

Pintar fa mil anys

Els colors i l'ofici
del pintor romànic

Manuel Castiñeiras i Judit Verdaguer (eds.)



Pintar fa mil anys

Els colors i l'ofici
del pintor romànic

Llibre editat amb motiu de l'exposició que s'ha dut a terme al Museu Episcopal de Vic (MEV) (31 de maig - 14 de desembre 2014)
És el resum de les investigacions realitzades pel projecte de recerca de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), MICINN-HAR2011-23015: Artistas, Patronos y Público: Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XV) - Magistri Cataloniae, dirigit pel Prof. Manuel Castiñeiras.

El seu objectiu és donar a conèixer les primeres conclusions sobre l'aprenentatge i curriculum vitae del pintor a l'època romànica, així com aprofundir en els seus coneixements tècnics. Per això, s'han dut a terme tota una sèrie d'anàlisis científics –fins ara inèdits– en el GRAPAC/CETEC - Patrimoni (IQS-UAB) i en el Centre de Restauració dels Béns Mobles de Catalunya.

Direcció científica: Manuel Castiñeiras (UAB) i Judit Verdaguer (MEV).

Documentació: Verónica Abenza (UAB) i Anna Homs (MEV).

Edició: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona en col·laboració amb Magistri Cataloniae.

© dels textos: els autors

© d'aquesta edició
Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
Tel. 93 581 10 22
sp@uab.cat
www.uab.cat/publicacions

Composició:
Joan Buxó

Impressió:
Gràfiques Jou

ISBN: 978-84-490-4848-7
Dipòsit legal: B-23.693-2014
Imprès a Espanya. Printed in Spain

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, compresos la reprografia, el tractament informàtic i la distribució d'exemplars mitjançant lloguer, és rigorosament prohibida sense l'autorització escrita dels titulars del copyright, i estarà sotmesa a les sancions establertes a la Llei.

Pintar fa mil anys

Els colors i l'ofici del pintor romànic

Manuel Castiñeiras
Judit Verdaguer

Becket o el martiri del millor home del rei. Les pintures de Santa Maria de Terrassa, la congregació de Sant Ruf i l'anomenat Mestre d'Espinelves¹

Carles Sánchez Márquez

Universitat Autònoma de Barcelona

En una notícia publicada al diari *La Vanguardia* l'octubre de l'any 1917, l'historiador terrassenc J. Soler i Palet es feia ressò de la recent troballa d'un valuós cicle pictòric a l'interior de l'església de Santa Maria de Terrassa. Les pintures, que actualment decoren una absidiola oberta en el mur de construcció del braç sud del transsepte, havien estat descobertes el 21 de setembre d'aquell mateix any pel rector de les esglésies, el doctor Homs, en el marc de les obres de restauració que aleshores es duïen a terme a l'interior de l'església romànica de Santa Maria, consagrada solemnement el 2 de gener del 1112 (*fig. 1*)².

Com veurem en aquest article, és molt possible que l'absidiola fos originàriament l'espai del denominat altar de sant Adrià, documentat a partir de l'any 1117 i consagrat per Oleguer, arquebisbe de Tarragona. Molt probablement, aquesta capella va ser reconsagrada i dedicada a l'arquebisbe de Canterbury a finals del segle XIII. El cert és que als anys centrals del segle XVI va canviar novament la seva advocació per la de santa Llúcia, i va ser decorada amb un retaule renaixentista, pintat a l'oli per A. Sabater l'any 1546. En conseqüència, cal pensar que l'emplaçament del retaule de santa Llúcia va motivar el tancaament de l'absidiola en època moderna, de manera que el conjunt pictòric va restar amagat darrere les parets emblanquinades fins a la intervenció del 1917. De fet, en una fotografia realitzada poc després de la descoberta s'observen perfectament els forats efectuats per la col·locació del *retabulum*, que va mal-

¹ Les noves recerques desenvolupades en aquest article sobre les pintures de Terrassa i el frontal d'Espinelves s'enquadreren dins el Projecte d'Investigació *Artistas, patronos y público. Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XV)* - *MAGISTRI CATALONIAE* (MICINN HAR2011-2015). Durant l'elaboració d'aquest treball he comptat amb la inestimable col·laboració i ajuda del Dr. Manuel Castiñeiras, professor de la Universitat Autònoma de Barcelona i director d'aquest projecte. Estic igualment agraït a Domènec Ferran i Antonio Moro, del Museu de Terrassa, a l'Arxiu Tobella, i molt especialment al personal de l'Arxiu Històric i Comarcal, per les facilitats en la consulta de la documentació referent a la canònica de Santa Maria de Terrassa.

² "el 21 del passat setembre, se li ocorregué a l'actual il·lustrat rector, Dr. Homs, realitzar una provatura per a cerciorar-se de si l'aparell interior de la iglésia era al dessota de les capes de guix que amb el temps s'hi havien adherit, com la pedra adovellada ben tallada que apareix a l'exterior, a fi d'intentar una neteja per a posar-la en evidència tal com Déu mana; i al notar que en aquella part els cops sonaven a lloc buit, anà buidant-lo amb tota cura, i descobrí, amb gran sorpresa i ver entusiasme, que aquell fons de tants anys amagat contenia hermoses i relativament ben conservades pintures. A mesura que avançava la neteja d'aquella espècie d'arcossoli, aparegué el desenrotllament de tot el fons d'un altar dedicat a un bisbe màrtir" (SOLER, 1918, p. 24-36).



fig. 1. Pintures de Santa Maria de Terrassa. Vista general de la capella. © Foto: Autor.



fig. 2. Capella de sant Tomàs Becket poc després de la descoberta l'any 1917. © Museu de Terrassa.

metre en gran mesura el cicle pictòric (fig. 2). Malgrat això, cal tenir en compte que en el moment de la troballa el retaule ja havia estat retirat del braç sud del transsepte, atès que segons les primeres descripcions dels cronistes de l'època, en aquells moments l'absidiola era darrere l'altar de Sant Blai (HOMS, 1921, p. 1-2). En qualsevol cas, la densa capa de calç que cobria la paret i el fet que la fornícula no fos visible a l'exterior van fer "invisibles" les pintures i les van preservar durant gairebé quatre-cents anys.

Des de la descoberta, el cicle pictòric va copsar l'interès dels historiadors de l'època, que van dur a terme una primera tasca d'anàlisi del conjunt. A més dels estudis pioners duts a terme per J. Soler i Palet, que primer publicà a *La Vanguardia* (SOLER, 1917)³ una sèrie de quatre notícies on relatà les circumstàncies de la troballa i posteriorment aprofundí en l'estudi de les pintures en altres publicacions com la revista *Museum* i el *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* (SOLER, 1916-1917, p. 295-299), erudits com J. Gudiol i Cunill ben aviat es feren ressò de l'extraordinari descobriment (GUDIOL I CUNILL, 1917 i 1927, p. 411-427; PUIG I CADAVALCH, 1923, p. 772-773; KUHN, 1930, p. 41-43; BORENIUS, 1932, p. 48-51). L'any 1927 Lluís Plandiura sufragà la restauració de les pintures murals que ens ocupen, arrencades i reinstal·lades a l'absidiola per Arturo Cividini per encàrrec de la Junta Municipal de Museus de Terrassa (fig. 3). Uns anys després, l'investigador americà Ch. R. Post, amic personal de Plandiura, destacava l'espectacularitat del cicle pictòric dedicat al martiri de sant Tomàs Becket, però es lamentava de la malaurada restauració,

³ Publicades a l'edició de *La Vanguardia* dels dies 1 i 14 de novembre, i 13 i 28 de desembre del 1917.



fig. 3. Arturo Cividini restaurant les pintures de sant Tomàs Becket, 1927. © Arxiu Fotogràfic de Barcelona. (Foto: F. Serra).

que havia provocat algunes pèrdues a la zona central (POST, 1930, p. 149-151). Darrerament s'han fet nombrosos estudis sobre el conjunt (BORFO, 1991, p. 259-261 i 1992, p. 12-18; GALVÁN, 2008, p. 197-216), entre els quals destaquen, per les seves aportacions en el camp de la iconografia, els duts a terme per M. Guardia (GUARDIA, 1998-1999, p. 37-58, 2009, p. 35-56 i 2011, p. 165-176). Tanmateix, més enllà de la interessantíssima temàtica del conjunt, aquest encara planteja tota una sèrie d'interrogants de gran importància per comprendre la seva gènesi i funció. Em refereixo, en particular, a la necessitat d'esbrinar millor els agents implicats en el procés de realització de l'obra, el taller pictòric, els seus promotors o el perquè de la tria i la localització de les imatges.

