Girbal ja veié aquest tema del Trobament de la Creu a la part inferior del Tapís. I veiem també que aquesta representació era un fragment o fragments que probablement foren units al Tapís, d'aquesta manera grollera, en la restauració del 1884. Aquests fragments devien ser també una mena de «drapots vells» que hi havia en els armaris de la sagristia de la Catedral, com els que més tard es trobaren, segons ens diu Mossèn Gudiol. En tot cas, però, això ens obliga a plantejar el següent problema: ¿aquest fragment o fragments de la Invenció de la Creu pertanyien certament al Tapís de la Creació? Malgrat que hem de pensar que la restauració no es feu sense cap motiu, queda el dubte raonable. Sabem que a la Catedral romànica hi havia una riquesa de «draps» o brodats. ¿No podria ser un d'ells el de la Creació i un altre el de la Invenció de la Creu? El Doctor Lluís Batlle i Prats en un treball publicat a «Hispania» 9 (Madrid, 1949, pàgs. 77-103) parla de «lo drap de Carles Gran de la història del emperador Constantí», que trobà esmentat en els registres de l'Arxiu Municipal de Girona, els quals donen compte del viatge del nostre emperador Carles V a Girona l'any 1538, tapís que el Doctor Jaume Marquès identifica amb el Tapís de la Creació de la nostra Catedral.

Ara bé, que al Tapís de la Creació se li donés el nom de Tapís de Carlemany a Girona no tindria res d'estrany. Aquí, a la nostra Catedral, tot s'atribuïa a Carlemany, a Sant Carlemany. Que es digués que aquest tapís contenia la història de l'emperador Constantí tampoc ha d'estranyar a ningú, pel que direm en fer la descripció d'aquesta predella o part inferior de l'actual Tapís de la Creació. Tanmateix, però, això no resol el problema que hem plantejat, al qual tornarem a referir-nos després.

Passant, doncs, ara ja a la descripció de la iconografia d'aquesta part inferior de l'actual Tapís, podem afirmar que es tracta, sens dubte, de la **Invenció de la Santa Creu** i de primer anem a dir que és del tot necessari que l'es-

pectador conegui la famosa Llegenda Auria, de Jaume de Voràgine, si vol entendre aquesta representació iconogràfica del Tapís. Per la nostra part, i com hem fet altres vegades, hem llegit amb detenció aquest relat en la magnífica edició crítica a cura del P. Nolasco Rebull, de la província caputxina de Catalunya, publicada a Olot l'any 1976. L'edició es basa en el manuscrit català de Vic, traduït del text llatí del Voràgine.

I amb això no volem pas dir —seria una greu incongruència— que l'autor del Tapís llegí l'obra del Voràgine per fer aquesta composició iconogràfica de la Invenció de la Santa Creu. Cal tenir en compte que Jaume de Voràgine nasqué entre 1225 i 1230, i la Llegenda Auria l'escrigué a l'entorn de l'any 1264. Ara bé, el nostre Tapís segurament és molt anterior a aquestes dates. El que passa és que ja en segles anteriors existien relacions de vides de Sants i de festivitats litúrgiques amb el nom de **Flores, Legenda, Procerus**, i sobretot **Passiones, Vita i Obitus**. «No són pas poques les del segle X», diu Nolasco. I Ainaud de Lasarte aporta referències a **Passiones** dintre el Principat de Catalunya tocant als segles XI-XII-XIII.

Així, doncs, Voràgine, en escriure la seva obra, no intentà crear, ans, com diu el P. Nolasco, acollint-se a les diverses celebracions del calendari eclesiàstic, aplegà material existent per donar-ne l'explicació o explicacions que, entre altres, li semblaren més adients a cada cas. Aquestes relacions o narracions no es deuen, doncs, ni al Voràgine llatí ni a les seves traduccions. La gran majoria portaven segles d'existència, de culte i devoció. I en alguna d'aquestes **Flores o Passiones** més antigues degué anar a beure l'autor del nostre Tapís. El que passa és que la Llegenda Auria del Voràgine tingué al seu temps una acceptació immensa. A l'Inventari de la Biblioteca de la Catedral fet el 17 d'abril de 1512, que publicà el Dr. Lluís Batlle i Prats en la seva obra «La Cultura a Girona de l'Edat Mitjana al Renaixement» (Girona, I.E.G., 1979, pàg. 101), hi consta l'existència d'un «Flores sanctorum» de Voràgine que el bisbe va disposar que es relligués, no sabem per si era molt vell o perquè hagués prestat molt de servei. Hi hagué, doncs, una fallera per l'obra del Voràgine, i se'n feren de seguida traduccions a diverses llengües. I si els còdexs més antics es perden o només en coneixem l'existència, és en la Llegenda Auria del Voràgine on encara avui podem llegir aquest florilegi de vides de Sants i de certes festivitats o celebracions litúrgiques. Una d'aquestes últimes és la del **Trobament de la Santa Creu**.

Anem, doncs, a resseguir, en resum, les dades sobre aquest tema, part de les quals donarem en el seu text original, i així anirem veient la representació plàstica, en el nostre Tapís, de cada una de les escenes narrades pel Voràgine.

Després de relatar la coneguda història de la victòria de Constantí en el pont Milvio sobre Maxenci, ell, Constantí,

«tramés sa mare Na Elena en Jherusalem, per ço que cercàs la creu de Jhesuchrist. E quant vench a en Jherusalem, ella féu venir denant si (davant seu) tots los savis de Jherusalem... E quan los juehus hoïren que ella los appellave, espaordits dixerren què us pensats que la regina nos fassa apellar».

I continua la relació explicant que un dels jueus anomenat Judas, digué:

«Jo sé que ella vol apendra on és lo fust de la creu, en lo qual fo posat Jhesuchrist».

I en sentir això, els jueus digueren a Judas: «Guarda't d'açó que tu no li'n digues».

I efectivament, estant davant l'emperatriu, es negaven a contestar al que ella els demanava, i Elena els amenaçà a fer-los cremar. Davant d'això els savis o notables dels jueus li lliuraren a Judas, al qual Santa Elena digué:

«Mort he vida t'es aparellada. Elageix qual te vullas. Mostre'm lo loch qui és appellat Gòlgota, on fou crucificat Nostre Senyor, per ço que pusque atrobar la sua creu».

