

La Sede de Égara: de la tardoantigüedad al esplendor del románico

Carles Sánchez Márquez

Es Doctor en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Barcelona, donde actualmente desempeña su labor como profesor de Historia del Arte medieval en el Departamento de Historia del Arte y de Musicología. Actualmente compagina su labor docente con la dirección de la Candidatura de la Sede de Égara (Terrassa) a Patrimonio Mundial de la UNESCO. Sus principales líneas de investigación son la sociología del artista medieval, la pintura y escultura románica y la organización de los talleres constructivos en las catedrales hispanas. Este último es el sujeto de su tesis doctoral titulada *Bastir la catedral. Organización del taller, estatus y rol del artista en el arte medieval hispano (1000-1230)*. Ha sido subcoordinador de los volúmenes de Tarragona y Lérida de la Enciclopedia del Románico en España, editada por la Fundación Santa Maria la Real-Centro de Estudios del Románico, e investigador del proyecto del Ministerio de Ciencia e Innovación *Artistas, patronos y público. Cataluña y el Mediterráneo (s. XI-XV)* (MICINN HAR2011-23015). En el marco de este proyecto, dirige el Índice Digital Magistri Cataloniae, un diccionario virtual de artistas activos en Cataluña y los territorios de su influencia entre los siglos XI-XV. Actualmente es miembro del proyecto de investigación *Movilidad y transferencia artística en el Mediterráneo medieval (1187-1388): artistas, objetos y modelos-MAGISTRI MEDITERRANEI* (MICINN: HAR2015-63883-P) y del Grup de Recerca Consolidat *MAGISTRI CATALONIAE-Estudis culturals de la Mediterrània Medieval (s. XI-XV)*. Sus trabajos han sido presentados en seminarios o congresos internacionales (como las Journées Romanes de Cuxa o la Third Romanesque Conference organizada por la British Archeological Association) y publicados en revistas especializadas.

Fotografías del autor, salvo las indicadas en los pies de foto.

La creación del obispado de Égara

LA Sede de Égara (Terrassa) es un conjunto monumental único en Europa que presenta una trayectoria de continuidad en la historia. El obispado de Égara (fundado a mediados del siglo V) fue la etapa de mayor esplendor de un recinto que acogió un conjunto episcopal de una excepcional importancia artística en el marco de la Hispania visigoda. La pervivencia de elementos arquitectónicos y artísticos tanto del período del obispado (siglos V-VIII), como de las transformaciones llevadas a cabo en la etapa románica (siglo XII), convierten este conjunto en un momento singular del patrimonio europeo (Fig. 1).

La nueva propuesta museística, las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en el marco

del Plan Director (1995-2010), y la reciente incorporación de la Sede de Égara a la Lista Indicativa de Patrimonio Mundial de la UNESCO (26 de octubre del 2018) han despertado de nuevo el interés por el conjunto, de modo que las *Iglesias de Sant Pere de Terrassa* cada vez están más presentes en publicaciones y congresos internacionales.

Conocemos los detalles de la fundación de la diócesis de Égara gracias a la correspondencia mantenida entre el papa Hilarius (461-468) y Ascanius, arzobispo de Tarragona, en relación con el controvertido nombramiento de Irineus (obispo de Égara) como obispo de Barcelona en el año 465.

Tras la celebración del concilio de Santa Maria Maggiore de Roma, el papa Hilarius envió una





Fig. 1.—Vista general del complejo episcopal de Égara en la actualidad. Fotografía. Badia/Casanova, MdT.

carta al arzobispo de Tarragona (30 de diciembre del 465) en la que mostraba su desacuerdo con los obispos de la tarraconense por el nombramiento de Irineus como obispo de Barcelona, y ordenaba su retorno inmediato a la Sede de Égara, que había sido creada pocos años antes. Estos documentos llevan a pensar, por lo tanto, que el término *ante quem* para la fundación del obispado egarense es el año 465¹.

La concesión de la categoría episcopal al antiguo *municipium flavium* de Égara favoreció el inicio de una gran campaña edilicia que comenzó en tiempos de Irineus y terminó en la centuria siguiente (s.VI). El nuevo proyecto supuso la edificación de un gran complejo episcopal organizado en tres terrazas (Fig. 2)². En la primera, situada

al sur, se construyeron las nuevas dependencias y espacios destinados a la residencia episcopal, así como una capilla particular dedicada a los santos Justo y Pastor. En la segunda terraza se edificó la catedral de Santa María, con dos ámbitos diferenciados: el baptisterio, situado a sus pies, y la propia basílica. Al norte de la catedral se halla la iglesia funeraria de San Miguel. Finalmente, en la tercera terraza, al norte, se construyó la iglesia parroquial de San Pedro.

En el sector oeste, cerrando el conjunto, se alzaba un doble corredor funerario que comunicaba el baptisterio y la iglesia parroquial, de modo que todas las edificaciones quedaban conectadas alrededor de un patio central que actuaba como cementerio. En la actualidad conservamos importantes vestigios de los edificios episcopales: el ábside de la catedral de Santa María y el baptisterio situado a sus pies; la totalidad del edificio funerario de San Miguel; así como la cabecera de la iglesia parroquial de San Pedro.