L'obra: un cicle excepcional de la *Passio* de Becket

Les pintures de Terrassa presenten una distribució temàtica amb tres registres, compostos per una imatge teofànica acompanyada de dos personatges (conca), el cicle hagiogràfic dedicat a sant Tomàs Becket (registre central) i els habituals cortinatges pintats (registre inferior). Sens dubte, les escenes més interessants des d'un punt de vista iconogràfic són les corresponents al registre central, on es desenvolupa el cicle hagiogràfic dedicat a l'arquebisbe de Canterbury, assassinat pels homes fidels a Enric II d'Anglaterra el 29 de desembre del 1170 (KNOWLES, 1970; FOREVILLE, 1975 i 1981; BARLOW, 1986; AUBÉ 1990; DUGGAN, 2007). El ressò internacional del conflicte, l'estupefacció que va generar l'assassinat i els miracles obrats les setmanes posteriors a la mort de Becket –el qual adquirí un caràcter taumatúrgic amb malalties dèrmiques, especialment la lepra, però també amb paràlisi i altres malalties genèriques– convertiren Canterbury en una de les metes de pelegrinatge més importants d'Europa, fins i tot abans de la canonització de sant Tomàs el 21 de febrer del 1173⁴. Miracles, pelegrins i la difusió de la seva *Vita* i la *Passio* en diversos còdexs van contribuir a la ràpida difusió del culte oficial, que va adquirir, com es veurà, uns nivells molt significatius a la Península Ibèrica. Certament, l'assassinat de l'arquebisbe de Canterbury és un dels esdeveniments més ben documentats de l'edat mitjana, ja que va ser presenciat per diversos testimonis oculars. Cinc dels presents –Joan de Salisbury, Guillem

⁴ La dilatada col·lecció de miracles va ser recopilada per Guillem de Canterbury i Benet de Peterborough. Aquest darrer va ser el primer custodi de la tomba de Becket i les seves entrevistes amb els pelegrins van constituir la base del seu llibre de miracles. La seva *Passio of Thomas*, escrita entre 1173-74, és un instrument valuós per conèixer els detalls del martiri i les seves conseqüències (ROBERTSON & SHEPARD, 1875-1885, II, p. 137-546).



fig. 4. Pintures de Santa Maria de Terrassa. Detall de la zona central amb el martiri. © Foto: Autor.

Fitzstephen, el clergue visitant Edward Grim, a més dels dos monjos de Christ Church Guillem i Benet— van deixar constància documental del martiri. Encara que en alguns casos es detecten petites distorsions deliberades dels fets, en línies generals els textos de les *Vitae* i les cartes descriuen els esdeveniments ocorreguts a Canterbury amb un alt grau de precisió, gens sorprenent tenint en compte que van ser redactades per testimonis directes del drama⁵.

El cicle de Terrassa es presenta com un fris de narració contínua, on es representen de manera sintètica tres moments del martiri (fig. 4). En primer lloc, a l'esquerra de l'espectador, té lloc la conversa amb els botxins (BARLOW, 1986, p. 417-422; ROBERTSON & SHEPARD, 1875-1885, III, p. 132-135). El primer personatge és el clergue Edward Grim, vestit amb túnica de cerimònia de color blanc estampada amb cercles vermells⁶. A continuació es representa la figura de Tomàs Becket, que vesteix l'habitual indumentària arquebisbal: pal·li blanc decorat amb creus negres, túnica vermella, casulla i mitra amb ínfules. Sosté el bàcul amb la mà dreta, coronat amb una forma en espiral decorada amb el cap d'un animal que imita les peces d'orfebreria de l'època. Completen l'escena tres dels quatre botxins (Reginald Fitzurse, Guillem de Tracy, Hug de Moreville i Ricard el Bretó), que van escometre l'arquebisbe. Els dos primers assenyalen i amonesten agressivament Becket, mentre un tercer es prepara per desembeinar l'espasa. Tots tres personatges vesteixen gambesó o túnica curta, que deixa entreveure les calces, subjectades a les bragues mitjançant un cordó, segons costum del segle XII, així com botes de perfil allargat, tancades i baixes, adornades amb vires o tires de cuir. Es tracta d'un recurs poc freqüent en la iconografia del martiri, ja que habitualment els botxins es representen

5 Les principals *Vitae* van ser recopilades a la monumental obra de: ROBERTSON & SHEPARD, 1875-1885.

6 Grim era un clergue nascut a Cambridge que va arribar a Canterbury per visitar l'arquebisbe dies abans de la seva mort. La seva valentia a l'hora de protegir l'arquebisbe li valdrà un paper protagonista en les representacions artístiques de l'episodi. La *Vita* que va escriure l'any 1172 és sens dubte un dels relats més fidedignes del martiri.

amb indumentària militar i proveïts d'escuts i espases, com podem observar en un foli del *Cotton Claudius* (Londres, British Library, Ms. Cotton, Claudius B.11), considerat el testimoni més antic (ca. 1180) de la il·lustració d'un cicle dedicat a sant Tomàs Becket⁷. Malgrat que trobem una clara disparitat respecte a la indumentària, el manuscrit anglès mostra tres moments diferents de la seqüència narrativa, tal com succeeix a Terrassa: a la part superior, Becket espera l'arribada dels botxins, mentre que a la inferior té lloc l'assassinat i la posterior penitència dels conspiradors davant del seu sepulcre (fig. 5). Així doncs, a Terrassa destaca la voluntat d'individualitzar i diferenciar cadascun dels protagonistes, contràriament al que és habitual en altres cicles pictòrics equiparables pel seu format a les pintures que ens ocupen⁸.

Seguint la seqüència cronològica dels fets, en el registre central té lloc l'assassinat de l'arquebisbe. El primer dels agressors sosté enlaire l'espasa amb la qual ha tallat la part superior del cap de sant Tomàs per la part que tapava la mitra, de la qual cauen les ínfules i les gotes de sang, suggerides mitjançant simples línies paral·leles. Amb una dignitat exemplar, el prelat anglès inclina



fig. 5. © British Library Board, Cotton Claudius, B.11, f. 341r.

⁷ El manuscrit conté les cartes de Becket recopilades pel prior de Canterbury Alan Tewkesbury, precedides de la *Vita* i les cartes de Joan de Salisbury. El recull fonamental de documents es deu a: DUGGAN, 1980, p. 100-123.

⁸ Encara que el culte a sant Tomàs Becket es va difondre ràpidament per Anglaterra, es conserven escassos cicles pictòrics amb el martiri. Cal recordar que l'any 1538 Enric VIII va ordenar la sistemàtica destrucció de tot allò que recordés a l'arquebisbe, fet que probablement va provocar la pèrdua d'importants cicles narratius. Amb tot, es conserven cicles murals amb el martiri a l'església de Saint Peter near Preston Park (Brighton), a Saint Peter ad Vincula d'Oxfordshire (South Newington), a Saint Mary a Stow (Lincolnshire), a Saint John de Winchester (actualment desaparegudes), a Brookland (Kent), a Saint James Church (Hampshire) i a North Stoke (Oxfordshire). Tanmateix, es tracta de cicles tardans, atès que cap dels exemples conservats és anterior al segle XIII.



fig. 6. Museo Archeologico di Casamari, frescos amb l'assassinat de Tomàs Becket de l'església de Santa Maria del Reggimento. Foto de l'autor.



fig. 7. Ampulla amb Becket acompanyat pels botxins, 1170-1200. Al revers conté la inscripció: + OPTIM EGROR MEDIC FIT TOMA BONOR. © The British Museum.

el cap i alça la mà, mentre un segon agressor subjecta el sant per la casulla i dirigeix un segon cop al coll. En intentar protegir-lo, Grim abraça l'arquebisbe i és ferit al seu braç esquerre. L'escena presenta certes concomitàncies amb el cicle monumental conservat al presbiteri de l'església dels sants Giovanni i Paolo a Spoleto, on Grim és ferit i abraça l'arquebisbe de manera semblant a la composició del cicle de Terrassa (COCHETTI, 1971; PARLATO, 1994, p. 180-197). No obstant això, a Spoleto trobem algunes variacions com la introducció de l'altar, un element força habitual en la iconografia beckettiana. Tot i que Becket no oficiava l'eucaristia, en la majoria de figuracions del martiri l'arquebisbe és representat davant de l'altar –preparat per celebrar la missa–, un detall que no es correspon amb les cròniques, ja que l'assassinat va tenir lloc al nord del transsepte de la catedral. L'altar apareix també als frescos de l'església de Santa Maria del Reggimento –actualment conservats al Museo di Casamari (Lazio)– (fig. 6), on l'escena del martiri és acompanyada de l'efígie de Becket amb sant Benet i sant Leonardo (FARINA & FORNARI, 1981, p. 58-61). No obstant això, a Terrassa trobem una clara voluntat de representar els detalls de l'escena, així com d'individualitzar els personatges, que exerceixen uns rols fidels a la narració de les *Vitae*. El botxí que subjecta Becket per la túnica, l'espasa incurvada pel cop, així com altres detalls minuciosos –com les gotes de sang–, corroboren que ens trobem davant d'una de les reproduccions més fidels als fets esdeinguts a Canterbury. En aquest sentit, cal recordar que la sang serà un dels elements vehiculars de la difusió del culte. Els pelegrins que visitaven Canterbury s'enduien petits recipients (*ampullae*) fets de plom o d'estany que contenien l'anomenada “aigua sacra de sant Tomàs”, una barreja de les gotes de sang de Becket tractada amb aigua que tenia un efecte beneficiós per als malalts. En aquests senzills vasos s'hi representaven escenes de la mort de Becket, sovint acompanyades dels *tituli* que feien al·lusió a les seves capacitats miraculoses (fig. 7).