El jueu Judas, que intentava escapolir-se de la qüestió, abans de morir de fam dintre un pou canvià de parer:

«e dix que ell mostraria la creu... ell anà al loch on la creu era... e sentirem fum bé adorant de meravellosa odor... Apres açó començà a cavar... ell trobà III creus amagades, les aporta a la regina. On, com ells no sabessen divisar la creu de Jhesuchrist d'aquelles dues dels ladres, ells posaren les creus enmig de la ciutat; e aquí ells pregaren Déu que lo mostràs la sua glòria sobre aquelles creus. On, com un jovencell aportàs hom mort per la ciutat, En Judes tench lo lit e posà la primera creu e la segona sobre lo mort; mas gens per so no ressucità; e posà-li la terça e, mantinent, lo macip ressucità... Aprés açó En Judes se batià (batejà) e ach nom En Quíriach. E quant lo bisbe de Jherusalem fo mort, ell fo ordenat en bisbe... En après, ella (Santa Elena) aportà l part de la creu a son fill, a l'altra partida ella jaquí que hom la ornàs en argent».

Sense aquesta narració resultaria quasi indesxifrable la representació iconogràfica d'aquesta predella. En canvi és ben fàcil veure-hi reproduïda aquesta narració plena de ingenuïtat augmentada encara per la parla catalana antiga d'aquesta versió. Creiem sobrerera, doncs, una llarga explicació. N'hi ha prou en fixar l'atenció sobre cada un dels detalls o figures representades.

A mà esquerra es veu el palau de l'emperatriu, amb les portes tancades, d'on ella surt fent via cap a Jerusalem. A continuació veiem la pròpia emperatriu, inconfundible, malgrat que no porti corona imperial, per la inscripció: **SCA ELENA**. També és ben visible la ciutat de Jerusalem representada per uns edificis fortificats, damunt dels quals es llegeix: **HIERUSAL**. De l'edifici amb la porta oberta n'han sortit dos jueus: ho diu ben clar la paraula **IVDEI**: són els savis de Jerusalem als quals cridà a la seva presència l'emperatriu.

Inconfundible també el jueu anomenat Judas, al qual els savis i notables envien a l'emperatriu: damunt del seu cap es llegeix **IVDAS**. I és ben visible també en la resta de la representació el protagonisme d'aquest jueu **Judas**. Ell es dirigeix i parla amb Santa Elena. Ell apareix veient el fum «adorant de meravellosa odor», i **pregant** Déu «que lo mostràs» quina era la vertadera Creu. Per foragitar cap dubte, llegim la paraula **FVMVS** en mig de les flors de les quals surt el fum, i la inscripció: **CVM ORASSET JVDAS**, és a dir, estant Judas pregant.

Tampoc no hi falten les tres creus. Dues, més petites, són les que **Judas** posà al jovencell mort que deu ésser el que es veu en darrer terme. La representació és plena d'ingenuïtat, com tota la representació d'aquesta predella, però en ella s'hi pot veure al jueu **Judas** amb les dues creus. I finalment, al centre de la predella hi ha una part de la Vera Creu, en tamany gros. Concretament són dos braços travessers de la Creu, el de la part superior i el d'un costat. Enlloc hem sabut veure «unos pájaros revoloteando», dels quals parla Llàmbert Font. En canvi sí que aflora al costat de la Creu el cim o terminació d'una corona imperial que acaba amb creu. Aquesta corona suposa, doncs, una figura humana, emperador o emperatriu, que devia portar la Creu. Però res no és fàcil posar en clar, referent a això, ja que ni tenim més tros de predella per poguer-ho veure, ni llegim res d'això en la Llegendà Auria de Voràgine.

El retaule de Santa Elena que hi ha a la Catedral de Girona, a l'actual Capella del seu nom, tampoc no ens clara la qüestió, ja que si bé en el quadre central s'hi representa a Santa Elena portant la Creu, en un dels quadres o escenes laterals hi ha un emperador impossibilitat de tornar a posar la Creu al seu lloc del Gòlgota, perquè la porta cavalcant a cavall i ple de joies, i en el quadre inferior el mateix emperador despullat dels seus ornaments imperials i vestit rústicament porta amb facilitat la Creu fins al lloc desitjat.

Però aquest fet de l'emperador portant la Creu pertany pròpiament a una festivitat litúrgica que rebé el nom de **l'Exaltació de la Santa Creu**, i es refereix a l'emperador Heraclí I, no a Constantí. Succeí que l'any 614 els perses prengueren Jerusalem d'on se'n dugueren la Vera Creu, i el 3 de maig del 630, o bé 631, és a dir,

tres segles més tard de l'època de Constantí, Heracli vencé als perses i tornà solemnement a Jerusalem la creu de Crist. La Invenció de la Santa Creu és, doncs, una festivitat litúrgica diferent de la de l'Exaltació de la Santa Creu i els fets tingueren lloc amb tres segles de diferència. Ara bé, amb el temps es confongué la història d'ambdues solemnitats, i l'Occident cristià, mostrant més afecció al fet de la Invenció de la Santa Creu, el celebrà sempre el 3 de maig, deixant pel 14 de setembre la memòria de l'Exaltació.

En suma, que és molt probable que el fet de portar la Creu que devia atribuir-se a l'emperador Heracli i s'atribuís a l'emperador Constantí. Però el Doctor Pere de Palol no sembla pas dubtar quan diu que «la part central de la història (es refereix a la predella del Tapís), estigué presidida per una gran imatge de Constantí, Sant Constantí, portant la creu sobre l'espatlla i coronat amb la **Kamelaukion** bizantina, distinta de la corona dels emperadors carolíngis.

