

EL RETAULE MURAL DE SANT PERE I LA MEMÒRIA DE L'ÈXODE

Carles Sánchez Márquez

Universitat Autònoma de Barcelona

Ajuntament de Terrassa. Director de la Candidatura de la Seu d'Ègara a Patrimoni
Mundial de la UNESCO

Recepció i acceptació: octubre del 2019

Resum: Descobert l'any 1895 amb motiu de la gran campanya de restauració a l'església de Sant Pere duta a terme per l'arquitecte diocesà Francesc de Paula del Villar i Carmona, el retaule mural situat al lòbul central de la capçalera de Sant Pere és una de les obres més excepcionals i ahora enigmàtiques que conservem a l'Occident medieval. L'objectiu principal d'aquest article és presentar les noves dades sobre la iconografia del retaule, obtingudes gràcies a la restauració realitzada entre els anys 2009-2010 en el marc del Pla Director de les Esglésies de Sant Pere.

Paraules clau: Retaule mural; sant Pere; sant Pau; Mar Roig; Faraó; Tetramorf.

Abstract: The mural altarpiece of Sant Pere de Terrassa is an outstanding and enigmatic work of art with no comparison possible in Medieval Art. It is situated in the central lobe of the apse and was discovered during the restoration work headed by Francesc de Paula del Villar i Carmona. The main goal of this article is to provide new data regarding the iconography of the altarpiece. These new data have become available to us thanks to the restoration work done during the Director Plan of the Churches of Sant Pere.

Keywords: Mural altarpiece; Saint Peter; Saint Paul; Red Sea; Faraon; Tetramorph.

La recuperació de la bellesa oblidada

El retaule mural de Sant Pere Terrassa va ser descobert l'any 1895 en el marc dels treballs de restauració realitzats a l'església dirigits per l'arquitecte diocesà Francesc de Paula del Villar i Carmona¹. La retirada del retaule setcentista de Nicolau Traver (1781-1786) situat a l'altar major, va permetre descobrir l'existència d'una paret de fang i pedres, que amagava la singular obra que és objecte d'aquest estudi (figs. 1-2).

L'extraordinari descobriment va copsar l'interès dels historiadors de l'època, que van dur a terme una primera tasca d'anàlisi del retaule mural. A més de la menció de Juli Vintró —que publicà la notícia de la troballa al Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya²—, cal fer esment als estudis realitzats durant la primera meitat del segle XX per Josep Gudiol i Cunill i Josep Pijoan, entre d'altres³.

Paral·lelament a aquests estudis incipients, es van dur a terme les primeres intervencions de consolidació de l'obra. En aquest sentit, sabem que el mateix any de la descoberta es va construir un marc de pedra que envoltava el retaule, i es van tancar els orificis dels anteriors retaules de fusta. A més a més de la documentació fotogràfica, conservem dos testimonis gràfics que ens permeten conèixer l'estat de la peça



Fig. 1. Foto de l'altar major de Sant Pere abans de 1895, amb el retaule de Nicolau Traver. Autor: Adrià Torija, MdT 18950.

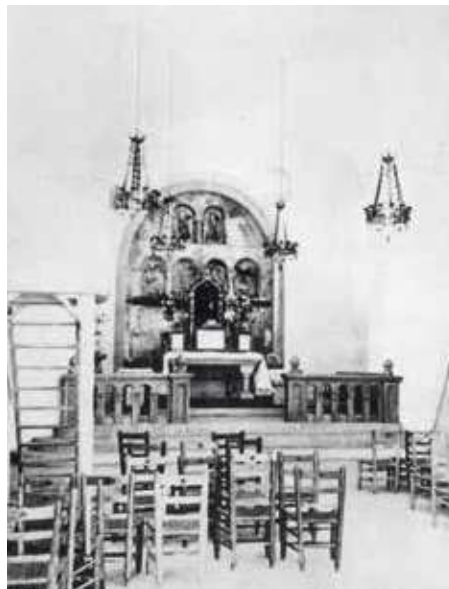


Fig. 2. Foto de l'altar major de Sant Pere un cop acabades les reformes dels anys 1895-1896. Publicada a ALAVEDRA I INVERS, Salvador. *Les obres de restauració de l'església parroquial de Sant Pere de Terrassa a finals del segle XIX*. Terrassa: Imp. Joan Morral, 1978, p.34.

poc després de la descoberta. El primer és la pintura al tremp sobre cartró que el restaurador Alexandre Planella va realitzar l'any 1898⁴. El segon és també una còpia realitzada al tremp sobre paper, en aquest cas per Jaume Llongueras, que va rebre l'encàrrec per part de la Junta de Museus l'any 1910-1912. Malgrat la singularitat dels documents, convé subratllar que les dues reproduccions presenten certes divergències respecte a la composició original, de manera que no podem considerar-les còpies exactes del retaule mural.

Entre els anys 1912-1928 es va dur a terme la primera hipotètica intervenció de restauració de la capa pictòrica del retaule mural, que va consistir en la retirada dels repintats que cobrien i distorsionaven les pintures originals, així com en la neteja i reforç de les línies de les figures. Segons Rosa M. Gasol i Clara Payàs, aquesta intervenció podria haver estat realitzada en el marc de la reforma de l'altar major, que va tenir lloc l'any 1918 sota la direcció de Rafel Masó⁵. D'altra banda, sabem que l'any 1975 es va dur a terme una reforma de l'espai interior de Sant Pere a càrrec de Jordi Ambrós, però que no afectà el retaule (fig. 3). Aquest sí que va ser objecte d'una nova intervenció l'any 1991, en aquest cas per part del Servei de Restauració dels Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya, que va consistir en la neteja superficial de la capa pictòrica.



Fig. 3. Imatge de l'interior de l'església de Sant Pere a la dècada dels anys 70. Arxiu MdT.



Fig. 4. Estructura metàl·lica de reforç instal·lada al retaule. MdT.

Caldrà, però, esperar a l'execució del Pla Director de les Esglésies de Sant Pere (1995-2009) perquè l'obra sigui objecte d'una intervenció integral de restauració i consolidació. D'una banda, a causa de l'interès arqueològic de l'interior de l'absis major de l'església de Sant Pere, l'any 2002 es va procedir al buidat del massissat del lòbul central de la capçalera. Pel revers del retaule s'hi va construir una estructura metàl·lica de reforç, feta amb peces d'acer i formigó armat i, posteriorment, es va aplicar una capa de pintura blanquinosa davant del suport de còdols i d'argamassa⁶ (fig. 4). De l'altra, entre els anys 2009 i 2010 es va dur a terme una nova restauració del retaule que va conferir a l'obra el seu aspecte actual. A més a més dels estudis fisicoquímics i petrogràfics (caracterització de morters originals, pigments, etc.), la intervenció va consistir en la neteja de la superfície pictòrica, la integració cromàtica, l'eliminació de morters extemporanis, l'extracció de sals, la consolidació de zones del suport petri, l'aplicació de morters de reposició (segellats de fissures), així com la retirada de l'arc de pedra que envoltava el retaule que havia estat col·locat el 1895⁷.