El cicle de Terrassa culmina al registre dret amb la deposició del cos del màrtir al sepulcre i l'ascensió de la seva ànima, sostinguda per dos àngels. El cos amortallat en el sudari és dipositat al sepulcre per dos personatges. El de la dreta és el mateix que apareix en les escenes d'escarni i mort, i per tant cal pensar que es tracta del clergue Edward Grim. Per altra banda, la historiografia (BORFO, 1991, p. 260 i 1992, p. 14) ha identificat tradicionalment la figura de l'esquerra amb Joan de Salisbury, un dels principals difusors del culte. El cert és que Salisbury –secretari i confident de Becket– va tenir un paper fonamental en la ràpida canonització del prelat anglès, alhora que va defensar de manera vehement la veracitat dels miracles produïts a Canterbury després de la seva mort (MILLOR *et al.*, 1979, p. 725-738). Per tot, la identificació resulta plausible. Ambdós personatges deposen el cos embolcallat en el sepulcre, sostingut per tres columnes i ricament decorat amb unes arcades que presenten motius triangulars. El nivell superior de la peça presenta una motllura engalanada amb formes geomètriques de color blanc, que sembla evocar les incrustacions de brillants i metalls preciosos. Segons Salisbury, després del suplici, Becket va ser enterrat en un sepulcre de marbre (*sarcophago marmoreo*) a la cripta de la catedral⁹. El sepulcre, doncs, serà un element habitual en la iconografia beckettiana, i apareix prematurament en representacions com el *Cotton Claudius* (ca.1180) o el *salteri Harley* (Londres, British Library, Ms. Harley 5102), de finals del segle XII (fig. 8). A partir de finals del segle XII el martiri i el sepulcre de Becket apareixeran també a la coberta de les arquetes llemosines on, com a Terrassa, s'inclou l'ànima del difunt portada en un clipeus per dos àngels. En alguns casos, com el de l'arqueta reliquiari del Victoria and Albert Museum de Londres (fig. 9), trobem una complexa escenificació presidida per un perso-

9 ROBERTSON & SHEPARD, 1875-1885, II, p. 321-322: “convenient, ante altare Sancti Johannis Baptistae et Sancti Augustini Anglorum apostoli in sarcophago marmoreo sepelientur”. ROBERTSON & SHEPARD, 1875-1885, II: “Erat autem in crypta ecclesie monumentum novum, excisum de petra a multis diebus, quasi ad hoc a Deo praeparatum, in quo nondum quicquam positus fuerat”.



fig. 8. © British Library Board, Harley 5102, f.17.



fig. 9. Arqueta reliquiari de coure daurat amb el martiri de Tomàs Becket (ca. 1180-1190).
© Victoria and Albert Museum, London.



fig. 10. Insígnia de pelegrinatge amb la tomba de sant Tomàs Becket (ca. 1400).
© The Metropolitan Museum of Art, Gift of Dr. and Mrs. W. Conte, 2001 (2001.310)
Image © The Metropolitan Museum of Art.

natge amb atributs pontificals que beneeix el cos del màrtir amb l'assistència d'un clergue que sosté el llibre de les oracions. Posteriorment, les insígnies i els objectes relacionats amb el fenomen del pelegrinatge reproduiran amb certa fidelitat el nou sepulcre erigit a la Trinity Chapel abans de la destrucció per Enric VIII. De fet, una de les insígnies conservades al Metropolitan Museum de Nova York (fig. 10) mostra amb gran detallisme la tomba –presidida per l'efígie del màrtir–, així com la capseta amb les seves relíquies ricament decorada amb joies i metalls preciosos. Cal recordar que en el moment de la canonització (1173), el papa Alexandre III va ordenar el trasllat del cos de l'arquebisbe a l'església superior de Canterbury. Tanmateix, un incendi esdevingut a la capçalera de la catedral el 1174 va obligar a ajornar-ne el trasllat fins a l'any 1220, quan es va erigir el nou sepulcre a la Trinity Chapel. Precisament, la renovada capçalera de la catedral va ser decorada amb un conjunt de vitralls que recullen escenes de la vida de Becket i els miracles produïts després de la seva mort, on sovint és representat el sepulcre de l'arquebisbe (fig. 11)¹⁰.

Tornant al cas de Terrassa, la zona de la conca absidal és presidida per la imatge de Crist en Majestat, entronitzat, a l'interior d'una màndorla decorada

¹⁰ Molt probablement el conjunt monumental de Canterbury va servir de model per als amplis cicles sobre la vida de Becket representats en els vitralls francesos, com els conservats a la catedral de Sens (inícis del segle XIII), Chartres (1230-1240), Angers (ca. 1230) i Coustances (1230-1240).



fig. 11. Vitralls de la catedral de Canterbury amb els miracles obrats per mediació de l'arquebisbe. Foto: Manuel Castiñeiras.



fig. 12. Pintures de Santa Maria de Terrassa: conca absidal. Foto: Autor.

amb flors de quatre pètals i cercles de color blau i vermell (fig. 12). Crist beneeix i fa una imposició sobre els caps de dos personatges amb sengles llibres, seguint un esquema molt habitual en la representació de les cerimònies d'ordenació. Malgrat la semblança amb la mitra de Tomàs Becket representada en el registre inferior, l'absència de les ínfules i altres elements ornamentals ens fa pensar que es tracta de llibres i no de mitres com s'ha suggerit anteriorment. No menys discutida és encara la identificació dels dos personatges que acompanyen la *Maiestas*. En la meua opinió es tracta de Tomàs Becket (a la dreta de Crist) i el clergue Edward Grim (a l'esquerra). La identificació del personatge de la dreta amb el prelat anglès –vestit amb pal·li blanc amb creus negres i casulla de color verd– resta fora de dubte. És remarcable la gamma cromàtica de les seves vestidures, que coincideix plenament amb la túnica de Crist, establint d'aquesta manera una clara relació de dignitat. Així mateix, el fet que Grim fos un dels testimonis oculars del martiri, i el seu protagonisme en la difusió del culte i miracles del sant, resulta determinant per justificar la seva presència al costat de la *Maiestas Domini*¹¹.

Cal subratllar, però, l'existència d'alguns detalls de gran transcendència per entendre l'escena que han passat inadvertits per la historiografia. Es tracta, en concret, de la representació del maniple, un ornament dels ministres consagrats que penja de les mans d'ambdós personatges i que, segons la litúrgia cristiana, recorda que el sacrifici i el dolor ofert a Déu serà recompensat en la vida celestial. D'altra banda, sota l'escena es van inserir set canelobres, habitualment associats a escenes apocalíptiques¹², la presència dels quals resulta estranya en aquest context. No obstant això, la inclusió dels canelobres i les estrelles que envolten la *Maiestas* no és fortuïta, sinó que es tracta d'una clara al·lusió al Judici Final i a l'Apocalipsi, on els personatges sembla que, mitjançant el seu sacrifici, obtenen la salvació eterna. De la mateixa manera que Crist retorna al Pare després del sacrifici, el martiri assegura a Becket un lloc al costat de Déu. No podem oblidar que en el text corresponent a l'obertura del cinquè segell de l'Apocalipsi, precisament es fa al·lusió a les ànimes dels màrtirs que, com Becket, *haviem estat immolats per causa de la paraula de Déu i del testimoni que n'haviem donat* (Apocalipsi 6, 9-11)¹³. En qualsevol cas, la imatge representada a la conca absidal és un *unicum* en el marc de la iconografia beckiana, sense parangó possible en el conjunt de pintures, miniatures i esmalts que contenen l'episodi del martiri.

D'altra banda, els tres registres del cicle pictòric estan separats per dos àmplies franges de color blau i vermell ocupades per dues inscripcions parcialment perdudes. Una tercera inscripció es desenvolupa en els espais mar-

¹¹ Contràriament, M. Guardia defensa la hipòtesi (GUARDIA, 1998-1999, p. 37-58), ja suggerida per Borenius, que el personatge podria ser sant Esteve (BORENIUS, 1932, p. 48-51).

¹² "Vaig girar-me per veure de qui venia la veu que em parlava i vaig veure set lampadaris d'or, i enmig dels lampadaris, algú que semblava un fill d'home, vestit amb túnica llarga fins als peus i cenyit a l'alçada del pit amb un cenyidor d'or" (Apocalipsi 1, 12-13).

¹³ Sobre la representació de l'episodi de les ànimes dels màrtirs en els Beats, vegeu: WILLIAMS, 1994.

cats pels cortinatges del registre inferior del cicle pictòric. Així doncs, sota l'escena de la conca absidal hi ha una àmplia franja de color blau que contenia una primera inscripció amb lletres blanques, avui totalment perduda. Malgrat tot, encara s'intueixen els traços d'algunes de les lletres, on podem llegir la data de la mort de l'arquebisbe, el 29 de desembre: THOMAS (...) IIII ·K(alendas)· IANVARII. Cal recordar que la notícia relativa a la mort de Tomàs Becket va ser afegida a nombrosos martirologis històrics, que a més d'incloure el lloc de la *passio* sovint feien al·lusió als miracles obrats per la seva intersecció. En altres casos, com el martirologi conservat a l'Arxiu Episcopal de Vic (ACV 7520) de finals del segle XII, la notícia publicada el *IIII kalendas Ianuari* és més breu: «Ipso die natale Thome Cantuariensis archiepiscopi» (GUDIOL I CUNILL, 1934, p. 136). Una segona inscripció, inèdita i avui il·legible, ocupava l'espai de la franja vermella que enquadra la conca absidal. El fet que aquesta franja estigui en la posició més alta i que les lletres hagin desaparegut justifica que l'epígraf hagi passat totalment desapercebut per la historiografia¹⁴ (fig. 13).