L'erudició prodigiosa de Pere de Palol ens fa molta autoritat en tot el que sigui art paleocristià, visigòtic i romànic. De totes maneres creiem que sempre cal tenir en compte la possible confusió entre l'emperador Constantí i l'emperador Heracli en la que hagués incorregut l'autor del Tapís, com tants d'altres ho degueren fer en la seva època. Es a dir, és molt probable que en aquesta predella l'autor volgué posar-hi el gran Constantí portant la Creu, inclusivament que hi posés el seu nom, que malauradament s'ha perdut, però atribuint a Constantí un fet, el de portar la Creu personalment, que en realitat la història o tradició atribueix a l'emperador Heracli.

I per acabar, diguem que dels dos fragments que es trobaren l'any 1975, un és el que fou situat a l'extrem esquerre de la predella. Representa una casa entera, de la qual es veu la teulada, la façana amb coronament triangular que se'n diu frontó, i la porta ferrada mig oberta. Què significa aquesta casa? Si ens atenem a la Llegendà Auria, podria ésser la casa de Jerusalem on Santa Elena feu portar les tres creus, pregant a Déu que mostrés quina era la Vera Creu. Però tampoc no seria estrany que representés la casa del jovecell «que aportàs hom mort per la ciutat».

TAPIS DE LA CREACIO: COMENTARI

El Tapís de la Creació de la Catedral de Girona planteja més d'un problema als estudiosos. Intentarem, en aquest Comentari, referir-nos a aquests problemes de la manera més breu possible. I una primera qüestió és aquesta: essent incomplet el Tapís, convindria puntualitzar què hi falta.

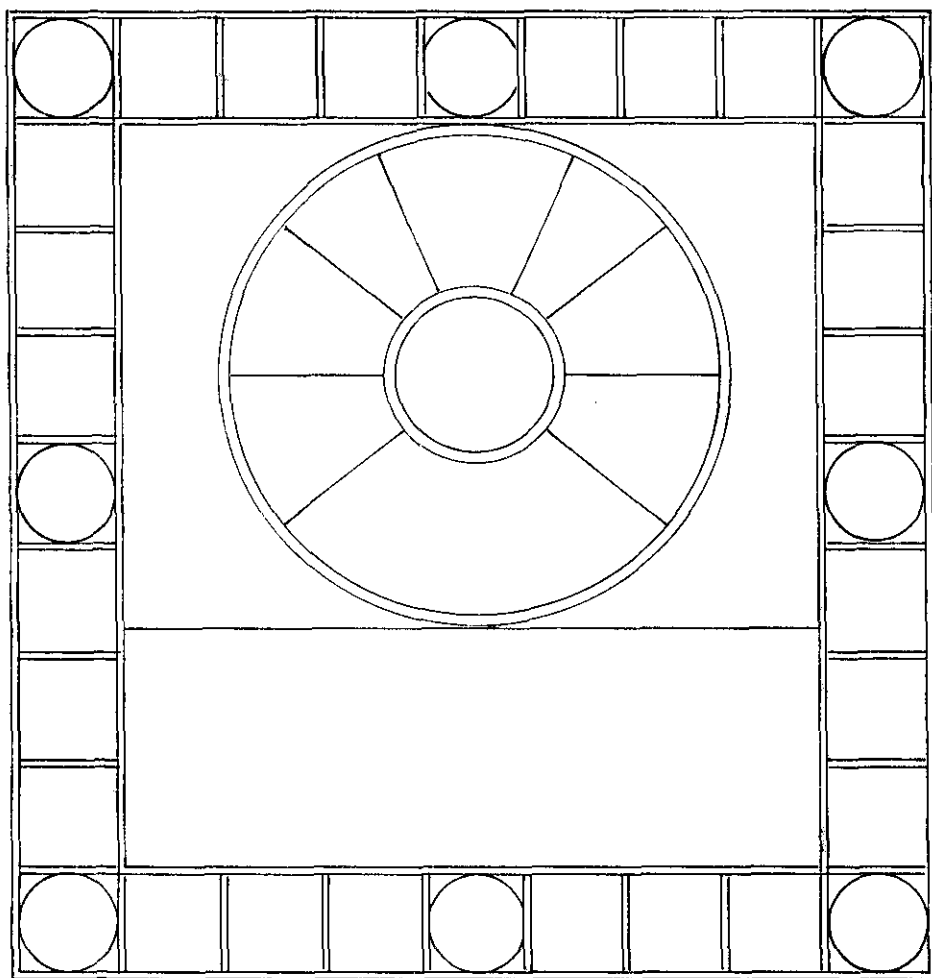
Sobre això pot haver-hi una opinió menys crítica, que pot partir d'una distribució temàti-

ca molt semblant a la del mosaic de la sinagoga de Beth-Alfa. Això cal entendre-ho bé. No és que afirmem que el Tapís depengui directament del mosaic de Beth-Alfa. El que passa és que, com diu Barral i Altet, els teixits o brodats, les pintures murals i els mosaics de paviment foren objecte d'una imitació, uns dels altres. Sense una dependència directa d'una d'aquestes peces artístiques d'una altra concreta, l'estructura i composició d'elles, unes més antigues, altres més recents, era molt repetida. I en el cas del nostre Tapís podem trobar un bon punt de referència en el mosaic de la sinagoga de Beth-Alfa.

Des d'aquest punt de vista, és evident que en el nostre Tapís falta completar les quatre sanefes, com ja hem vist, i en particular tota la sanefa inferior entera, en la qual és difícil saber exactament què hi havia. Tot el que es digui no passa de ser una mera suposició, ja que cal tenir en compte que en el Tapís el temps apareix en una concepció cíclica: reiteració anual amb les estacions, reiteració mensual amb les llunes, i reiteració diària amb el **Dies Solis** i el **Dies Lunae**. Però el que no sabem és si en el Tapís només hi havia aquests dos dies o si hi havien els altres cinc. I en aquest darrer cas, encara quedarien dos compartiments, potser amb dues escenes bíbliques que fessin simetria amb les escenes de Caín i Abel de la sanefa superior. Però, repetim, tot això no passa de ser una mera suposició.

Finalment està incompleta la predella o espai destinat a la Invenció de la Santa Creu. Es una llàstima, perquè aquest espai, a més de l'amplària que té, és pot calcular que havia de tenir una altura d'uns 93 centímetres, corresponent a l'altura dels dos mesos que falten a cada costat de la sanefa, és a dir, un espai suficient per contenir moltes més coses que les que avui hi podem veure.