La memòria de l'Èxode

Malgrat els estudis i les diverses intervencions realitzades des de la descoberta del retaule, la qüestió de la iconografia sempre ha estat motiu de debat historiogràfic. Afortunadament, la restauració efectuada entre els anys 2009 i 2010 per l'empresa TRACER



Fig. 5-6. El retaule mural de Sant Pere abans i després de la restauració dels anys 2009-2010.
©TRACER

ens ha permès identificar de manera definitiva una de les escenes del cicle pictòric, i posar fi d'aquesta manera a la controvèrsia sobre la seva lectura i interpretació.

Una biga de fusta divideix el retaule mural en dos nivells. El nivell superior es divideix també en dos registres (fig. 5-6). Al nivell inferior hi trobem un únic registre amb una superfície plana que presenta una obertura practicada en un període posterior a la construcció del retaule, i que dóna pas al lòbul central de l'absis, corresponent a l'edifici episcopal. Aquest primer registre presenta una decoració pictòrica emmarcada per dues columnes salomòniques pintades, que van ser descobertes quan es va retirar l'arc de pedra que emmarcava el retaule.

A la part central i esquerra de la composició hi trobem un grup de sis figures dempeus, de mirada frontal i vestides amb túniques, que mantenen el braç esquerre aixecat en senyal d'aclamació (fig. 7). L'escena té continuïtat en el registre dret, on s'aprecia un grup integrat per tres personatges: el primer, vestit amb una gran corona de tres punxes amb boles, sosté amb la mà dreta una espasa que dirigeix a les sis figures dels registre oposat. L'acompanya un petit seguici amb dos personatges més: la figura representada al centre sosté amb la mà esquerra una espasa, i aixeca l'altre braç cap als personatges del registre oposat en senyal d'advertència o aclamació.

Les restauracions i modificacions que han sofert les pintures han dificultat la lectura d'aquesta escena, que la historiografia ha identificat, no sense discussió, amb la representació dels tres hebreus al forn de Babilònia (GUDIOL I CUNILL 1927), l'Ecce Homo (PIJOAN 1907), el miracle de la roca de l'Horeb (GUARDIA 1992) i el



Fig. 7. Escena del registre inferior del retaule. ©TRACER

pas del mar Roig (VINTRÓ 1895, GUDIOL CUNILL 1927, COOK & GUDIOL 1950). Si l'escena representada fos els tres hebreus al forn de Babilònia, el rei coronat seria, per tant, Nabucodonosor, cosa que sembla improbable, atès que no es destaquen de manera especial els tres hebreus. Contràriament, Milagros Guardia va identificar el personatge coronat amb Moisès, amb la vara alçada, que faria brollar l'aigua segons l'episodi del miracle de la roca de l'Horeb (Èxode 17, 1-5). Els hebreus alçarien les mans com a agraïment per l'aigua que Moisès va fer sorgir de la roca.

En la meva opinió, aquesta darrera proposta d'identificació topa amb una dificultat insalvable: Moisès mai va ser representat amb corona. Cal pensar, per tant, que la figura coronada no és Moisès sinó el faraó, rei d'Egipte, que habitualment és representat amb corona i carruatge perseguint els hebreus juntament amb el seu seguici, en les representacions iconogràfiques de l'episodi del pas del mar Roig.

Convé fixar la nostra atenció en un detall de gran importància per comprendre la singularitat de l'escena. Tradicionalment s'ha considerat que el personatge amb corona i els seus acompanyants es representen drets.



Fig. 8. Retaule mural de Sant Pere. Detall del faraó i els soldats.



Fig. 9. Pintures de la sinagoga de Dura Europos, segle III d.C. Museu de Damasc.



Fig. 10. Pentateuc d'Ashburnham o de Tours (segles V-VII). BNF, Nouv.Acq.Lat.2334.

Tanmateix, si observem la pintura amb detall, podem veure que tant el faraó com els dos soldats que l'acompanyen es troben sobre dos carros, l'estructura i les rodes dels quals són visibles de forma clara després de la restauració (fig. 8). Aquest detall ha passat inadverent en els diversos estudis dedicats al conjunt, on s'identificava la part inferior de les figures com una extensió de la seva túnica, tal com es pot veure en la còpia del retaule mural realitzada per Alexandre Planella. Tanmateix, la restauració de les pintures ha permès confirmar que no es tracta de les cames dels tres personatges del registre dret, sinó del carro i les seves rodes.

Per tant, cal identificar definitivament l'escena del registre inferior amb la persecució dels israelites per part del faraó d'Egipte i el seu exèrcit (Èx. 14, 1-13), episodi previ al pas del mar Roig:

“El rei d'Egipte es va fer preparar el carro de guerra i s'endugué el seu exèrcit: sis-cents carros escollits, i tots els altres carros d'Egipte, cada un amb els seus oficials. El Senyor va endurir el cor del faraó, rei d'Egipte, que es posà a perseguir els israelites, quan ells ja havien sortit protegits per la mà del Senyor. Els egipcis, amb tots els cavalls i els carros del faraó, amb els seus guerrers, i tot el seu exèrcit, els van perseguir i els aconseguiren a Piahirot, davant de Baal-Se-fon, on havien acampat vora el mar. El faraó s'havia acostat. Els israelites van alçar els ulls i veieren que els egipcis els perseguien.”



Fig. 11. Sarcòfag Sant Trophime d'Arles, segle IV.

Aquest és, doncs, l'episodi concret representat al retaule mural de Terrassa. Segons el relat bíblic, immediatament després de la persecució, Moisès va estendre la mà cap al mar i va partir les aigües, cosa que va permetre als israelites passar pel mig del mar Roig (Èx. 14,21-22). Aleshores, els egipcis els van perseguir i van penetrar al mar amb tots els cavalls del faraó, els seus carros i els seus guerrers (Èx. 14,23). Quan el mar va tornar al seu lloc, les aigües van cobrir els carros i els guerrers egipcis. No va quedar ni un sol home (Èx. 14,28).