La tercera inscripció es troba just a sota l'escena del martiri: [TH]OMA BO[NORUM] (zona deteriorada) [NV]S S(an)C(t)A PLVS VALET ARTE SUA. Finalment, en els plecs que formen els cortinatges es conserva parcialment un tercer epígraf, on podem llegir: PRO XR(ist)O.....SPOLIARI NON DUBITAVIT VIVIT QVM (zona deteriorada) [THO]MAS QUE(m) SEMP(er) AMAVIT. En la meua opinió, els *títuli* que apareixen a Terrassa podrien tenir el seu origen en el ric corpus litúrgic documentat en les comunitats agustinianes de Sant Ruf d'Avinyó i que contenen, com es veurà, nombroses referències a l'arquebisbe de Canterbury. En aquest sentit, hem pogut constatar l'existència de certes similituds entre les inscripcions que ens ocupen i les oracions de l'ofici per la festivitat de sant Tomàs Becket, on sovint es posa en relació la figura de Crist amb l'arquebisbe de Canterbury, «Christe Jesu, per Thome vulnera/ Que nos ligant/ relaxa scelera», tal com succeeix en la línia inferior del cicle de Terrassa (SLOCUM, 2004, p. 192)¹⁵. De fet, T. Borenus ja havia insinuat anteriorment que les inscripcions de Terrassa podrien tenir relació amb els versets d'un ofici de sant Tomàs (BORENIUS, 1932, p. 49), citant com a paral·lel la segona antífona del segon nocturn de *maitines* de la festa de translació del sant instituïda el 1220¹⁶. D'aquesta manera, l'anàlisi del ric corpus litúrgic del *Cantuariense* posa de manifest l'existència de certs punts de contacte entre els versos de l'ofici rimat de Tomàs Becket i els *títuli* que forneixen el cicle pictòric de Terrassa. En la meua opinió, els “concepteurs” del cicle coneixien aquest ric corpus litúrgic i van poder utilitzar-lo com a font textual per a la realització del cicle pictòric, que presenta un innegable caràcter documental. Pel que fa a la seva interpretació, creiem que els epígrafs evoquen d'una banda les capacitats miraculoses de l'arquebisbe (ARTE SUA), alhora que posen en relació la seva *Vita* i *Passio* amb la de Crist. No podem oblidar que aquest paral·lel va ser desenvolupat freqüentment en els textos de les *Vitae* per autors com Joan de Salisbury, que a l'epístola 303 va fer una acurada comparació entre la Passió de Becket i el sacrilegi de Crist (MILLOR *et al.*, 1979, p. 725-738). D'aquesta manera, la inclusió de les escenes de la Passió de Crist en algunes obres com les arquetes de Llemotges no resulta sorprenent (fig. 14).

Finalment, l'extradós de l'arc presenta una sèrie de cercles concèntrics entrellaçats en els quals s'inscriuen flors blanques de vuit pètals. Aquesta decoració ornamental s'interromp per donar pas a dos àngels turiferaris, que sostenen un llenç en el qual hi ha una figura inscrita a l'interior d'una màndorla. L'escena presenta una innegable similitud amb l'ascensió de l'ànima del



fig. 13. Pintures de Santa Maria de Terrassa: detall de la conca absidal, 1926. © Institut Amatller d'Art Hispànic-Arxiu Mas, clixé 4568i i 45683.

¹⁴ No obstant això, en una notícia publicada a *La Veu de Catalunya* Mn. Gudiol ja suggeria la presència d'aquesta inscripció, l'existència de la qual hem pogut corroborar definitivament gràcies a les imatges posteriors a la descoberta (GUDIOL I CUNILL, 1917).

¹⁵ Entre els nombrosos manuscrits conservats cal fer esment d'un oracional procedent de la canònica rufoniana de Santa Cruz de Coimbra (BMP Santa Cruz 40), que conté una pregària inicial dedicada a l'arquebisbe de Canterbury: “Deus, pro cuius ecclesia Thomas gloriosus martir et pontifex gladiis impiorum occubuit, praesta, quaesumus, ut omnes, qui eius implorant auxilium, petitionis sue salutare consequantur effectum...”.

¹⁶ «Thomas coram Domino/ Vixit in timore/ Ideo cum Domino/regnat cum decore».

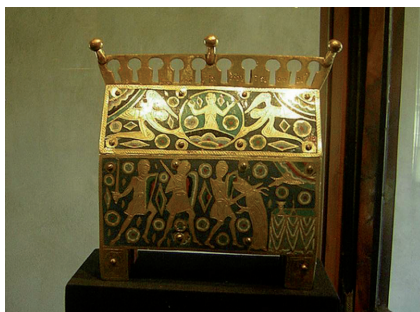


fig. 15. Complesso Museale e Archeologico della Cattedrale di Lucca, arqueta de Llemotges amb el martiri de Becket. Foto: Autor.



fig. 14. Master G. Alpais, arqueta amb la Crucifixió i el martiri de Tomàs Becket, ca. 1220-1225. © The Cleveland Museum of Art. Plaque from al Chassefor Relies of Saint Thomas Becket, 1220-1225. Master G. Alpais (French) and workshop. Copper gilded and engraved; champlevé enamel; 16,9x28,5 cm. The Cleveland Museum of Art, Purchase from the J. H. Wade Fund 1951. 449.

sant representada en el registre inferior, de manera que podria tractar-se de la duplicació de l'ànima del màrtir. De fet, es tracta d'un model de representació força habitual en les representacions de les arquetes llemosines, on l'episodi del martiri era acompanyat per l'ascensió de l'ànima de Becket representada en el registre superior de la peça (fig. 15).

Difusors i promotors: la congregació de Sant Ruf i el canonge Harvey

La ràpida canonització de Becket tres anys després de la seva mort va contribuir a la difusió del seu culte per tota la Cristiandat occidental, i va ser especialment rellevant a Anglaterra, França i Itàlia¹⁷. El culte del prelat anglès també va ser adoptat de manera prematura a la Península Ibèrica. A partir de l'any 1176 es documenta la consagració i la dotació d'esglésies, capelles i altars sota l'advocació de sant Tomàs *cantuariensis*, així com la proliferació d'un important corpus de manuscrits litúrgics amb referències a l'arquebisbe de Canterbury. Les notícies sobre la veneració de Becket són especialment rellevants en els regnes de Castella¹⁸ i Lleó¹⁹, on la recepció del culte també es va plasmar ben aviat en el camp artístic. En conservem exemplars notables, com és el cas del relleu procedent de Sant Miguel d'Almazán (fig. 16), el cicle pictòric de Sant Nicolás de Soria (ca. 1300) (RODRÍGUEZ, 2002, p. 125-138) o l'efígie del sant conservada a l'església de Santo Tomás Cantuariensis de Salamanca. En el cas castellà, la promoció del culte i la consegüent repercussió en el camp artístic ha estat tradicionalment vinculada a la figura de Leonor Plantagenet, filla d'Enric II, que va contraure matrimoni amb Alfons VIII el mateix any del martiri de Becket. De fet, l'any 1179 la mateixa reina va donar suport a la dotació d'una capella dedicada a l'arquebisbe, fundada dos anys abans a la catedral de Toledo.

A la corona catalanoaragonesa, el culte a l'arquebisbe de Canterbury també es va adoptar ràpidament. L'any 1186 el bisbe de Barcelona, Bernat de Berga, consagrà un altar a la catedral de Barcelona, situat sobre la galilea, i poc després, el 1190, es documenta una ermita dedicada a Tomàs Becket a Prat de Dalt (Caldes de Montbui). Vers l'any 1180 el culte també es documenta en el *Llibre de les Refeccions* del monestir de Ripoll, que recull la festivitat de sant

¹⁷ L'any 1177 Joana d'Anglaterra (filla d'Enric II) va contraure matrimoni amb Guillem II de Sicília, amb la qual cosa l'episodi va ser conegut des del primer moment. De fet, a la decoració musiva de Monreale es conserva la que ha estat considerada l'efígie més antiga de Becket.

¹⁸ Un document del 1180 parla de la celebració de la festa de sant Tomàs de Canterbury a la catedral de Salamanca; l'any 1181 es documenta a Zamora una església sota l'advocació de sant Tomàs Becket i, poc després, consta una capella dedicada al prelat anglès a la vila de Toro; l'antiga seu episcopal d'Astorga també comptava amb una fundació hospitalària sota l'advocació de sant Tomàs i la Trinitat (1195) (CAVERO *et al.*, 2013, p. 49-66).

¹⁹ Després de Toledo, Burgos i Sigüenza també van adoptar el culte a Tomàs Becket. A Burgos es documenta una capella dedicada al màrtir anglès que va ser dotada l'any 1202; a Sigüenza, el bisbe Joscelmo (1168-1178) va consagrar una capella a l'arquebisbe de Canterbury.



fig. 16. San Miguel de Almazán (Soria): taula d'altar. Foto: Juan Antonio Olañeta.

Tomàs de Canterbury (GROS, 2004, p. 365-378). En un moment no gaire posterior cal datar el *Liber Consuetudinum Vicensis Ecclesie* del canonge Andreu Salmúnia (Vic, Museu Episcopal, Ms. 134 LXXXIV), que també conté la festivitat del prelat anglès (GROS, 1996, p. 175-294).

Fins al moment, els estudis que han tractat els motius que justifiquen la realització del conjunt pictòric de Terrassa presenten la canònica de Santa Maria com un agent “passiu”, tot vinculant la materialització del cicle a l'arribada d'objectes artístics –com les arquetes llemosines– amb l'episodi del martiri. Tanmateix, aquesta consideració és prou discutible, ja que com es veurà, els promotors del cicle pictòric tenien un especial interès per destacar l'obra i el contingut del seu missatge. Això justifica que les pintures estiguin situades en un lloc privilegiat, molt proper a l'altar principal, en un espai de pas obligat entre el claustre i la canònica.

En primer lloc, cal vincular la selecció del cicle egarenc amb el paper protagonista de les canòniques agustinianes dependents de Sant Ruf d'Avinyó com agents difusors del culte i la iconografia de sant Tomàs Becket. Certament, durant els anys posteriors al martiri es documenten tota una sèrie de notícies –construcció de capelles, fundació d'altars, celebració de la festivitat– que evidencien la ràpida adopció del culte a les canòniques hispanes. A tot això cal afegir l'existència d'un corpus de manuscrits on apareix el prelat anglès, fet que demostra que els canonges regulars van impulsar decididament la veneració al màrtir. Cal recordar, en aquest sentit, que el 18 d'octubre del 1113 el bisbe Ramon Guillem de Barcelona donà a Sant Ruf, i al seu abat Oleguer (MARTÍ, 1998, p. 537-579), l'església de Santa Maria de Terrassa perquè hi instal·lés una comunitat de canonges agustinians fundada anteriorment a Sant Adrià de Besòs²⁰. El protagonisme de sant Oleguer –prior de Sant Adrià el 1092 i abat de Sant Ruf d'Avinyó vers el 1110– en la fundació de Santa Maria de Terrassa va ser determinant.