De totes maneres, des d'aquest punt de vista menys crític, la semblança amb la distribució temàtica del mosaic de la sinagoga de Beth-Alfa és evident. Hi ha dues parts ben diferenciades, tant en el mosaic com en el Tapís. Una part central amb el tema de la Creació, que en el Tapís, a diferència del mosaic, té una continuació en tot l'espai de la sanefa quadrangular. Recordem que a Beth-Alfa el Sol, la Lluna, les Estrelles, el Zodíac i les Estacions, en el fons, simbolitzen l'ordre de la naturalesa sotmesa al govern diví, i tot això és la part central del mosaic. Però en el Tapís, si bé aquesta idea s'exemplifica perquè el **Pantocràtor**, com observa Manuel Guerra, es descomposa clarament en el doble prisma de **Cosmocràtor** i de **Cronocràtor**, és a dir, Senyor de les coses i del temps, en definitiva això també expressa, com a Beth-Alfa, l'ordre de la naturalesa sotmesa al govern diví. I una segona part, que en el Tapís és la de la predella amb un tema específicament cristià com és el de la Creu, és a dir, el tema de la



Reconstitució menys crítica del Tapís de la Creació de la Catedral de Girona.

Redempció. Igual que Beth-Alfa hi trobem els temes específicament hebraics com són la Torah, els pans de la proposició, l'Arca, els dos canelobres, el sacrifici d'Abraham, el ganivet de la circumcisió...

Es veritat que hi ha alguna diferència en aquestes dues peces. En lloc del Sol, símbol de la divinitat, que presideix el mosaic de Beth-Alfa, en el Tapís hi ha Jesucrist. Però també en això hi ha l'analogia. Els jueus no podien posar en el mosaic la figura de Jahvé Creador, i per això posaven el Sol que surt a l'Orient. Ja hem vist que aquest matís del **Sol-Oriens** era important pels jueus, malgrat que empraven la representació mitològica i pagana del carro solar. Ara bé, el Pantocràtor del Tapís, és Jesucrist, el qual pels cristians era també **Sol-Oriens**, és a dir, l'**Orient constant**, el **Sol Invictus** que mai no serà ocultat per una posta o ocàs.

Així, doncs, l'estructura del Tapís seria, si no idèntica, molt semblant, a la del mosaic de Beth-Alfa, del segle VI. Un motiu central, el de la Creació, corresponent a la forta idea creacionista, que era la primera veritat existencial de

la fe hebraica i continuà essent-ho per la fe cristiana. I un motiu particular que a Beth-Alfa és principalment el sacrifici d'Abraham, origen de l'elecció divina del poble escollit, i en el nostre Tapís la Creu, signe de la Redempció i de l'elecció del nou poble del Regne de Déu que són tots els homes.

Però hem de tornar a referir-nos aquí al problema que planteja aquest tema de la Creu en el nostre Tapís. Es tracta d'uns fragments cosits o units al Tapís de la Creació segurament en la restauració efectuada l'any 1884, o quan sigui. Però ¿pertanyien realment al Tapís o eren fragments d'un altre brodat, dels molts que tenia la catedral de Girona, dedicat tot ell a la pseudo-història de l'emperador Constantí?

Per una part, «a priori» no hi ha cap raó per no admetre que aquest tema de la Creu formés una predella del Tapís de la Creació, amb espai suficient —93 centímetres no és un espai petit— per incloure-hi els fets atribuïts al gran Constantí. Així ho pensava Llambert Font quan escriví: «La escena de la Invenció de la Santa Cruz, puesta en este fragmento, no es otra cosa que un indicio manifiesto de que esta nobi-

lísima pieza fue bordada expresamente para nuestra Catedral. Efectivamente, el culto a la Invención de la Santa Cruz ha perseverado de una manera constante en el primer templo gerundense. La fiesta de la Santa Cruz se ha celebrado hasta hace poco con gran esplendor en la iglesia catedralicia y prueba de ello es el retablo de Santa Elena, del siglo XVI, en cuyo centro se encuentra la Santa con la cruz y en los demás cuadros tenemos las escenas de la invención o encuentro del glorioso madero. Esta franja que debía estar en el Tapiz a manera de pradela y en la que se encuentra la escena histórica aludida, sería la que más fácilmente podría verse y con ello se confirmaba el deseo de manifestar públicamente el amor que tenían a la Cruz venerada». Però tot això encara podria explicar-se millor si a la catedral de Girona hi havia un brodat dedicat només a aquest tema de la Creu, i per tant l'explicació de Lambert Font no és un contrapès al dubte raonable de saber si el Tapís de la Creació contenia originàriament aquesta predella de la Invenció de la Creu o si eren dos «draps» o brodats diferents. La qüestió és aquesta: «lo drap de Carles Gran de la istoria del emperador Constantí», de que es parla amb motiu de la vinguda a Girona de l'emperador Carles V l'any 1538, és el Tapís de la Creació o era un altre diferent? La semblança del Tapís de la Creació amb el mosaic de Beth-Alfa faria pensar en la primera hipòtesi, però la manera com està cosit el fragment de la Creu al Tapís i la història de tants fragments arreconats des de feia temps en la sagristia de la Catedral fan possible també la segona hipòtesi. Preferim no inclinar-nos per una hipòtesi determinada, però crec que la imparcialitat històrica i científica ens obligava a plantejar el problema.