Arribats en aquest punt, cal recordar que el pas del mar Roig és un tema iconogràfic amb profundes arrels cristianes, que ja trobem en les primeres manifestacions artístiques del cristianisme. Es tracta d'un episodi amb una important càrrega doctrinal, atès que des d'un punt de vista teològic no només va ser un episodi important pels hebreus (l'alliberació de la tirania del poble egipci), sinó que també va esdevenir una prefigura o anunci del baptisme.

Aquest doble significat justifica que el tema ben aviat adquirís un fort protagonisme en les primeres manifestacions de l'art paleocristià i es convertís en una imatge simbòlica amb un fort valor semàntic. Trobem aquest tema en un arcosoli de les catacumbes de Domitila, on es documenten enterraments des del segle I fins al V d.C, i a les pintures de la sinagoga de Dura Europos, datades al segle III d.C, avui al Museu de Damasc (fig. 9)⁸. El tema també apareix en un foli del Pentateuc d'Ashburnham o de Tours, un manuscrit de datació discutida (segles V-VII), on es representa el moment en què l'exèrcit del faraó és engolit per les aigües (fig. 10).

El pas del mar Roig també assolí un fort protagonisme en els sarcòfags paleocristians, on el format va permetre plasmar l'escena d'una forma més narrativa. Conservem exemples notables, com és el cas del sarcòfag de Saint-Trophime d'Arles, del segle IV, que funciona com a frontal d'altar a l'església. En aquest cas, ens trobem



Fig. 12. Sarcòfag amb la representació del pas del mar Roig. Museus Vaticans (Inv.31434), segle IV.

davant d'un tríptic, que inclou tres moments de forma seqüencial: la sortida i persecució de l'exèrcit egipci (tema representat a Terrassa), l'enfonsament a les aigües i la fugida del poble hebreu (fig. 11). Val la pena posar en relleu el contrast entre el dinamisme frenètic de l'exèrcit del faraó i la pacífica quietud dels hebreus que contemplen sorpresos el que ha succeït.

Per reforçar el contrast entre la precarietat del poble hebreu i el potencial guerrer dels egipcis, els artistes es van preocupar per representar amb molta delicadesa les armes bèl·liques de l'exèrcit del faraó. Generalment, aquest darrer domina el grup amb la seva imponent presència, com veiem en un sarcòfag conservat als museus vaticans, del segle IV (fig. 12). En aquest darrer el faraó és representat amb una proporció superior a la resta de les figures, amb una forta complexió i dret sobre un carro, com si fos una auriga.

Per tant, el tema del pas del mar Roig es va forjar en el marc de l'art paleocristià, període en què van quedar fixats els detalls iconogràfics característics de l'escena, com la representació del faraó amb la corona, el carro, l'exèrcit i, evidentment, els hebreus perseguits. Posteriorment, el tema apareixerà també en les arts visuals de la Plena Edat Mitjana, com la Bíblia de Ripoll⁹, del segle XI, custodiada a la

Fig. 13. Bíblia de Ripoll (Vat.Lat 5729). Pas del mar Roig.



Biblioteca Apostòlica Vaticana, on precisament trobem la representació del faraó amb una corona molt similar a la representada a Terrassa (fig. 13).

El pas del mar Roig és una imatge-símbol amb un triple valor semàntic. En primer lloc, al·ludeix a la victòria sobre el mal i la fe en el paradís promès. Per a Sant Agustí, el pas del mar Roig és una prefigura del pas de la mort a la vida, ja que els cristians van ser salvats de ser aniquilats. En segon lloc, es tracta d'un exemple bíblic de la intervenció divina en favor de la salvació. En relació amb aquesta darrera interpretació, cal pensar que la representació d'aquesta tema en sarcòfags o a les catacumbes respon a una voluntat escatològica: el desig que Déu exerceixi la seva benevolència vers la persona que acaba de morir. El Déu que en el passat va salvar gent piadosa com els hebreus, farà el mateix pel difunt. Es tracta, en definitiva, d'una reivindicació de la salvació a través d'una experiència bíblica del passat. Finalment, en tercer lloc, evoca un dels grans sagraments de la doctrina cristiana: el baptisme.

Tractant aquest aspecte és necessari cridar l'atenció sobre les paraules de Sant Ildefons, arquebisbe de Toledo entre els anys 657 i 687, que va establir un paral·lelisme entre el pas del mar Roig i el pas dels catecúmens per les aigües baptismals. Al capítol 97 de la seva obra *De Cognitione baptismi* (Comentari sobre el coneixement del baptisme)¹⁰, Sant Ildefons explica que després de ser instruïts en el contingut de la fe, els catecúmens anaven a la font baptismal per assolir la llibertat, de la mateixa manera que els hebreus van anar al mar Roig per ser alliberats dels treballs fatigosos als quals els sotmetia el faraó¹¹. D'aquesta manera, Sant Ildefons estableix un símil entre la situació calamitosa d'Israel a Egipte i la situació miserable de l'home, que és alliberat per Crist a través del baptisme: a les aigües van morir el Faraó i els egipcis; al baptisme moren els pecats¹². En relació amb aquesta idea, l'arquebisbe de Toledo concep la redempció com una victòria de Crist sobre el dimoni, gràcies a la qual és possible l'alliberació de la humanitat. Aquesta redempció també té lloc durant el baptisme, ja que el dimoni és novament vençut i l'home és salvat a través de l'aigua. La fugida d'Egipte és, per tant, una plasmació d'aquesta tipologia: el que Déu va fer a través del sagrament de l'aigua per alliberar un poble carnal d'un tirà i conduir-lo d'Egipte al desert, ho fa igualment el sagrament del baptisme, ja que allibera un poble espiritual per conduir-lo al regne de Déu.

Als capítols següents, Sant Ildefons parla de Moisès com a prefigura de Crist. En primer lloc Moisès va salvar el poble d'Israel, de la mateixa manera que Crist va redimir l'home. En segon lloc, Moisès va abandonar Egipte, igual que Crist va abandonar el món. En tercer lloc, el mar Roig rep aquest nom pel color de les seves aigües, de la mateixa manera que el baptisme és consagrat per la sang de Crist.

Sant Ildefons encara ens ofereix una altra reflexió. Crist va redimir la humanitat mitjançant la seva mort en ocasió de la Pasqua, que pels jueus era la commemoració de la fugida d'Egipte. El baptisme s'administra la nit de Pasqua. Per tant, hi ha una



Fig. 14. Detall del segon registre del retaule, amb la representació del Tetramorf. ©TRACER

continuitat entre ambdues accions: en la fugida d'Egipte, en la mort i la resurrecció de Crist i en el baptisme hi ha una mateixa lliçó redemptora.