D'altra banda, no podem oblidar que a Catalunya la implantació de la reforma canonical va estar directament vinculada a la congregació de Sant Ruf, que durant el segle XII va exercir una gran influència espiritual a través de nombroses fundacions, i va proporcionar a l'església un nombre considerable de bisbes, cardenals i fins i tot un papa, Adrià IV (DEREINE, 1949, p. 161-182; MISONNÉ, 1963, p. 471-489; LEBRIGAND, 1989, p. 167-179; VONES-LIE-

²⁰ Com ha subratllat U. Vones-Liebenstein, el trasllat de la comunitat adrianenca a Terrassa va ser una conseqüència directa de les desavinences entre el priorat de Sant Adrià i el capítol de la catedral de Barcelona; el transferiment a l'església de Santa Maria –lloc de l'antiga seu episcopal d'Egara– era la solució més idònia per sostreure el priorat de Sant Adrià de la concurrència amb la canònica barcelonesa (VONES-LIEBENSTEIN, 1996, I, p. 180-184, 194-224, 265-269 i II, p. 583-660). Sobre la canònica de Santa Maria de Terrassa, vegeu: VENTALLO, 1894; TORRES, 1898, p. 5-30; SOLÀ, 1938.

BENSTEIN, 1991, p. 9-27). Entre el darrer quart del segle *x*i i la primera meitat del *x*ii, el moviment de reforma es va estendre amb força pel territori català, mitjançant la incorporació de noves filials a l'òrbita avinyonesa, com Santa Maria de Besalú, Sant Adrià de Besòs, Santa Maria de Terrassa, Sant Ruf de Lleida o el mateix capítol de Tortosa.

Precisament, en la restauració de la seu tortosina va tenir un paper fonamental l'anglès Nicholas Breakspear, llavors abat de Sant Ruf i futur papa Adrià IV (1154-1159). L'any 1148, Breakspear va viatjar a Catalunya per transmetre a Ramon Berenguer IV la benedicció del papa Eugeni III en el setge de Tortosa, on la participació anglonormanda va ser molt significativa (SMITH, 2003, p. 29-40; VILLEGAS-ARISTIZÁBAL, 2009, p. 63-129; PICKWORTH, 2011, p. 75-80). Poc després de la conquesta (30 de desembre del 1148), el mateix Nicholas va encapçalar la reforma de la seu tortosina i va ordenar el trasllat d'alguns canonges regulars d'Avinyó per ingressar a la nova comunitat. Molt probablement, durant el seu viatge a Catalunya per donar suport a la causa cristiana –tasca que ja havia iniciat anys enrere el seu predecessor Oleguer–²¹, Breakspear va visitar algunes filials avinyoneses com Besalú o la mateixa canònica de Santa Maria de Terrassa. El març del 1148, el futur papa va estar present en el setge de Lleida, on posteriorment Ramon Berenguer IV fundà un monestir subjecte a la casa avinyonesa (Sant Ruf de Lleida), dirigit per Durand, antic abat de Sant Ruf. Sembla clar, doncs, que Nicholas Breakspear i la congregació de Sant Ruf es van convertir en el millor aliat del comte de Barcelona per a la reorganització eclesiàstica dels territoris conquerits. Posteriorment, durant el seu pontificat (1154-1159), Adrià IV va continuar donant suport a l'expansió de la congregació als regnes hispànics: el 18 de febrer del 1156 escrivia una carta a Alfons VII en la qual demanava al monarca castellà que fos generós amb l'església de Sant Ruf (*pro ecclesia tamen Sancti Rufi*) i que concedís un lloc perquè s'hi establís una comunitat. La petició del papa va tenir resposta immediata i Alfons VII va entregar a la congregació francesa l'església de San Vicente de la Sierra –entre 1156 i 1158– així com la canònica agustiniana de Santa Leocadia (Toledo), fundada poc després (1162). D'aquesta manera, la figura d'Adrià IV va ser decisiva en el naixement i l'expansió de les congregacions rufenques en el marc del moviment canonical, fins al punt que, com hem vist, va participar de manera directa en la fundació d'algunes comunitats agustinianes. En qualsevol cas, la presència de Breakspear a Catalunya i l'estreta relació amb el comte de Barcelona indica clarament que hi hagueren forts contactes entre Catalunya, Sant Ruf d'Avinyó i Anglaterra ja a mitjans del segle *x*ii.

Tanmateix, la presència a la comunitat de Terrassa d'un canonge d'origen anglonormand anomenat Harvey, un nom molt comú a l'Anglaterra dels segles *x*i i *x*ii²², com ara Hervey le Breton (bisbe d'Ely entre 1109 i 1131) o Hervey de Keith (primer mariscal d'Escòcia, mort vers el 1196-99), podria ser un dels factors condicionants en la materialització del cicle iconogràfic amb el martiri de Tomàs Becket²³. Encara que gaudim de poques dades sobre el personatge, la documentació conservada constitueix una material valuós per intentar reconstruir la seva trajectòria. Prevere i canonge de Sant Ruf, Harvey va tenir un paper protagonista en la comunitat de Santa Maria de Terrassa, atès que és l'únic escrivà documentat que durant la segona meitat del segle *x*ii va cloure documents. Es tracta, és clar, d'una dignitat important, que situa el personatge entre els eclesiàstics més destacats en el marc de la comunitat agustiniana. Redactà un total de disset documents en dos períodes diferenciats: el primer entre 1158 i 1175 i el segon entre 1184 i 1186. El darrer document en el qual consta com a canonge (*Signum Arvei, presbiteri, canonici Sancti Rufi*) data del 7 de juny del 1207. A l'origen etimològic del nom, cal afegir l'estudi paleogràfic dels pergamins, que revelen notables

²¹ En una carta de Ramon Berenguer IV dirigida a Adrià IV de l'any 1156, el comte de Barcelona es refereix a sant Oleguer com "aquell que un dia va ser el teu pare". Cal pensar que es tracta d'una menció general al que havia estat màxim dignatari de la casa, atès que és poc probable que Nicholas Breakspear coincidís amb Oleguer quan aquest era abat de Sant Ruf d'Avinyó (EGGER, 2003, p. 15-28).

²² El nom Harvey, amb les seves variacions (Hervey, Hervie, Harvie, Herveus, entre d'altres), té una arrel etimològica d'origen bretó (*Aeruiu*) i fou introduït a Anglaterra després de la conquesta normanda. Va aparèixer com a nom familiar als comtats anglesos de Norfolk i Cambridgeshire (Anglaterra). L'estudi del panorama antroponímic anglès del moment evidencia que es tracta d'un nom molt comú a l'època (EGERTON, 1812, p. 139-161).

²³ AHCT=Arxiu Històric Comarcal de Terrassa, Perg. I-111; Perg. I-137; Perg. I-142; Perg. I-143; Perg. I-144; Perg. I-146; Perg. I-149; Perg. I-151; Perg. I-153; Perg. I-154; Perg. I-171; Perg. I-172; Perg. I-174; AHCT, Col·legiata, *Copia del repertorio*, núm. 99, ex B; núm. 59 ex B; núm. 111 ex.B i núm. 111 ex.B. Tots els textos es troben a: PUIG *et al.*, 2001. O bé: núm. 99, ex. B; núm. 59, ex. B; núm. 111, ex. B, i núm. 111, ex. B.

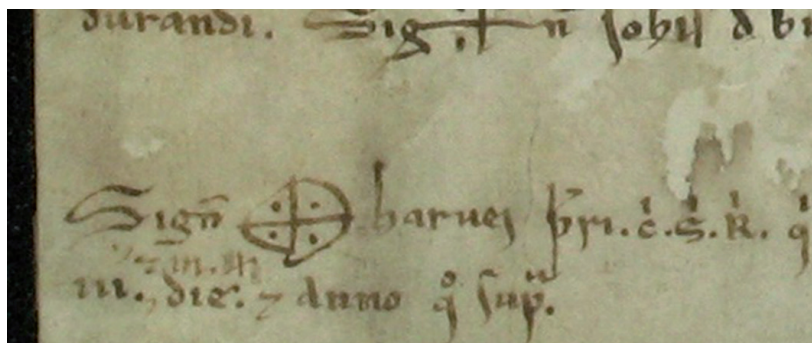


fig. 17. Pergamí de la canònica de Santa Maria de Terrassa signat per Harvey, ACVOC-AHT. Fons Sant Pere de Terrassa. Pergamí I-137. 3 d'agost de 1160. © Arxiu Històric Comarcal de Terrassa.