Però el Tapís pot mirar-se des d'un punt de vista més crític. Es el que hem sentit exposar en dues conferències donades a Girona sobre el Tapís de la Creació per l'il·lustre professor Pere de Palol, i l'hem llegit també en una Separata d'un treball seu publicat en el «Bulletin de Liaison du Centre International d'Etude des textiles anciens», en el qual es refereix també a un article seu dedicat al mateix tema en els «Cahiers Archéologiques, Fin de l'Antiquité et Moyen-Age» (1956-57), que no hem tingut la sort de llegir. A aquests treballs cal afegir-hi altres dos. Un titolat «Elements clàssics en la iconografia del Brodat de la Creació de la Catedral de Girona» (Annals J. E. G. XXII - 1974-75 - pàgs. 427-438). I l'altre amb el títol «El Bordado del Génesis de la Catedral de Gerona (Goya - Revista de Arte núm. 9 —1955— pàgs. 168-176). De totes maneres, pel que ara ens interessa, n'hi ha prou en conèixer en síntesi l'opinió del Dr. Pere de Palol, esperant gaudir dintre poc d'un llibre que l'esmentat autor, segons les nostres notícies, no trigarà a publicar, on po-

drà esplaïar-se en fer-nos arribar els seus extensos i profunds coneixements sobre aquesta matèria.

Ara, doncs, ens interessa deixar constància només de l'existència d'aquesta opinió. Es tracta, com diu el seu autor, de proposar una nova hipòtesi (abans en rebutja dues menys crítiques) sobre el complement que cal tenir en compte en el conjunt temàtic del Tapís.

En concret, segons aquesta hipòtesi o reconstitució arqueològica, el que ara tenim del Tapís seria una tercera part, no gaire més, de la peça completa, ja que en aquesta hi hauria tres cicles: el superior o cicle del Gènesi, el central o cicle de la Invenció de la Creu amb la imatge completa de la gran figura imperial que el presidia, a l'inferior o cicle de l'Apocalipsi. El Dr. Pere de Palol qualifica aquesta hipòtesi de «audaç reconstitució de tot el conjunt del Tapís».

I aquesta reconstitució arqueològica permet al seu autor fer, a l'ensem, una reconstitució iconogràfica, en la qual posa els dotze signes del Zodíac dintre dotze compartiments de les sanefes laterals, a continuació dels dotze mesos, intercalant-hi quatre dies que són el dimarts, dimecres, dijous i divendres, destacats per la rotllana blanca i lluminosa que els encerclaria, si bé els posa amb interrogant. I encara quedarien set compartiments de la sanefa inferior per a posar-hi altres tants motius iconogràfics que ja no senyala Pere de Palol. Només hi posa al centre el **Dies Domini** o **Soeculum**, però els posa amb interrogant també.

El resultat d'aquestes reconstitucions és el d'un Tapís de proporcions grandioses, que, com diu el mateix Pere de Palol, seria molt apropiat per adornar la façana d'una gran església amb ocasió de les principals festivitats de l'any litúrgic, o bé per posar-lo a fàisó d'un retaule sobre l'altar major en les esmentades ocasions o en grans cerimònies funeràries.

Sabem que hi ha algú a qui espanten unes proporcions tan grans del Tapís. Nosaltres, en canvi, creiem que això no seria cap obstacle per aquesta reconstitució del Tapís. En aquella època, en la construcció d'una catedral romànica com la que portaren a terme el bisbe Pere Rotger i la seva germana, la comtesa Ermessenda, la riquesa, la grandiositat i les proporcions dels elements decoratius no han d'estranyar a ningú, més aviat estan en consonància amb la idiosincràsia i mentalitat d'aquestes grans personalitats de l'època. I com un exemple,ensem en el tapís de Bayeux, que té uns 70 metres de llargària.

Per altra part una iconografia pensada a base d'enllaçar el Gènesi amb l'Apocalipsi a través de la Redempció teològicament és molt comprensible. Des de l'Alfa fins a l'Omega hi ha com un poderós arc, ha escrit l'il·lustre escriptorista Dr. Albert Vidal i Cruaños, que unifica

tota la història de la salvació des del Gènesi fins a l'Apocalipsi. La primera paraula divina fou: «Que es faci la llum i es feu la llum» (Gènesi 1,3). I la darrera paraula divina és un ressò de la primera: «Tot ho renovo... Fet està» (Apocalipsi 21,5). Déu està al començament del món, està en tota l'etapa de la redempció, i està a la meta final de la història de la Salvació.

Finalment, si bé avui sabem que sobre l'emperador Constantí es teixí una pura llegenda, basada en les falses Actes del Papa Silvestre, això no era pas així en els segles medievals en que a Constantí se'l tenia pel gran primer gran emperador cristià, inclusivament per Sant Constantí, igual que succeí més tard amb Carlemany, considerat no solament com el gran emperador d'Europa, sinó com a Sant Carlemany, i això afavoreix, sens dubte, la idea tan remarcada pel Dr. Pere de Palol sobre la prevalència i caràcter presidencial de la «gran figura imperial» de Constantí en el tema de la Invenció de la Creu.

Però avui per avui cal reconèixer que es tracta només d'una hipòtesi tota aquesta reconstitució arqueològica i iconogràfica del Tapís que fa el Dr. Pere de Palol. Ell mateix ho reconeix, i no pot ésser d'altra manera almenys fins que algun dia es trobés una prova o demostració documental, escrita o plàstica, cosa que és possible, però no probable. Això sí, és innegable que, a més de ser una hipòtesi audaç, és també una hipòtesi agradable.

Una altra qüestió crítica és la data de confecció i el país on es féu el Tapís. En realitat, són dues qüestions diferents, però convé considerar-les conjuntament perquè la segona condiciona molt la primera.

La veritat és que no consta enlloc la data de la confecció ni el lloc d'origen. Sabem que en època moderna se'l feia del segle XI. Però des de que Mossèn Gudiol («Els Primitius» II pàg. 482) afirmà que «no pot pas fer-se més a prop que la segona meitat de la dotzena centúria», és féu general l'opinió que el Tapís era del segle XII. Tanmateix, no creiem pas que Mossèn Gudiol fes cap estudi especial del nostre Tapís, i tot el que diu en l'obra esmentada és simplement el que Claudi Girbal havia dit en el segle passat.