Tornant a l'estudi de la iconografia de Terrassa, el primer registre del nivell superior presenta en el pla frontal cinc àngels aureolats i vestits amb *pallium*: dos als laterals i tres a la part central, sobre els carcanyols de l'arc (fig. 14). A cadascuna de les fornícules s'hi endevina la representació del Tetramorf, els símbols dels quatre evangelistes, amb el llibre a les mans. D'esquerra a dreta de l'espectador: l'àngel de Sant Mateu, el lleó alat de Sant Marc, el bou alat de Sant Lluc i l'àliga amb les ales desplegades de Sant Joan Evangelista, autor del quart evangeli i de l'apocalipsi.

Finalment, en el segon registre del nivell superior, flanquejant les dues fornícules, es representen dos àngels serafins nimbats amb les ales inferiors entrecruades. A l'interior de les fornícules s'hi poden veure dos personatges nimbats. Un d'ells s'ha identificat amb Sant Pere, i l'altre amb Sant Llorenç (GUARDIA 1992), o bé Crist (FERRAN 2009) (fig. 15). En la meua opinió, la identificació de Crist i Sant Pere

Fig. 15. Detall del tercer registre del retaule, amb la representació del Tetramorf. ©TRACER



presenta una dificultat, com és la representació dels dos personatges en la mateixa jerarquia, una fórmula totalment inusual.

Les dues figures sostenen una espasa i una creu, de manera que cal identificar-los amb Sant Pau (esquerra) i Sant Pere (dreta) portant els símbols del seu martiri. Els dos atributs apareixen de forma habitual en les representacions iconogràfiques dels personatges, com podem veure en una icona de Santa Caterina del Sinaí (s.VI), que conté la representació de Sant Pere amb la creu.

Tècnica pictòrica i constructiva

Les intervencions realitzades en el marc del Pla Director de les Esglésies de Sant Pere de Terrassa han aportat noves dades també sobre la tècnica pictòrica i constructiva de l'obra. El que històricament ha estat conegut com a “retaule petri” de Sant Pere, no és una obra exempta, sinó un mur de fàbrica de pedra i còdols travats amb morter de cal. En sentit estricte, la tècnica de construcció va consistir en omplir com un massissat l'estructura del lòbul central de l'absis de Sant Pere, i sobre aquest mur esculpir les fornícules. Per tant, malgrat que la historiografia ha utilitzat tradicionalment el terme “retaule petri” per fer referència a l'obra, no es tracta d'un retaule —entès com una obra tallada de forma exempta—, sinó d'un mur d'obra de reblert i morter. Actualment el retaule té un perfil d'uns 50 cm i és sostingut per una estructura metàl·lica que va ser afegida l'any 2002.

Fig. 16. Detall de l'evangelista Mateu, amb la superposició de capes pictòriques



Fig. 17. Distribució dels cicles pictòrics segons l'estudi realitzat per TRACER. Groc: primer cicle. Vermell: segon cicle.



Pel que fa a la tècnica pictòrica, les diverses intervencions efectuades (anàlisis fisicoquímiques, reflectografia infraroja i ultraviolada, etc.) han aportat noves dades sobre les tècniques d'execució i els materials compositius¹³. En aquest sentit, les analítiques practicades en el retaule mural han detectat la presència de pintura a la calç, però també de tremps a la cola i a la caseïna. Cal pensar, per tant, que en origen el retaule va ser pintat mitjançant la tècnica de la "pintura a la calç", i que en fases posteriors va ser repintat amb aglutinats proteics (tremps de cola i caseïna).

D'altra banda, convé subratllar que els treballs de restauració han permès constatar l'existència de dues fases o cicles pictòrics amb una cronologia diferent. La prova més evident d'aquesta segona intervenció és la fornícula corresponent a l'evangelista Mateu (fig. 16), on podem veure les superposició de les dues capes pictòriques (fig. 17).

La primera fase pictòrica, corresponent a la decoració primigènia, es localitzaria essencialment en els registres superiors. Els elements més visibles són els àngels situats als carcanyols, l'àngel situat al registre dret i la columna salomònica situada a la dreta del nivell inferior. Aquesta primera fase pictòrica també es troba puntualment a la zona superior del registre inferior, on apareixen superposicions de caps.

La segona fase pictòrica, que correspon als repintats i retocs de reforç de perfils, és de caràcter més popular i es localitza fonamentalment a l'escena del pas del mar Roig, tot i que també és visible en altres punts, com l'àngel situat a l'esquerra de l'evangelista Mateu, a la pròpia figura de l'evangelista Mateu. Els elements visibles de la segona fase pictòrica presenten punts de contacte amb alguns conjunts murals de caràcter popular dels segles XI-XII, com Sant Pere Desplà (Arbúcies, la Selva) i Sant Miquel del Castell de Marmellar. Per aquest motiu, molt probablement cal situar aquesta segona fase pictòrica al segle XII. No podem oblidar que durant la segona meitat del segle XII l'església de Sant Pere va ser objecte d'una reforma important, que va consistir en la construcció de la nau romànica actual. És possible, doncs, que en el marc d'aquesta intervenció el retaule hagués estat repintat, malgrat que no ho podem demostrar documentalment. D'altra banda, la troballa de titani en la figura de Sant Pau, un pigment d'origen sintètic comercialitzat des de finals del segle XIX, sembla confirmar que el retaule va ser objecte d'una restauració poc després de la seva descoberta l'any 1895.

Pel que fa a les capes de preparació, segons els estudis analítics el retaule consta de dues capes de base compostes de calç i àrid de granulometria irregular, sobre el qual es va estendre un emblanquinat superficial aplicat a brotxa, damunt del qual s'aplicà la pintura. És remarcable la troballa de fibres vegetals dins dels morters de calç i sorra, especialment en el registre central. Es tracta d'una tècnica d'execució pròpiament bizantina, que consisteix en incorporar aquests materials per retenir la humitat durant el procés de carbonatació i incrementar la resistència mecànica dels morters. També s'han detectat empremtes dactilars al morter fresc, presumiblement

del pintor. En relació amb la tècnica pictòrica, Rosa M. Gasol va subratllar la similitud entre la tècnica d'execució de Terrassa i la de la pintura de Santa Maria Antiqua de Roma, especialment la creu de la capella dels 40 màrtirs, datada entre els segles VIII-IX, on també hi ha incisions de fibres vegetals barrejades amb els morters de calç¹⁴. Per tant, la tècnica del retaule mural fa pensar en una continuïtat respecte la tradició bizantina. D'altra banda, als registres central i superior encara són visibles les incisions, en forma de cercles, fetes amb compàs per marcar els nimbes dels àngels i dels símbols dels evangelistes.