punts de contacte entre la seva cal·ligrafia i la que podem trobar en cartes anglo-normandes del darrer quart del segle XII, fet que reforça la nostra hipòtesi sobre la seva procedència (fig. 17)²⁴. Com és d'altra banda habitual en l'època, aquesta signatura presenta sovint petites variacions: *harvey*, *arvey*, *ervey*. En tot cas, cal advertir-hi la presència molt constant del nom «harvey», que revela, per tant, l'origen anglonormand del personatge. Molt probablement, Harvey va arribar a la comunitat egarenca a través de la congregació de Sant Ruf d'Avinyó, que com hem vist va mantenir uns vincles molt notables amb el món anglonormand a través del papa Adrià IV quan aquest n'era abat. Tot i que Sant Ruf no va tenir cap filial al territori anglès, cal recordar que molts priorats de canonges regulars com Merton –on, per cert, Becket es va formar– van entrar en contacte amb la congregació i van conèixer els seus costums gràcies al paper d'Adrià IV²⁵. Pel que fa a la circulació o transferiment de canonges, no podem oblidar que l'any 1148 el mateix Nicholas Breakspear havia ordenat el trasllat a Catalunya de monjos procedents de l'abadia francesa per tal d'ingressar a la restaurada seu tortosina dirigida per Gaufred d'Avinyó, antic canonge de Sant Ruf. Posteriorment, un altre canonge de la congregació, Durand, serà nomenat abat del priorat de Sant Ruf de Lleida. En qualsevol cas, si acceptem el seu origen anglonormand, Harvey i la congregació de Sant Ruf haurien estat els agents determinants per a la introducció del culte de sant Tomàs Becket a Terrassa. És clar que no hi ha manera de conèixer la participació exacta del canonge i escrivà en el procés de recepció del culte ni, en realitat, de confirmar amb absoluta certesa que efectivament va participar de manera directa en la selecció del cicle pictòric. Malgrat tot, tenint en compte la seva procedència, és probable que Harvey dotés i fes consagrar un altar a la capella del braç sud del transsepte en honor a l'arquebisbe de Canterbury, tal com succeeix a la catedral de Barcelona, on l'any 1186 Pere de Ripollet, el mateix dia de la festivitat del sant, dotà de beneficis l'altar de sant Tomàs Becket, consagrat per Bernat, bisbe de Barcelona, sota el consentiment del pontífex Clement II (1187-1191), que va confirmar la seva erecció el 1188 (MAS, 1915, p. 40). Molt probablement, amb motiu de la consagració de la capella, aquesta va ser decorada amb les pintures murals que il·lustren la *Passio* de l'arquebisbe.

Sigui com sigui, el notable paper de Harvey dins de la canònica de Terrassa resta ben palès en la documentació analitzada. D'altra banda, el fet que el canonge-escrivà es documenti en el si de la comunitat en dos períodes ben diferenciats és un aspecte que cal tenir en consideració. Guerau de Santfeliu, prevere, clou documents i és l'escrivent més actiu al priorat de Santa Maria de Terrassa entre 1179 i 1187, durant l'absència del canonge anglès. Entre 1185 i 1187, coincidint amb el retorn de Harvey, només redactà tres escriptures. Així doncs, sembla que el canonge-escrivà va abandonar el priorat en un breu període de temps (1175-1184). Desconeixem els motius de la seva absència a la comunitat, però com es veurà, el seu retorn l'any 1184 coincideix plenament

²⁴ Vull agrair a la Dra. Teresa Webber (Trinity College, Cambridge) la seva inestimable col·laboració en l'estudi paleogràfic dels manuscrits procedents del priorat de Santa Maria de Terrassa.

²⁵ En una de les cartes que Joan de Salisbury va escriure al papa Adrià IV (epístola 50), amb qui mantenia una sincera amistat, demana el seu favor per a la canònica agustiniana de Merton: "May it profit the brethen of Merton that, while you were in the church of Saint Ruf their good odour reached even unto you, as your highness used to tell me, your servant, when we talked together (MILLOR *et al.*, 2003, p. 3-14).

amb la data proposada per a la realització del cicle pictòric. Malgrat que els pergamins conservats no proporcionen cap notícia que ens permeti fer un acostament més profund al personatge, la seva figura podria haver estat clau en el procés de consagració de la capella i la consegüent materialització del cicle pictòric, que presenta un eminent caràcter “documental”.

El cert és que l'exemple de Terrassa posa de manifest la importància de la congregació de Sant Ruf com a via de difusió del culte de sant Tomàs Becket. A diferència del que succeeix en el territori català, a Castella i la resta de regnes hispans les fundacions de Sant Ruf van ser més esporàdiques (GARCÍA-LOBO, 1977, p. 111-142; VONES-LIEBENSTEIN, 1996, p. 367 i 141-142). Entre els diversos assentaments coneguts cal destacar la canònica de San Miguel de Escalada, que esdevingué priorat de Sant Ruf l'any 1156, i sobretot la portuguesa Santa Cruz de Coïmbra, que va adoptar les *consuetudines* de la congregació francesa el 1131. Coïmbra va ser la casa agustiniana més influent del regne Portugal i, sens dubte, un dels centres culturals més notables de la Península Ibèrica (FIGUEREIDO, 1997, p. 71-78; NASCIMENTO, 2002, p. 119-127; GOMES, 2000). Durant la segona meitat del segle XII va esdevenir l'*scriptorium* monàstic més important del reialme –junt amb Alcobaça–, i la seva biblioteca va ser enriquida amb nombrosos còdexs copiats a l'abadia de Sant Ruf²⁶. No per casualitat, un dels manuscrits procedents de la canònica portuguesa (BPMP, Santa Cruz 60) –actualment custodiat a la Biblioteca Pública Municipal de Porto– conté una recopilació de textos relacionats amb l'arquebisbe de Canterbury d'especial interès. Es tracta d'un manuscrit del primer terç del segle XIII que agrupa diversos llibres per a l'ofici diví i la missa, i que conté en dues unitats codicològiques diferenciades la *Passio sancti Thome Cantuariensis archiepiscopi et martyris* de l'autor anònim IV, i la recopilació de *Miracula sancti Thome Cantuariensis* de Benet de Peterborough²⁷. Coïmbra va exercir una notable influència sobre priorats dependents com San Vicente de Fora (Lisboa), d'on precisament prové un sacramentari de finals del segle XII amb oracions per a la missa de sant Tomàs Becket, que actualment es custodia a la Biblioteca Nacional (Lisboa, Biblioteca Nacional, II. 218) (VILARES, 1985, p. 161-228). També va mantenir contacte amb cases agustinianes del veí regne de Lleó, concretament amb la col·legiata de San Isidoro (VIÑAYO, 1998, p. 117-140), on es documenten dos manuscrits amb esmenes a Tomàs Becket: un martirologi (ASIL 4, sector B), on a finals del segle XII es va afegir la notícia relativa a Tomàs Becket, i un text d'ús litúrgic (ASIL 12), confeccionat el 1187 (SUÁREZ 1997, p. 330 i 2004, p. 161-164; CAVERO *et al.*, 2013, p. 133). A més a més dels còdexs citats, a Lleó es conservava una relíquia de Becket documentada en la *Translatio et miracula* de San Isidoro²⁸.

D'altra banda, com hem comentat anteriorment, el 8 de febrer del 1156 el papa Adrià V va demanar al monarca Alfons VII que fos generós amb la congregació i que cedís als canonges de Sant Ruf un lloc a la diòcesi de Toledo per establir-s'hi²⁹. El monarca va entregar als canonges l'església de San Vicente de la Sierra, situada en una zona rural propera a Toledo, que durant la segona meitat del segle XII va acollir un important escriptori monàstic. De San Vicente de la Sierra prové un Ritual de Canonges Regulars (BNE MSS/10100), que també conté oracions dedicades a l'arquebisbe de Canterbury (JANINI, 1969, p. 132-133).

En la meua opinió, el caràcter documental del cicle pictòric de Terrassa i la fidel connexió amb els fets reals no pot explicar-se sense el coneixement directe d'aquests textos, que en aquells moments es copiaven i es difonien a través de Sant Ruf. Caldria insistir en aquest aspecte, que considero fonamental i que sembla que es confirma gràcies a la documentació analitzada. Tot i que a Terrassa no es conserva cap còdex de característiques similars al manuscrit de

²⁶ Tal com ha suggerit A. Suárez González, és molt probable que durant el segle XII membres de la comunitat de Santa Cruz viatgessin a Sant Ruf per copiar llibres per a la biblioteca conimbricense (CAVERO *et al.*, 2013, p. 167; NASCIMENTO, 2002, p. 71-73; DUGGAN, 1998, p. 1-19 i 2003, p. 27-55). Vull agrair a la Dra. Suárez la seva amabilitat amb motiu de la consulta realitzada durant la confecció d'aquest article.

²⁷ A l'exemplar citat cal afegir cinc còdexs més: dos salteris (BPMP, Santa Cruz 26 i BPMP, Santa Cruz 27, aquest darrer datat del 1179), un missal (BPMP, Santa Cruz 40) i dos calendaris litúrgics (BPMP, Santa Cruz 62 i BPMP, Santa Cruz 74, ambdós de finals segle XII, tots ells recopilats per A. Suárez González (CAVERO *et al.*, 2013, p. 123-202).

²⁸ A més a més de l'exemple de Lleó, es custodiaven relíquies de sant Tomàs Becket a Santo Domingo de Silos i a les catedrals de Burgos i d'Oviedo. D'altra banda, els cronistes del segle XIX asseguren que a Sant Pere de Rodes es custodiava la relíquia de la capa pluvial de l'arquebisbe de Canterbury.

²⁹ *Pro ecclesia tamen Sancti Rufi, cuius uterus nos portavit et ubera lactaverunt*. El text original de l'epístola por trobar-se a: FRANCISCO, 1962, p. 220-240.

Coïmbra que avaluï la nostra hipòtesi, durant la recerca efectuada als arxius diocesans hem pogut documentar l'existència de “dos libres legenders veylls”³⁰, no conservats, que consten en dues visites pastorals del priorat de Santa Maria efectuades els anys 1415 i 1436, i que bé podrien contenir la *Vita* o *Passio* de l'arquebisbe de Canterbury. Pot servir com a exemple el cas de l'Arxiu de la Catedral de Tuy, on es conserva un *llegendari* (AC Tuy 1, ff. XIXv-XXVIIr) ordenat *per circulum anni*, que dedica un ampli espai a Tomàs Becket amb textos de les *Vitae* i els *Miracula sancti Thome Cantuariensis* de Benet de Peterborough (SUÁREZ, 2009, p. 9-27). En qualsevol cas, el caràcter documental del cicle pictòric de Terrassa indica que molt probablement els agents implicats en la realització de l'obra coneixen aquests textos, disseminats a través de Sant Ruf, i que van utilitzar-los com a font per il·lustrar el cicle pictòric.