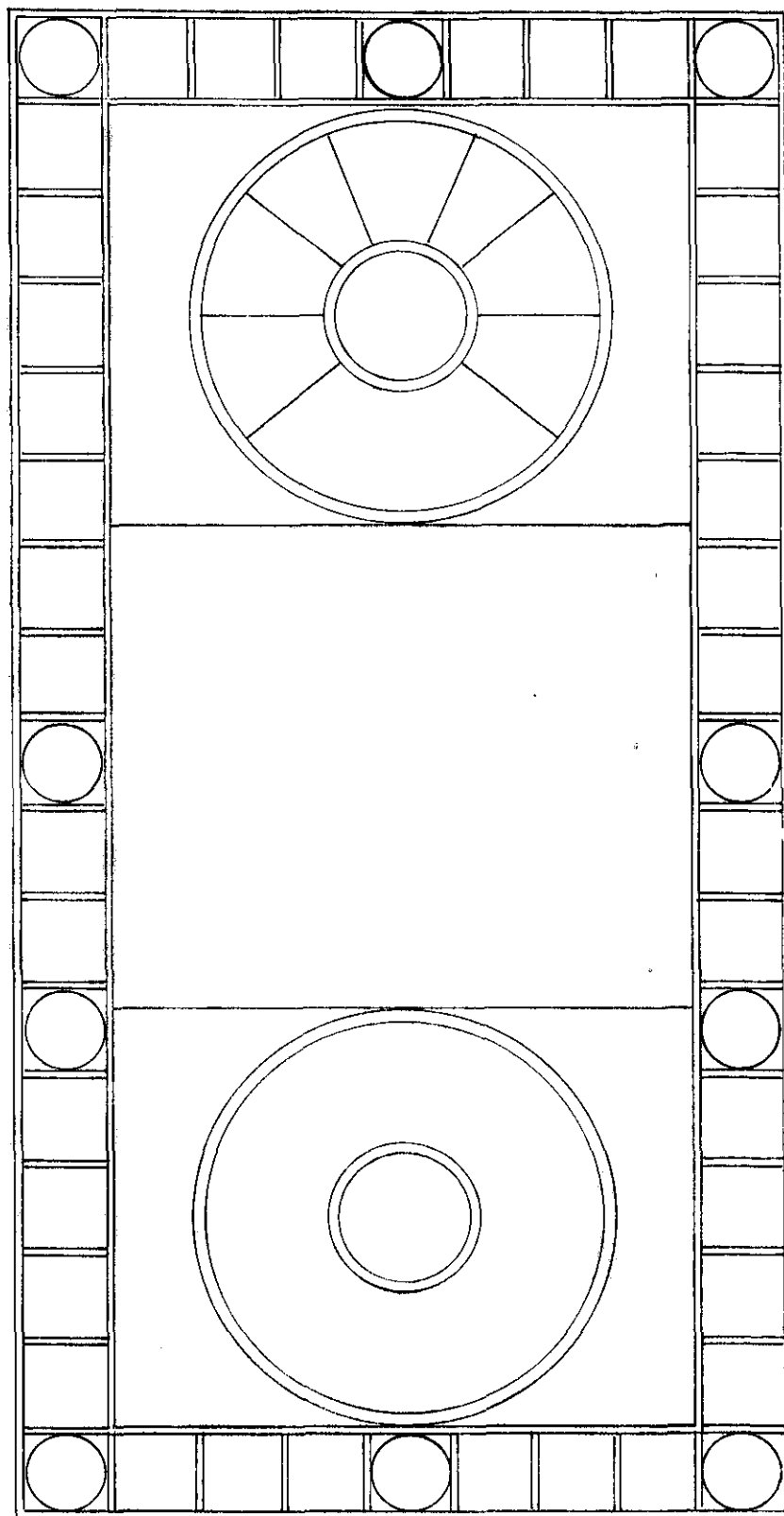
Per tant, ens interessa molt més el que digué Girbal. Ara bé, l'il·lustre publicista mostrà interès especial en senyalar la data de confecció del Tapís i les seves observacions el conduïren a atribuir-lo «por lo menos al siglo XII». I tant fou l'interès que Girbal posà en aquesta qüestió, que ho consultà a Davillier, «sabio arqueólogo y apreciable hispanófilo», el qual encara volgué consultar-ho a dos arquòlegs de París i al Director del Museu i Fàbrica «des Gobelins» (de teixits), Mr. Darcel. El resultat d'aquestes consultes no és gens taxatiu. Uns fan notar l'aspecte més romà, que romànic, i semblen decan-

tar-se per l'època de la decadència romana. Darcel, al qual Girbal qualifica de «persona sumamente erudita», digué que el Tapís correspon a l'època **carlovíngia**, per tant, als segles IX-X. Finalment, bó i insistent en el caràcter romà del Tapís, digueren els tres primers que era possible que el brodat de la Catedral de Girona hagués estat copiat d'un mosaic i senyalen l'analogia amb un mosaic de paviment del cor de la catedral de Aosta, del segle XII. Davant d'aquest panorama, Girbal escriví, com hem vist, que el Tapís s'ha d'atribuir «por lo menos al siglo XII». I en dir això, no sabem si Claudi Girbal admetia la possibilitat de que el Tapís fos fet ja en el segle XI, o que pogué ésser-ho en el segle XIII.

Intentarem modestament dir quelcom sobre aquesta qüestió. Crec que hem de partir de la base que el caràcter bizantí indubtable i la relació amb les miniatures occidentals que a Catalunya i a tota la Península és més persistent que a la resta d'Europa on influí prompte l'empremta carolíngia, fa pensar que es tracta d'un brodat espanyol. Més encara, ens inclinem a creure que fou fet a casa nostra mateix. Si no hi haguessin altres raons, la qüestió del lloc de confecció la veiem molt relacionada amb l'existència del **Beatus** a Girona. Ja hem vist com era patent aquesta relació amb els Quatre Vents.