Les anàlitzes realitzades al retaule mural també han permès conèixer els pigments utilitzats: blanc de calç, groc d'òxid de ferro i argiles, el vermell d'òxid de ferro amb argiles, el negre de carbó vegetal i el blau egipci. Es tracta, doncs, de pigments a base d'òxids de ferro, calcita, de carbó i de silicats de coure¹⁵. Entre els pigments identificats cal subratllar la presència del blau egipci, també conegut com a silicat de calç i coure, la identificació del qual és força excepcional, tenint en compte que és un material que s'havia emprat en pintures molt més antigues, d'època romana i egípcia.

Epíleg: sobre la cronologia i la funcionalitat del retaule

Tot i que l'objectiu principal d'aquesta contribució era resoldre definitivament els dubtes sobre la iconografia del retaule mural de Sant Pere, no podem tancar aquest capítol sense fer esment a dues qüestions controvertides que han estat motiu de debat entre els estudiosos que han abordat l'anàlisi de l'obra: la cronologia i la funcionalitat. Pel que fa a aquesta darrera qüestió, l'any 1992 Milagros Guardia va plantejar que l'espai entre l'absis i el retaule podria haver funcionat com a "reconditori", vinculat a la recepció i protecció d'alguna relíquia important¹⁶. Aquesta hipòtesi va ser subscrita més tard per Carles Mancho, que va vincular la realització del retaule mural amb l'arribada de les relíquies de Sant Pere i Sant Pau, en el marc d'una gran obra d'embelliment de l'antiga Seu d'Ègara durant el govern del bisbe de Barcelona Frodoí (ca. 861 – ca. 890)¹⁷. De fet, segons l'autor, en el marc d'aquesta intervenció hauria estat realitzada la decoració pictòrica de les capçaleres dels tres temples (Santa Maria, Sant Pere i Sant Miquel), com a expressió del desig de Frodoí per imposar la seva autoritat episcopal sobre les Esglésies de Terrassa, l'antiga Seu d'Ègara. Contràriament a aquesta hipòtesi cronològica, en la meua opinió les pintures de Sant Miquel i Santa Maria haurien estat realitzades al segle VI, quan Ègara encara era seu episcopal¹⁸.

En relació amb la funcionalitat, crec que la proposta d'ús com a reconditori topa amb dos inconvenients que ens obliguen a ser cautelosos amb aquesta hipòtesi. D'una banda, l'arribada de les relíquies de Sant Pere i Sant Pau és una presumpció suggeridora, però que fins al moment no es pot corroborar documentalment. De l'altra, com ja he indicat a l'inici de l'article, l'obertura situada a la part central del



Fig. 18. Imatge de l'espai situat darrere de la porta del retaule abans del buidat del massissat.



Fig. 19. Catedral de Selime, Capadòcia, Turquia (s.VII-X).

retaule va ser practicada en una etapa posterior a la seva construcció, ja que com es pot observar, la porta talla part de l'escena del registre inferior (fig. 18). En conseqüència, cal pensar que aquest espai va ser obert, probablement com a armari d'ús litúrgic, en una data imprecisa, possiblement anterior a la ubicació del retaule de Sant Pere (1411), obra de Lluís Borrassà, a l'altar major.

De la mateixa manera, sembla poc probable que el retaule hagués estat construït per exercir una funció estructural o de contenció de l'absis, provocada per possibles moviments del lòbul central vers l'exterior. Per tant, si no va actuar com a reforç ni com a reconditori per a la custòdia de relíquies, cal pensar que va ser construït amb una voluntat decorativa. En la meua opinió, l'execució d'aquesta obra s'ha de contextualitzar en el marc d'una important intervenció a la capçalera de Sant Pere, que va consistir en l'embelliment del presbiteri mitjançant la pavimentació del mosaic i la construcció del retaule, que anul·lava el lòbul central. La intervenció va ser simple des d'un punt de vista tècnic: reomplir l'espai semicircular del lòbul central de pedra i calç, i donar-li un aspecte de façana monumental pintada. El resultat: una obra original i sense comparació possible en l'art cristià occidental.

Així doncs, la voluntat dels promotors va ser crear un mur que actués com a "façana-pantalla", una solució inusual i totalment inèdita a l'Europa medieval. Tan sols coneixem alguns exemples amb els quals es podria establir un símil a la Capadòcia,



Fig. 20. Catedral Blava (Tokali Kilise), Göreme, Turquia.



Fig. 21 Mosaic de paviment del presbiteri de Sant Pere.

a la catedral de Selime (s.VII-X), on veiem un mur perforat amb fornícules (fig. 19); o bé a la Catedral Blava (Tokali Kilise) a Göreme (fig. 20), on també s'observen nínxols amb decoració pictòrica com a Terrassa. Tanmateix, a diferència del retaule egarenc, els exemples coneguts a la Capadòcia actuen com a murs de compartimentació d'espais, i en cap cas no van ser afegits *a posteriori* -ni amb una voluntat estètica-, a una capçalera, tal com succeeix a Terrassa.

Pel que fa a la cronologia, la historiografia és unànime a l'hora d'afirmar que la construcció del retaule mural està lligada de la repavimentació del presbiteri (fig. 21). És a dir, retaule i mosaic comparteixen datació. En relació amb aquesta premisa, que sembla inqüestionable, Xavier Barral va datar el mosaic entre finals del segle X, inicis de l'XI¹⁹. Per contra, Milagros Guardia va situar la construcció del retaule entre els segles IX-X, i ho va atribuir a l'arribada de relíquies, com hem vist. Finalment, Carles Mancho va relacionar la materialització dels tres cicles pictòrics (Santa Maria, Sant Miquel i el retaule mural de Sant Pere) amb la comitència artística del bisbe de Barcelona Frodoí, en època carolíngia.

Contràriament, considero que a partir de les evidències de què disposem, caldria plantejar-se seriosament la hipòtesi que el retaule hagués estat construït molt abans de les dates proposades per la historiografia.