Restava encara un darrer punt per resoldre. Cal recordar que tradicionalment la historiografia artística ha considerat que per a la realització de l'absidiola es va excavar el parament en un moment posterior a la construcció de l'església, és a dir, que l'exedra va ser realitzada *ex professo* per acollir el cicle pictòric. En realitat, aquesta consideració és prou discutible, atès que els arguments presos en consideració per tal de justificar aquesta hipòtesi no són pas concloents. No hi ha cap prova que permeti d'assegurar que la capella va ser edificada en un moment posterior a l'obra de l'església. Ben al contrari, és probable que la capella ja existís com a altar d'ús de la comunitat de canonges, i que molt probablement aquesta fos reconsagrada i pintada amb el cicle del martiri a finals del segle XII. D'una banda, els resultats de l'estudi arqueològic d'aquesta paret sud determinen una uniformitat constructiva que ens fan pensar en una contemporaneïtat de tota l'obra del mur: finestra, armari i capella s'adscriuen a un mateix moment constructiu. Estratigràficament, doncs, dues són les principals argumentacions bàsiques que corroborarien aquesta hipòtesi de contemporaneïtat: primer, l'argamassa comuna al pilar de l'arc del mur est i el pilar i base de la capella pintada; i, segon, l'arrebossat que cobreix la paret i els pilars respectius.

A les evidències arqueològiques cal afegir les documentals. Originàriament l'absidiola podria haver estat l'espai del denominat altar de sant Adrià, documentat a partir de l'any 1117 i consagrat per Oleguer, prior de Sant Adrià de Besòs i abat de Sant Ruf d'Avinyó: *Ego Berengarius Raimundi, bono spiritu ductus, dono et laudo atque evacuo domino Deo et ecclesie Sancte Marie Egarensi et altari Sancti Adriani, quoad infra prescriptam basilicam est* (PUIG *et al.*, 2001, p. 354). Un altre document del 1153 diu que el citat altar de Sant Adrià era *in eadem ecclesia constructi*, de manera que cal pensar que es tractava d'un espai diferenciats dins del temple. No podem oblidar la importància que va tenir la



fig. 18. Planta de l'església de Santa Maria, claustr i dependències monacals. Segons A. Moro i G. Garcia.

³⁰ Visita pastoral del 6 d'agost de 1415 (AHT Llibre Consells Universitat Forana, f. 97) i de juny de 1436 (AHT, Llibre Consells U. Forana, f.22 i 114). En una visita pastoral del 9 octubre de 1421 (ADB, Visit. Past., vol. XIV, f. 382) es mencionen novament dos llegendaris, que probablement cal relacionar amb els anteriors: *Aliud legendarium dominicale magne forme pulcrum pergameneum copertum de postibus et pelle bovina incipit in secunda cartula Do ad celestia Et in penultima Ne auree.*

veneració a sant Adrià a les canòniques de Sant Ruf, verificable en la dedicació d'esglésies (Sant Adrià de Besòs) i capelles (Terrassa). També va ser el nom elegit per Nicholas Breakspear, abat de Sant Ruf i papa sota la denominació d'Adrià IV. Així doncs, els canonges de Sant Adrià de Besòs establerts a Terrassa podrien haver disposat d'un espai per a la veneració del sant i la celebració de l'Eucaristia des dels primers anys. La situació de la capella en el braç sud del transsepte no és casual: es trobava en un lloc destacat molt proper a l'altar de Santa Maria, en un nivell superior respecte al paviment de la nau i en un espai de pas obligat entre la canònica, el claustre i les dependències monacals (fig. 18).

L'artífex: el Mestre d'Espinelves

Tradicionalment, les pintures murals de Terrassa han estat atribuïdes a l'anomenat Mestre d'Espinelves, autor del frontal d'altar «de la Mare de Déu i els Profetes» o d'Espinelves, conservat al Museu Episcopal de Vic (MEV 7). Recollint el testimoni de Ch. L. Kuhn (KUHN, 1930, p. 41-43), que va subratllar el parentiu formal entre les pintures de Terrassa i el frontal d'altar, W. W. S Cook i J. Gudiol van establir una única identitat per a les dues obres, que van atribuir al «Mestre d'Espinelves», un «*fresquista en Tarrasa y pintor de tablas en el taller que produjo el frontal de Espinelves, probablemente el de Vich, el caso más evidente de la doble actividad llevada a cabo con perfecto conocimiento de técnica en ambos casos*» (COOK & GUDIOL I RICART, 1950, p. 91-92).

El frontal d'Espinelves, procedent d'uns dels altars de l'església osonenca, va ser dipositat al Museu del Cercle Literari de Vic el 15 de juliol de l'any 1880 (fig. 19). Posteriorment, l'obra va ser exhibida a l'Exposició Universal de Barcelona del 1888 i, com la resta dels fons del Cercle Literari, ingressà en el Museu Episcopal, on va estar exposada des de la seva inauguració l'any 1891³¹. L'antependi –d'1,47 m d'ample per 0,88 m d'alt– està pintat sobre fusta d'alba amb tremp d'ou i inclou decoració estucada que havia estat coberta amb colradura. Segueix un esquema habitual en els frontals catalans, amb quatre compartiments delimitats per una aurèola en forma d'ametlla i una banda horitzontal amb relleus en estuc que imita els motius de pedreria. Presideix l'obra la figura de la Mare de Déu, de tipus *Theotokos*, asseguda en un tron amb l'infant a la falda en posició frontal. En el compartiment superior esquerre té lloc la figuració dels Reis Mags a l'interior de tres arcuacions amb inscripcions que els identifiquen: GASPA/R, BALTA(SA)R i MELCIOR. La comitiva està encapçalada per Melcior, que fa una genuflexió i travessa l'àmbit de la seva arcuació per tal de presentar la seva ofrena a la Verge.

En el registre oposat es representa l'entrada de Crist a Jerusalem, que segueix el model iconogràfic oriental o bizantí en el qual Jesús es presenta muntat sobre una mula. Acompanyat pels apòstols, és rebut per una multitud que estén les túniques a terra per encatificar la porta de la muralla. Una figura femenina l'assenyala des de la finestra, mentre un altre personatge és dalt d'un arbre i sosté a la mà un ram. Finalment, en el registre inferior té lloc l'escenificació d'una sèrie de sis profetes que sostenen filactèries, on apareixen epigrafiats els seus noms: Isaïes ([IS]AIE: P(RO)PH(ET)E), Jeremies (YEREMIE: P(RO)PH(ET)E), el rei David (DA/VIT), Ezequiel (EZE[QUIEL:PROPHETE]), Daniel (DANIEL:P(RO)PH(ET)E) i Zacaries (ZACHARIE: P(RO)PH(ET)E).

Com ha demostrat M. Beltran (BELTRAN, 2011-2012, p. 21-47), la iconografia d'aquest frontal està directament relacionada amb la litúrgia que tenia lloc a la Rodona de Vic –seu de les celebracions pròpies de la Verge Maria, amb la

³¹ Les primeres descripcions del frontal es troben a: PUIGGARÍ, 1882, p. 22 i 1888, p. 108. Entre d'altres aportacions en aspectes particulars, es poden consultar: ESPONA & SERRA, 1893, p. 71-72; POST, 1930, p. 243-247; GUDIOL I CUNILL, 1929, p. 116-124; FOLCH I TORRES, 1956, p. 166-167; CASTINEIRAS, 2007, p. 119-153.



fig. 19. Frontal d'altar de Sant Vicenç d'Espinelves, ca. 1187 (MEV 7). © Museu Episcopal de Vic.

nit de Nadal o la benedicció dels rams— i a la mateixa catedral de Sant Pere, que acollia el gruix de la litúrgia Pasqual. La importància de les celebracions litúrgiques i paralitúrgiques en el frontal d'altar d'Espinelves és un argument a favor de la nostra hipòtesi que postula l'adscripció de la peça al taller catedralici de Vic.

De la mateixa manera, no podem obviar l'existència de tota una sèrie de recursos que connecten indiscutiblement el frontal vigatà amb el conjunt pictòric de Terrassa. És especialment simptomàtic el tractament dels cabells, concebuts a partir de dos grans blocs dividits per incisions curvilínies, tal com podem observar en el Crist de Terrassa i el representat al frontal vigatà. En general, trobem cabells molt delineats que tot sovint formen una trena, visible en el cas dels botxins de Terrassa i els reis Gaspar i Melcior d'Espinelves. Les similituds també són notables en el tractament de la indumentària, on el Mestre d'Espinelves presenta un gran virtuosisme i originalitat. En aquest sentit, ja hem vist com el recurs de la túnica curta que mostra la terminació de les mitges apareix de manera anàloga en tots dos conjunts; no obstant això, altres recursos decoratius han passat desapercebuts. En concret, faig al·lusió al motiu floral de quatre pètals que l'artífex utilitza reiteradament en la indumentària de les figures de més rang, establint d'aquesta manera una clara relació de dignitat. El recurs apareix únicament en les túniques de Crist i de Becket del cicle de Terrassa, així com en la vestimenta de la Verge, Crist, els profetes i dos dels Mags d'Espinelves. D'altra banda, resulta molt suggestiva l'articulació dels cossos dels personatges. A Terrassa, Joan de Salisbury torça lleugerament el cap i estira els braços tot seguint el mateix model que s'ha emprat en la figura del rei Melcior del frontal d'Espinelves (fig. 20). A tot això cal afegir les similituds dels rostres, caracteritzats per la presència d'una línia de contorn molt marcada que denota un coneixement previ de la pràctica del dibuix i la miniatura.



fig. 20. Fotocomposició amb figures del Frontal d'Espinelves i el cicle pictòric de Terrassa.