Ara bé, l'any 1078 atorgà testament el capiscol de la nostra Catedral, Joan, successor de Ponç en el càrrec i a l'ensems el seu marmessor i beneficiari. I en aquest testament el capiscol Joan legà a la Catedral el famós **Beatus**. Així, doncs, tant si el còdex formava part ja de la important biblioteca de Ponç, home ric, savi i de gran relació social, com si l'adquirí Joan, el seu successor, en algun viatge cap a les terres nord-occidentals de la Península, és cert que en ple segle XI el **Beatus** era ja a Girona. La conclusió és, doncs, que, mirat només des d'aquest aspecte, el Tapís pogué ésser fet a Girona ja en el segle XI. A més, a la Catedral de Girona hi havia en aquesta època un **Scriptorium** molt important, i cal tenir en compte també que la catedral romànica es consagrà ja a la primera meitat del segle XI (bona part d'ella per tant devia ésser feta) i que en una obra de tanta importància no hi devien faltar pintures, mosaics, brodats, etc. Tot això corrobora la mateixa conclusió: que no és improbable la confecció del Tapís a Girona en el mateix segle XI.

Però hi ha més aspectes per considerar en aquesta qüestió, ja que amb el que acabem de dir no pretenem pas afirmar un influxe exclusiu dels manuscrits o miniatures hispano-mozaràbigues en el nostre Tapís. Ben al contrari, el dissenyador havia de posseir, sens dubte, una erudició molt més extensa. El Doctor Pere de Palol ha escrit que amb evidència clara havien arribat a Catalunya els manuscrits bíblics de la família del Gènesi de Viena, de la Bíblia Ço-



*Reconstitució més crítica del Tapis de la Creació de la Catedral de Girona.
Hipòtesi "audaç" del Dr. Pere de Palol.*

thon i dels Octateucos del Palau de Constantí noble, i que d'un d'ells procedeixen les escenes del Brodat de Girona. I afegeix l'esmentat autor, i això encara té més importància en aquesta qüestió, que el Tapís anava destinat a persones no enteses en llengua grega, ja que les inscripcions són totes llatines, i sobretot que els textos bíblics del nostre Tapís procedeixen, no de la Versió Vulgata, sinó de la Versió Hispana de la Bíblia, ço que és un valios argument per afirmar, sens dubte, que **el taller on es féu aquesta peça era un obrador de la Marca Hispànica**. I a nosaltres ens sembla molt lògic que aquest taller o obrador fos el del **Scriptorium** de la nostra Catedral i que no hi havia necessitat d'acudir a Ripoll, o a Sant Pere de Roda, per exemple.

En suma, creiem que sobre la data de confecció i el lloc d'origen del Tapís no pot excloure's la possibilitat i fins la probabilitat del segle XI, tant si fou a la primera meitat o com a màxim a la segona meitat. Són varies les raons convergents que ens menen a creure que la confecció del Tapís es realitzà conjuntament amb la construcció de la catedral romànica de Pere Rotger i en el seu **Scriptorium**.

I amb això podem passar finalment a una altra qüestió, com és la del lloc o funció als quals fou destinat el Tapís de la Creació.

Aquí les opinions són molt divergents, i és natural que ho siguin per dues raons. En primer lloc que no coneixem cap documentació que ens parli precisament del Tapís de la Creació. En tot cas, es parla d'aquest Tapís amb altres noms. I en segon lloc avui, amb la nova hipòtesi formulada pel professor Pere de Palol, ni tant sols podem determinar les dimensions de la peça.

A més, sobre aquesta qüestió trobem en la documentació dades més aviat desorientadores. Sulpici Pontich, il·lustre canonge de la Catedral de Girona que tantes notícies recopilà en les seves importants obres de l'Arxiu catedralici, no diu ni una paraula que pugui referir-se al Tapís de la Creació. No degué, doncs, trobar cap notícia en les Actes Capitulars, ni en els Llibres d'En Calzada, ni en cap més. Què vol dir això? Per mi, vol dir que en el segle XVII, època de Pontich, feia molt de temps ja que el Tapís devia estar arreconat i se'n desconeixia el valor.

Una altra notícia rara és la que insinua Claudi Girbal en el seu esmentat article de la **Revista de Gerona**. Segons Girbal, en un Inventari de la Tresoreria de la Catedral de Girona, del 1470, publicat pel P. Fidel Fita en el seu treball «Los Reys de Aragón y la Seu de Girona», no es troba ni rastre del Tapís, i d'això dedueix que «no formaba **todavía** parte integrante del rico tesoro catedralicio». Es a dir, que el Tapís ni hauria estat fet a Girona, ni hauria arribat a Girona fins els segles XV-XVI. Però és que això tampoc no lliga amb el silenci de Pontich en el segle XVII, el qual, d'haver arribat a Girona el Tapís en el segle XV-XVI, no l'hauria pas desco-

negut i fins hauria dit la funció i el lloc als quals estava destinat.

Ni tampoc aclareix la qüestió l'Inventari del segle XIII transcrit per Dr. Josep Morera i Sabater, i del qual s'ocupa Llambert Font, en el qual s'esmenten molts «draps» que adornaven l'altar major de la Catedral romànica: vuit de seda i or, altres vuit de seda sense brodat d'or. Aquests draps devien ésser palis o antependis. Però també es parla d'altres cinc draps de seda per les festes més solemnes que es posaven sobre els ornaments. Evidentment es tracta d'una riquesa de la Catedral en brodaria. Però en el text es diu: «preter istos alios II quibus ornatur armarium retro altare», és a dir, altres dos draps amb els quals s'adornava l'armari que havia darrera de l'altar. Es ben sabut que en l'època romànica una peça important en les esglésies, i ja no diguem en una catedral, era aquest **armari** on es guardaven l'orfebreria, la indumentària i els còdexs, ja que no hi havia sagristia. I Llambert Font es pregunta si un d'aquests draps podria ésser el Tapís de la Creació. Però, que n'és de difícil contestar a aquesta pregunta!

Fins aquí, doncs, tenim unes dades més aviat desorientadores sobre aquesta qüestió. Però creiem obligat citar ara una opinió, que creiem de molt d'interès sobre el tema. El seu autor és el Doctor Jaume Marquès, el qual ha parlat d'això en més d'una ocasió. Així, que nosaltres sapiguem, trobem tocada aquesta qüestió en dos articles del Dr. Marquès en el diari «Los Sitios», un corresponent al mes d'abril del 1958 i l'altre el 29 d'octubre del mateix any, aquest últim titulat «El Emperador Carlos V en Gerona». Es també d'interès el treball del mateix autor publicat en el Programa de Setmana Santa de l'any 1960, dedicat a la Confraria del Sant Sepulcre. I també hem pogut consultar el treball publicat als Annals de l'Institut d'Estudis Gironins, X —1955— pàgs. 316.