Aquesta hipòtesi es fonamenta en quatre evidències. En primer lloc, resulta molt suggeridora la presència al retaule del pigment conegut com a "blau egipci"²⁰. Cal insistir en que es tracta d'una identificació força excepcional, atès que és un pigment utilitzat de forma habitual en la pintura de l'antiguitat (època egípcia i romana), que apareix de forma molt residual a l'Alta Edat Mitjana. De fet, Terrassa constitueix l'únic exemple conegut a la península Ibèrica de la pervivència d'aquest pigment en època medieval. També ha estat documentat en les pintures murals d'una de les estances de la vil·la tardoromana de El Saucedo (Talavera de la Reina, Toledo), datades al segle IV d.C, és a dir, en un estadi força anterior al conjunt de Terrassa²¹.



Fig. 22. Mosaic de les Tres Gràcies. Museu d'Arqueologia de Catalunya (finals del segle III-inicis del s. IV).



Fig. 23. Mosaics de basílica pre-eufrasiana de Porec (segle V)

Tot i que no és una evidència concloent, la presència del blau egipci ens situa en un context molt més proper a la tardoantiguitat que no pas al segle X.

En segon lloc, resulta igualment evocador l'informe sobre la biga del retaule mural elaborat pel Laboratori de Datació de Radiocarboni de la Universitat de Barcelona l'any 2004, que situa cronològicament la fusta entre els segles V-VI, concretament vers els anys 430-530²².

En tercer lloc, des d'un punt de vista estilístic, no podem obviar la presència d'alguns elements del retaule —com les columnes salomòniques—, la representació de les quals ens remet al context de la plàstica de l'antiguitat tardana. Podem mencionar, sense intenció d'allargar-nos *ad finitum*, el mosaic de la vil·la dels Ametllers de Tossa de Mar (segles IV-V), o una làpida procedent del Museu Arqueològic Comarcal d'Oriola (segle VI).

Per acabar, considero que cal insistir en la revisió de la datació cronològica del mosaic. De l'original avui només en conservem una petita part (3,68 x 1,05 m) situada al sector oriental del presbiteri, tocant al retaule mural. La resta és una reconstitució de l'any 1896 a imitació de l'original. Presenta una decoració a base de motius florals de cercles enllaçats formant quadripètals, una sanefa dentada i cercles i quadrats amb una creu inscrita a l'interior.

Xavier Barral va fer dependre la datació cronològica del mosaic de “la data que hom atribueixi al retaule”²³, tot i que finalment el va catalogar com un testimoni del renaixement dels mosaics de l'antiguitat tardana que va tenir lloc a finals del segle X - inicis de l'XI. Tanmateix, en la meua opinió, aquesta hipòtesi no pot ser acceptada sense discussió. El mosaic de Terrassa no presenta cap element distintiu en la seva tècnica, iconografia i estil, que ens permeti catalogar-lo de manera concloent com una “reinterpretació” de l'art tardoantic, en lloc d'un mosaic de l'antiguitat tardana.

L'origen dels motius decoratius del mosaic egarenc cal buscar-los indiscutiblement en el món romà. El motiu quadrangular amb una creu inscrita apareix, per exemple, a la pavimentació d'un dels triclinis de la vil·la del Pla de l'Horta (Girona), datat al segle II dC²⁴. Encara més freqüent és la utilització del motiu floral de quatre pètals, que trobem en el famós mosaic de Teseu i Ariadna també procedent del Pla de l'Horta (avui al MAC Girona), a l'atri del mosaic de la vil·la de la Torre Llauder o als mosaics de les Tres Gràcies (MAC, Barcelona), aquest darrer datat a finals del segle III - inicis del s. IV (fig. 22)²⁵. És important subratllar que aquests motius van tenir una forta incidència en la tradició musulmana de l'antiguitat tardana, i es van convertir en temes freqüents en les basíliques cristianes dels segles V-VII. La pervivència d'aquests repertoris és palesa, per exemple, als mosaics de la basílica pre-eufrasiana de Porec (Croàcia, segle V) (fig. 23), a la nau de l'evangeli de la basílica de Son Peretó (segle VI)²⁶, al baptisteri de Grado (Itàlia), al paviment d'una vil·la urbana localitzada a Sagalassos (Turquia, segle V dC) (fig. 24)²⁷, o a la basílica paleocristiana d'Estobi (Macedònia, segle V) (fig. 25)²⁸, entre molts altres exemples.

De tot això es dedueix que el mosaic de Terrassa podria adscriure's estilísticament i iconogràficament dins la mateixa tradició i temporalitat dels mosaics pavimentals de l'antiguitat tardana. Ara bé, no podem reduir les conclusions cronològiques del retaule únicament a la datació del mosaic. Considero que les evidències exposades obliguen a revisar la datació tradicionalment proposada pel retaule mural de Sant Pere i a proposar, per primera vegada, una possible data d'execució abans de l'extinció del Bisbat d'Ègara, concretament en els segles VII-VIII. Si s'accepta aquesta hipòtesi, caldria situar, per tant, la realització del retaule mural en un estadi cronològic immediatament posterior a la decoració dels absis de Santa Maria i Sant Miquel, que com hem vist cal situar al segle VI. Cal recordar, en aquest sentit, que el buidat del massissat del lòbul central de Sant Pere l'any 2002 va posar al descobert el paviment d'*opus signinum* i un sòcol vermellós de l'enlluït original de l'absis de Sant Pere, corresponents a la decoració original



Fig. 24. Paviment d'una vil·la urbana localitzada a Sagalassos (Turquia, segle V dC)



Fig. 25. Mosaic de la basílica paleocristiana d'Estobi (Macedònia, segle V).

de la capçalera de la fase episcopal (fig. 26). En conseqüència, els indicis arqueològics i tècnics porten a pensar que quan es va finalitzar el projecte edilici de la Seu d'Ègara, al segle VI, els murs de les capçaleres dels tres edificis estaven pintats, i a Sant Pere no s'hi havia instal·lat encara el retaule mural²⁹. En origen els absis de Santa Maria i Sant Miquel van ser decorats amb els cicles figuratius que actualment es conserven *in situ*. I Sant Pere? Segons els estudis realitzats per l'empresa TRACER l'any 2009-2010, no disposem d'evidències de que l'absis de Sant Pere també fos decorat amb un cicle

pictòric figuratiu com succeeix a Santa Maria o Sant Miquel, tot i que “*és probable que haguessin existit en algun moment*”. Existissin o no, és inqüestionable que en un moment posterior a la finalització del complex episcopal d'Ègara, el lòbul central de Sant Pere va ser bloquejat per a la construcció del retaule mural i la pavimentació del mosaic.