De fet, gràcies a la recent col·laboració, en el marc del projecte *MAGISTRI CATALONIAE*, entre la UAB, el GRAPAC/CETEC-patrimoni (IQS-UAB), el Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya i el Museu Episcopal de Vic per a la *Recerca sobre les tècniques pictòriques del Romànic*, les pintures murals de Terrassa han estat analitzades a través de la microscòpia òptica (OM) i electrònica (SEM/ EDX), l'espectrografia infraroja (ATR) i la digitalització. Els resultats d'aquests estudis –que es poden veure en aquesta mateixa publicació– revelen l'ús a Terrassa de tota una sèrie de recursos com la colradura d'estany, localitzada en els canelobres de l'escena del Crist en Majestat, que semblen confirmar definitivament la presència d'un artista familiaritzat amb la tradició de pintura sobre taula catalana de la segona meitat del segle XII.

Tenint en compte la tècnica i l'execució pictòrica resulta plausible que el pintor del frontal d'Espinelves i l'autor de les pintures murals de Terrassa hagin estat la mateixa persona, fet que ens permet connectar definitivament ambdues tècniques i parlar d'un aprenentatge comú. En aquest sentit, cal recordar que els estudis més recents sobre la qüestió de la formació dels pintors en la primera meitat del segle XII desenvolupats per M. Castiñeiras (CASTIÑEIRAS, 2012a i 2012b) i publicats també en aquest mateix volum, suggereixen un peculiar *curriculum vitae* per a aquests mestres, que passaria per un progressiu aprenentatge artístic en diverses arts –miniatura, pintura sobre taula i pintura mural– probablement en el si de les grans institucions eclesiàstiques, com ara monestirs (Ripoll) o catedrals (Seu d'Urgell i Vic). De fet, la vocació devocional del seu art i els nombrosos epígrafs –*tituli et explanationes*– que acompanyen les pintures de Terrassa i d'Espinelves suggereixen el perfil d'un pintor molt proper al del *clericus* o el *conversus*, instruït en el si d'escoles monàstiques o catedralícies (CASTIÑEIRAS, 2011a, p. 11-75, 2012a, p. 15-30 i 2012b, p. 83-87). De fet, el Mestre d'Espinelves forneix les seves pintures d'epígrafs pintats amb una cal·ligrafia molt elaborada, quelcom que denota una familiaritat amb la cultura monàstica, on probablement va adquirir la seva formació. Progressivament la tècnica va independitzar-se de l'àmbit eclesiàstic i va conviure amb ell, convertint-se en un procés executat també per artistes laics que, tot sovint, passaren a formar part de la comunitat religiosa. Afortunadament, diverses notícies documentals semblen confirmar aquest perfil de l'artista *conversus* a



fig. 21. Fragment de decoració mural de la catedral de Vic. (MEV 9702). © Museu Episcopal de Vic.

la segona meitat del segle XII, com el cas del pintor Walter de Colchester, que va entrar com a monjo a l'abadia de Saint Albans, del *magister operis frater Bernardus*, primer arquitecte de la catedral de Tarragona amb nom conegut, o del mestre d'obres Pere de Coma, que es lliurà en persona i béns a l'obra de la Seu de Lleida³².

D'aquesta manera, cal pensar que probablement ens trobem davant d'un artista instruït en el si del taller catedralici de Vic, que va desenvolupar la seva activitat en la diòcesi osonenca (Espinelves, catedral de Vic) i a la canònica de Santa Maria de Terrassa, gràcies a la relació entre ambdues comunitats, i amb Sant Ruf d'Avinyó com a denominador comú. No podem oblidar, en aquest sentit, que tant el priorat de Santa Maria com el capítol de Vic van ser una peça fonamental en la implantació de la reforma canonical a Catalunya, encapçalada per Oleguer Bonestruga i Berenguer Seniofred de Lluçà, abat de Sant Ruf d'Avinyó i bisbe de Vic respectivament (FREEDMAN, 1985, p. 61). Possiblement, la seva posició capdavantera en la reforma canonical i els contactes amb la congregació de Sant Ruf justifiquen que la diòcesi vigatana també adoptés ràpidament el culte a l'arquebisbe de Canterbury. De fet, el riquíssim corpus litúrgic amb nombroses referències al *cantuariense* custodiat a l'Arxiu Episcopal de Vic constitueix el millor testimoni. Com hem comentat anteriorment, la festivitat de Sant Tomàs de Canterbury és recollida en la consuetud del canonge Andreu Salmúnia (Vic, Museu Episcopal, Ms. 134 LXXXIV), un manuscrit litúrgic confeccionat a l'escriptori de Vic entre els anys 1190 i 1228 (GROS, 1996, p. 175-294). Les referències al prelat anglès també apareixen en un cantoral de finals del segle XII –Vic, Museu Episcopal, Ms. 106 (GUDIOL I CUNILL, 1934, p. 123)–, on consta la prosa *sancti Thomae cantuariensis episcopi et Martiris* (fol. 102), i en un martirologi –Vic, Museu Episcopal, Ms. 129–, on es va incloure la commemoració del martiri del sant (GUDIOL I CUNILL, 1934, p. 136). Tot plegat demostra que, tal com va succeir a Terrassa, l'episodi de la *Passio* de Tomàs Becket va ser conegut de forma primerenca a la catedral de Vic. D'aquesta manera, no resulta estrany trobar punts de contacte i transferències entre ambdues comunitats agustinianes, amb repercussions no només en el terreny espiritual sinó també en l'artístic.

En la meua opinió, en el corpus del Mestre d'Espinelves podria incloure's, a més a més, un fragment de pintura mural procedent de la catedral vigatana (MEV, 9702), que presenta sorprenents afinitats amb els cortinatges que decoren el nivell inferior de les pintures del conjunt terrassenc i, sobretot, amb els plec dels vestits d'alguns personatges de Terrassa (Becket, Salisbury i Edward Grim) que duen túnica llarga (AINAUD, 1952-1954, p. 205-209; BARRAL, 1979). Les pintures van ser trobades en el marc de les campanyes d'excavació arqueològica dutes a terme els anys 1941-1942 en la part occidental de l'edifici, darrere d'un dels murs del que fou porxo de la catedral romànica (fig. 21). Actualment, constitueixen un dels pocs indicis ornamentals de

³² Trobem diversos exemples sobre aquest perfil en el repertori de notícies, encara del segle XI, recollides en bona part per M. Castiñeiras: la prebenda de canonge-pintor establerta entre 1052 i 1076, per Geoffroy de Champ-Aleman, bisbe d'Auxerre; la conversió en *frater* del servent-pintor Foulque a canvi de decorar l'abadia de Saint-Aubin d'Angers (1082-1106). De la mateixa manera, un document de l'any 1100 recull les queixes del Capítol de la Catedral de Notre-Dame des Doms, Avignon, en contra dels canonges de l'abadia de Saint-Ruf, acusats de retenir un jove que havia instruït a un canonge de la catedral en l'art de la pintura "Quem ille suscipiens accelerar nutritiv i suam Artem pictoriam edocuit".

l'antiga decoració pictòrica de la catedral ausetana. Si acceptem la hipotètica formació del Mestre d'Espinelves en el taller catedralici de Vic, no seria descabellat pensar en una seva possible participació en l'ornamentació pictòrica de la catedral, sobretot tenint en compte les analogies existents entre aquest fragment i les pintures que decoren l'absidiola de Santa Maria.

Cronologia i consideracions finals

Pel que fa a la datació de les pintures de Terrassa, cal tenir en compte dos directrius. D'una banda, l'any 1187 es va erigir una nova nau i absis a l'església de Sant Vicenç d'Espinelves. Hem de pensar que el frontal d'altar, dedicat a la Mare de Déu, va ser materialitzat i instal·lat a l'església en aquest moment. Aquesta data coincideix plenament amb la segona etapa de Harvey a Terrassa, que després d'un període en el qual sembla que abandonà la comunitat (1175-1184), entre 1185 i 1187 torna a signar documents. És factible, doncs, pensar que el cicle pictòric va ser materialitzat en el decenni 1180-1190.

D'altra banda, el ric corpus de manuscrits mostrat fins ara, així com la proliferació d'esglésies, capelles i altars sota l'advocació de l'arquebisbe de Canterbury demostra que el culte va ser difós espectacularment a través de les canòniques agustinianes i, especialment, a través de les filials de Sant Ruf d'Avinyó, on l'arquebisbe va adquirir un notable protagonisme en nombrosos còdexs (San Vicente de la Sierra, Coïmbra) i obres artístiques com Terrassa. No podem oblidar que entre els anys 1130 i 1141 Becket va ser, encara que potser de manera intermitent, intern en el priorat agustinia de Merton (Surrey). D'altra banda, després del seu exili, el 2 de desembre del 1170 va ser acollit per la comunitat de canonges de Southwark, i fins i tot en el moment del seu martiri vestia, segons els textos de les *Vitae*, l'hàbit de canonge regular³³. Molt probablement, tot plegat va condicionar que el moviment canonical reivindicés la pertinença de l'arquebisbe a la congregació agustiniana.

Vita, *Passio* i *Miracula* van ser conegudes a través de nombrosos manuscrits copiats a les filials de Sant Ruf, als quals ben aviat s'hi va afegir un exhaustiu corpus litúrgic que va contribuir a difondre la veneració de l'arquebisbe de Canterbury.

³³ "Prius tamen, ut moris est, corpus mundissimum martyris lavandum expoliantes, sub habitu canonici regularis eum in habitu et ordine monachorum tam secreto diu reperiunt existitisse, ut etiam hoc suos lateret familiares" (ROBERTSON & SHEPARD, 1875-1885, II, p. 442).