En aquests treballs l'autor es refereix a molts temes que ara a nosaltres no ens interessin directament. Però donarem molt sintetitzat el que dit autor diu referent al Tapís de la Creació de la nostra Catedral. En primer lloc, el Dr. Marquès narra, en forma lògicament abreujada com correspon als articles periodístics esmentats, els solemnes actes que es feren a la Catedral de Girona amb motiu del faust aconteixement de la vinguda de l'emperador Carlos V, tal com es troba registrat en les Actes Capitulars. i es refereix a un document que el Doctor Lluís Batlle i Prats exhumà de l'Arxiu Municipal i que inversemblantment no es troba ressenyat en les esmentades Actes Capitulars. Segons el registre de l'Arxiu Municipal, el monarca o Cèsar Carlos V, després de dinar, volgué tornar a la Catedral per veure «lo drap de Carles Gran de la historia del emperador Constantí». I el Doctor Marquès diu que sens dubte aquest «drap» és el nostre Tapís de la Creació.

Però el que més interessa ara és el que diu el Dr. Marquès referent a la Capella anomenada del Sant Sepulcre que hi havia damunt de la Galilea de la catedral romànica. Diu que en aquesta Capella hi havia diversos altars, entre els quals troba documentats els de Sant Domènec, de Santiago i de Sant Llorenç. Però l'altar major o central estava dedicat a la Santa Creu, l'existència del qual consta a partir del 1106, ja que, segons consta en el Repertori de Pontich I, fol. 136, en aquest any fou fundat un benifet en aquest altar de la Santa Creu per Bernat de Vilafreser. Ara bé, el Dr. Marquès formula la hipòtesi que el Tapís de la Creació estava relacionat amb aquesta Capella, concretament amb l'altar major dedicat a la Santa Creu. En concret, el Tapís hauria pogut servir de baldaquí d'aquest altar major, de manera que el tema de la Creació ocupés la part superior central del baldaquí, i als costats hi pengés el tema del Calendari, a la part davantera l'any i les Estacions, i al fons, com un retaule, hi pengés el tema de la Invenció de la Creu, molt adient amb l'advocació de l'altar.

Es una hipòtesi, a la qual el seu autor hi arriba en virtut de diverses conjetures, i el seu autor ens ha dit personalment que no pot fer altra cosa un historiador quan no disposa de la troballa d'un document que solucioni d'una manera clara i definitiva la qüestió. Però això és el que passa amb el Tapís de la Creació, com ja hem dit. Enlloc no consta la funció a la qual estava destinat... senzillament perquè aquest Tapís no es troba esmentat en cap document. Per això sobre la hipòtesi del Doctor Marquès hem de fer constar diverses coses. En primer lloc, la cosa és ben clara, sembla que no és pas compatible amb la hipòtesi que en els nostres dies ha formulat el Doctor Pere de Palol. Les proporcions del brodat de Palol no semblen gaire adients per adornar un altar com el de Santa Creu de la Capella del Sant Sepulcre. En segon lloc, també nosaltres hem formulat les nostres reserves sobre la identificació del Tapís de la Creació i el de la Invenció de la Santa Creu.

En suma, si partim de la base de considerar el Tapís des d'un punt de vista menys crític que el Doctor Palol, la hipòtesi del Doctor Mar-

quès no solament és molt raonada, sinó que no en coneixem cap de més raonable, perquè és molt lògic relacionar el tema d'un brodat de la Invenció de la Santa Creu, de l'època romànica, amb un altar dedicat a la Santa Creu, d'una època semblant. Però això cal matisar-ho. Amb el Dr. Marquès estem d'acord que el Tapís de la Creació amb la predella de la Invenció de la Santa Creu pogué tenir una funció adequada com és la de guarnir o adornar l'altar de la Santa Creu de la Capella del Sant Sepulcre. Però si el tema de la Invenció de la Santa Creu no formava part del Tapís de la Creació, sinó que era un brodat diferent, aleshores seria aquest brodat de la Invenció de la Creu el que més lògicament pogué ocupar aquest lloc i tenir aquesta funció.

Insistim, doncs, una vegada més, en la importància d'arribar a una solució d'aquest problema de la relació del Tapís de la Creació i el brodat de la Invenció de la Santa Creu. I crec que, a falta d'una clara demostració documental, aquest problema només podria solucionar-se amb una anàlisi feta per un expert en l'art o tècnica de la brodaria, és a dir, dictaminant, si és possible, si la tècnica del tros del brodat de la Invenció de la Creu és idèntica o diferent de tota la resta del Tapís de la Creació.

Finalment, per la nostra part i sobre aquesta qüestió de la funció desempenyada pel Tapís de la Creació, volem fer constar —és un criteri personal nostre— que el Tapís mai no fou destinat a cobrir un paviment. En síntesi, ens atrevim a proposar la següent hipòtesi. El Tapís degué estar en funcions en la catedral romànica, i és molt convincent l'opinió del Dr. Marquès sobre la funció que desempenyava, amb les reserves que hi hem fet. També pensem que el Tapís degué arraconar-se quan es construï la catedral gòtica, més o menys aviat. I al cap de quatre o cinc segles més tard, és a dir, a les darreries del segle passat fou novament «exhibit» —tampoc no sabem en quin lloc com ho féu constar Claudi Girbal. I des de la primera dècada del segle actual el Tapís ha quedat exposat —però això ja no és història— a les Aules Capitulars, convertides des de l'any 1952 en Museu del Tresor catedralici.

Nota. A més dels autors esmentats, és de justícia fer constar la valuosa cooperació que per fer aquest treball he trobat en les següents persones: Mossèn Manuel Fuentes i Geli, Srta. Dolors Condom i Gratacós, Mossèn Josep Maria Taberner i Collellmir, Sr. Narcís Soler i Masferrer, i Sra. Montserrat Gener de Puigdevall. A tots ells el més profund agraïment.