Malauradament, les dades tècniques actuals ens obliguen a ser cautelosos en la datació. Només futurs treballs arque-



Fig. 26. Paviment d'*opus signinum* i un sòcol vermellós de l'enlluït original de l'absis de Sant Pere.

ològics al presbiteri de Sant Pere, analítics als morters del lòbul central de l'absis, així com al mateix retaule mural, podrien ajudar-nos a precisar millor la seva datació i corroborar o refusar el nou escenari que he plantejat en aquest article. En qualsevol cas, el retaule mural de Sant Pere és, sens dubte, una obra excepcional, sobretot per la seva concepció com a mur d'obra, totalment excepcional en l'art medieval.

Notes

1. Sobre la restauració de l'església de Sant Pere a finals del segle XIX vegeu: ALAVEDRA I INVERS, Salvador. *Les obres de restauració de l'església parroquial de Sant Pere de Terrassa a finals del segle XIX*. Terrassa: Imp. Joan Morral, 1978, p. 29-34; CASTELLANO I TRESSERRA, Anna, VILAMALA, Imma, GONZÁLEZ, Antoni. *Les restauracions de les Esglésies de Sant Pere de Terrassa. L'actuació del Servei de Catalogació i Conservació de Monuments de la Diputació de Barcelona*. 1915-1951, Monografies 3, Barcelona: Diputació de Barcelona, 1993.
2. VINTRO, Juli. "Pintures murals á S. Pere de Tarrasa". *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*. Any V, núm. 17 (abril-juny 1895), p. 108-110.
3. GUDIOL I CUNILL, Josep. *La pintura mig-aval Catalana. Els Primitius. Vol. I: Els pintors: la pintura mural*. Barcelona: S. Babra, 1927, p. 141-142; PIJOAN, Josep i GUDIOL, Josep. *Les pintures murals romàniques de Catalunya*. Dins: *Monumenta Cataloniae*, vol. IV, Barcelona: Alpha, 1948, p.46; COOK, Walter William Spencer i RICART I GUDIOL, José. *Ars Hispaniae I: Pintura e Imagenaria Románicas*. Madrid: Plus Ultra, 1950, p. 24-25. Des de la dècada dels anys setanta, el retaule mural de Sant Pere ha despertat l'interès de diversos estudiosos, que han dut a terme estudis monogràfics o parcials sobre l'obra. Entre ells, cal fer esment als estudis realitzats més recentment per Carles Mancho. Vegeu: GRABAR, André i NORDENFALK, Carl. *Le Haut Moyen Âge, du quatrième au onzième siècle*. Genève: Skira, 1957, p. 62; AINAUD DE LASARTE, Joan. *Los templos visigótico-románicos de Tarrasa*. Madrid: Editora Nacional, 1976, p. 37 i ss. *Les esglésies de Sant Pere. Terrassa*. Terrassa: Caixa d'Estalvis de Terrassa, p. 74-78; PASTALLÉ I SUCARRATS, Pere. "Església de Sant Pere". Dins: PLADEVALL, Antoni i VIGUÉ, Jordi, (dirs.), *Catalunya Romànica*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, vol. XVIII, Vallès Occidental-Vallès Oriental, 1991, p. 262-263; Guardia, Milagros. "La pintura mural pre-romànica de les esglésies de Sant Pere de Terrassa. Noves propostes d'estudi". Dins: *Actes del I Simposi Internacional sobre les Esglésies de Sant Pere de Terrassa (20-22 de novembre de 1991)*. Terrassa: Centre d'Estudis Històrics-Arxiu Històric Comarcal, 1992, p. 153-160; MANCHO, Carles. "L'oubli du passé. Les origines de l'art médiéval en Catalogne". *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*. XXXIX (2008), p. 283-295; FERRAN, Domènec. *Ecclesiae egarenses. Les esglésies de Sant Pere de Terrassa*. Barcelona: Lunwerg, 2009, p. 98-108; MANCHO, Carles. *La peinture murale du haut Moyen Âge en Catalogne (IX-X siècle)*. Turnhout: Brepols, 2012, p. 419-447; ID., "La decorazione delle chiese di Sant Pere de Terrassa, esempio dell'uso politico di monumenti tardo-antichi nell'altomedioevo". *Hortus Artium Medievalium*. 24 (2018), p. 152-161.

4. GUARDIA, Milagros, CAMPS, Jordi, LORÉS, Imma. *La descoberta de la pintura mural catalana. La col·lecció de reproduccions del MNAC*. Barcelona: Electa, 1993, p. 38.
5. GASOL, Rosa Maria i PAYÀS, Clara. *Projecte bàsic i d'execució de la restauració del retaule mural de l'església de Sant Pere de Terrassa*. ARCOR, abril del 2004. Arxiu del Museu de Terrassa.
6. ESKUBITURRÓ ARQUITECTES, S.L. *Projecte de buidat i consolidació interior de l'absis major de l'església de Sant Pere de Terrassa*. Octubre del 2002. Arxiu del Museu de Terrassa.
7. TRACER. *Memoria final de conservación-restauración del Retablo Pétreo, decoración pictórica e interior del ábside de Sant Pere de Terrassa (Barcelona)*. Madrid: 2011. Arxiu del Museu de Terrassa.
8. Sobre les pintures de Dura Europos vegeu, entre d'altres: GUTMANN, Joseph, ed. *The Dura-Europos Synagogue: a re-evaluation (1932-1992)*. Atlanta: Scholars Press, 1992.
9. Sobre la Bíblia de Ripoll vegeu: CASTIÑEIRAS, Manuel i LORÉS, Immaculada. "Las Biblias de Rodes y Ripoll: una encrucijada del arte románico en Cataluña". Dins: GUARDIA, Milagros i MANCHO, Carles (eds.). *Les fonts de la pintura romànica catalana*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009, p. 219-260; CASTIÑEIRAS, Manuel. "The Portal at Ripoll revisited: an honorary arch for the ancestors". Dins: McNEILL, John i PLANT, Richard (eds.). *Romanesque and the Past*. British Archeological Association: Leeds: Manley Publishing, 2013, p. 121-141; Id., "Oliba i les arts pictòriques. Les bíblies de Ripoll i Roda com a imatge, transmissió i memòria". Dins: SUREDA, Marc (dir.). *Oliba Episcopus. Mil·lenari d'Oliba, bisbe de Vic*. Vic, 2008, p. 78-85 [catàleg de l'exposició].
10. HORMAECHE BASAURI, José María. *La pastoral de iniciación cristiana en la España visigoda: estudio sobre el 'De cognitione baptismi de San Ildefonso de Toledo*. Toledo: Estudio teológico de San Ildefonso, 1983.
11. *Ut qui servierant in Aegypto sub Pharaone principe, luto et lateribus palearum levitate confectis id est, qui haereban mundo, zabolo imperante in terrenis actibus malarum coritationum admistione concretis, duce Christo quasi duce Moyse, possint ad liberationem sui quantocius pervenire* (DCB = De cognitione baptismi, 97). Patrologia Latina, 96, 147.
12. DCB, 101. Patrologia Latina, 96, 150.
13. GASOL & PAYÀS (2004). Finalment, la restauració del retaule va ser realitzada els anys 2009-10 per l'empresa TRACER. Vegeu: TRACER (2011).
14. GASOL, Rosa Maria. *La tècnica de la pintura mural a Catalunya i les fonts artístiques medievals*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012, p. 50-56 i 88-96.
15. GASOL, Rosa Maria, PAYÀS, Clara i VENDRELL, Màrius. "Identificación de materiales y técnica de la pintura mural pre-románica de la Iglesia de Sant Pere de Terrassa (Conjunto episcopal de Ègara, Barcelona)". Dins: *XVI Congreso Internacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, València, 2006, p. 535-546.
16. GUARDIA (1992), p. 153-160.
17. Vegeu: MANCHO, Carles. "L'oubli du passé. Les origines de l'art médiéval en Catalogne". *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*. XXXIX (2008), p. 283-295; MANCHO (2012), p. 447; Id (2018), p. 152-161.

18. SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Carles. "Singing to Emmanuel: The Wall Paintings of Sant Miquel in Terrassa and the 6th Century Artistic Reception of Byzantium in the Western Mediterranean". *Arts* 2019, 8, 128. Són també partidaris d'una cronologia del segle VI per a les pintures de Santa Maria i Sant Miquel: Puig i Cadafalch, Josep. "Les pintures del segle VI de la catedral d'Egara (Terrassa)". *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* VIII (1927-1931), p. 141-149; Id., "Les peintures du VIe siècle de la cathédrale d'Egara". Dins: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres* 75^e année, N. 2 (1931), p. 154-162; Id., *Noves descobertes a la catedral d'Ègara*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1948; GARCIA LLINARES, Gemma, MORO, Antonio i TUSET, Francesc. *La Seu Episcopal d'Ègara. Arqueologia d'un conjunt cristià del segle IV al segle IX*. Sèrie Documenta 8. Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 2009, p. 143-145; FERRAN, Domènec. "Les pintures murals de l'absis de Sant Miquel. Anàlisi iconogràfica". *Termè*, 30 (2015), p. 118-125.
19. BARRAL, Xavier. "Les mosaïques de l'ancien siège episcopal d'Egara (Terrassa) en Catalogne". Dins: *La Mosaïque gréco-romaine II* (Actes du IIe colloque International pour l'étude de la mosaïque antique, Vienne, 1971). París, 1975, p. 241-258; BARRAL, Xavier. *Els mosaics de paviment medievals de Catalunya*. Barcelona: Artestudi, 1979, p. 38-42. La hipòtesi cronològica de Barral és compartida per CASANOVAS, Jaume. *Els mosaics del conjunt monumental de Sant Pere de Terrassa*. Terrassa: Editorial Ègara, p. 17-19.
20. LLUVERAS, Anna, TORRENTS, Anna, GIRÁLDEZ, Pilar, VENDRELL, Màrius. "Evidence for the use of Egyptian Blue in an 11th altarpiece by sem-eds, FTIR and SR XRD (Church of Sant Pere, Terrassa, Spain)". *Archaeometry*. 52 (2) (2009), p. 308-319.
21. CASTELO RUANO, Raquel, DONATE CARRETERO, Inmaculada, LÓPEZ PÉREZ, Ana, PARDO, Ana Isabel, MEDINA, María Cruz. "Las pinturas murales del espacio convivial de la villa tardorromana de El Saucedo (Talavera la Nueva, Toledo). Estudios arqueométricos". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*. 34 (2016), p. 167-182.
22. MESTRES I TORRES, Joan, S. *Datació per radiocarboni de la biga del retaule mural de l'església de Sant Pere de Terrassa (Terrassa, Vallès Occidental)*. Universitat de Barcelona, febrer del 2015.
23. BARRAL (1979), p. 38-42.
24. DIVERSOS AUTORS. *Els mosaics de la vil·la de Bell-lloc del Pla (Girona): una aventura de 140 anys*. Girona: Museu d'Arqueologia de Catalunya, 2016.
25. BARRAL, Xavier. *Les Mosaïques romaines et médiévales de la Regio Laietana : Barcelone et ses environs*. Barcelona: Universidad de Barcelona. Instituto de Arqueología y Prehistoria, 1978, p. 44-46.
26. PALOL, Pedro de, ROSSELLÓ-BORDOY, Guillermo, ALOMAR, Antonio, CAMPS, Juan. *Notas sobre las basílicas de Manacor, en Mallorca*. Trabajos del Museo de Mallorca, 3, Palma de Mallorca, 1968; RIERA, Isabel, M., ROMAN, Júlia, R. *Els mosaics de Son Peretó*. Dins: *Papers de Sa Torre. Aplecs de Cultura i Ciències Socials*, 36, Manacor, 1995; RIERA, Mateu, CAU, Miquel Àngel, SALAS, Magdalena (coords.). *Cent anys de Son Peretó: descobrint el passat cristià*. Palma: Consell de Mallorca, 2012, p. 24.
27. Uytterhoeven, Inge, KÖKTEN Hande, CORREMANS, Markku, POBLOME, Jeroen, WELKENS, Marc. "Late Antique Private Luxury. The Mosaic Floors of the Urban Mansion of Sagalassos (Ağlasun, Burdur - Turkey)". *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien*, 82 (2013), p. 373-407.

28. KOLARIC, Ruth, E. "Mosaics of the Early Church at Stobi". *Dumbarton Oaks Papers. Vol.41, Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday*, (1987), p. 295-306.
29. Cal recordar que la construcció del complex episcopal d'Ègara es va iniciar durant el bisbat d'Irineu, a mitjans del segle V. La construcció va acabar en ple segle VI, amb la construcció de les esglésies de Sant Miquel, Sant Pere i el nou absis de la catedral de Santa Maria. En aquest moment, els absis de Sant Miquel i Santa Maria van ser decorats amb els cicles pictòrics actualment conservats *in situ*.