No en vano, el elemento que confiere una mayor singularidad al conjunto de Terrassa es la decoración pictórica de los ábsides de Santa María, San Miguel (Fig. 3) y San Pedro. Ésta ha sido objeto de un amplio debate científico focalizado en resolver

¹ Sobre la fundación del obispado de Égara véase: MUNDÓ I MARCET, A.: «El bisbat d'Égara de l'època tardo-romana a la Carolíngia», en *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, pp. 41-49; MARTÍ I BONET, J. M.: *Barcelona i Égara-Terrassa. Història primerenca fins l'alta edat mitjana de les dues esglésies diocesanes*, Barcelona: Arxiu Diocesà, 2004, pp. 77-107; FERRAN, D.: *Ecclesiae egarenses. Les esglésies de Sant Pere de Terrassa*, Barcelona: Lunweg, 2009, p. 59.

² GARCIA LLINARES, G., MORO, A., y TUSET, F.: *La Seu Episcopal d'Égara. Arqueologia d'un conjunt cristià del segle IV al segle IX*. Serie Documenta 8. Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 2009.



Fig. 2.—Reconstrucción virtual del conjunto episcopal de Égara. Dualmultimèdia. Según M. G. Garcia, A. Moro y F. Tuset.

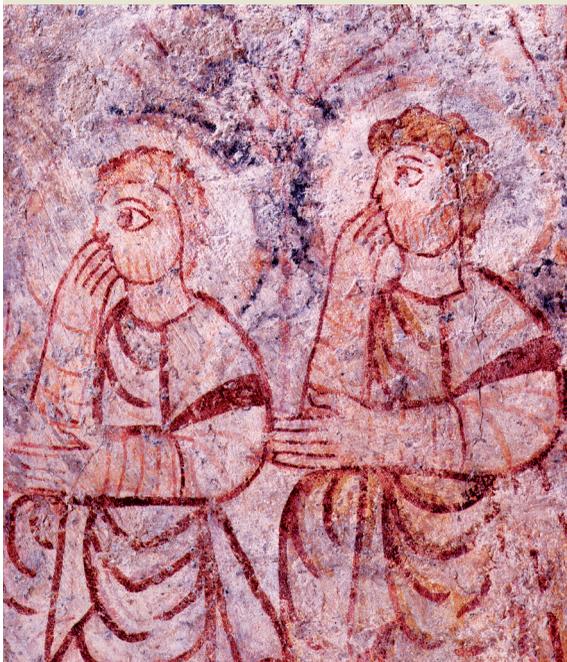


Fig. 3.—San Miguel de Terrassa. Detalle del colegio apostólico.

dos interrogantes: la iconografía de las pinturas y su datación.

Josep Puig i Cadafalch fue el primero en llevar a cabo un análisis minucioso de las pinturas, en el que proclamaba la identidad estilística (y por lo tan-

to cronológica) entre las pinturas murales de Santa María y las de San Miguel³. El autor relacionó el estilo y la iconografía de las pinturas con Siria y con los mosaicos de Ravena, lo que le llevó a situar el conjunto pictórico en el siglo VI.

En contraposición a la hipótesis cronológica planteada por Puig i Cadafalch, apoyada por una parte de la historiografía de la época⁴, para otros autores como Josep Pijoan⁵, y más recientemente Milagros Guardia y Carles Mancho, las pinturas fueron realizadas en época carolingia, cuando Égara había dejado de ser sede episcopal⁶.

Sin embargo, los datos aportados por los últimos estudios realizados por el equipo de arqueólogos,

³ PUIG I CADAFALCH, J.: «Les pintures del segle VI de la catedral d'Égara (Terrassa)», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans VIII* (1927-1931), pp. 141-149; ID.: *Noves descobertes a la catedral d'Égara*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1948, pp. 25-33.

⁴ CIRICI, A.: «Contribución al estudio de las Iglesias de Terrassa», *Ampurias*, VII-VIII (1945-1946), pp. 215-232.

⁵ PIJOAN, J. y GUDIOL, J.: «Les pintures murals romàniques de Catalunya», en *Monumenta Catalonice*, vol. IV. Barcelona: Alpha, 1948, p. 43.

⁶ GUARDIA, M.: «La pintura mural pre-romànica de les esglésies de Sant Pere de Terrassa. Noves propostes d'estudi», en *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, pp. 153-160; MANCHO, C.: *La peinture murale de haut Moyen Âge en Catalogne (IX-X siècle)*, Turnhout: Brepols, 2012; ID.: «La decorazione delle chiese di Sant Pere de Terrassa, esempio dell'uso politico di monumenti tardo-antichi nell'altomedioevo», *Hor-tus Artium Medievalium*, 24 (2018), pp. 152-161.



Fig. 4.—Iglesia románica de Santa María. Fotografía: © Teresa Llordés

historiadores del arte⁷, restauradores⁸ y epigrafistas⁹, sitúan la cronología de las pinturas de Santa María y San Miguel en el momento de edificación de los templos, en el siglo VI. En este sentido, como he sugerido recientemente¹⁰, estos nuevos datos nos

llevan a plantear un nuevo contexto artístico para las pinturas. En primer lugar, es muy probable que la elección de los motivos iconográficos estuviese relacionada con los debates sobre la herejía visigoda que tuvo lugar en la península ibérica durante los siglos V-VI. En segundo lugar, las pinturas de Terrassa pueden ser consideradas como un ejemplo excepcional de la recepción de una tradición pictórica vinculada al Mediterráneo oriental.

Determinadas particularidades iconográficas (cortinajes de San Miguel; motivo cenital de Santa María y plumas de pavo real que contiene; teofanía sinóptica de San Miguel e inscripción *Emmanuel*) nos remiten a la pintura anterior a la iconoclasia bizantina.

Las invasiones musulmanas en la península ibérica pusieron fin a la primera etapa de esplendor del conjunto monumental y también al obispado de Égara. Después de la conquista de Barcelona en el año 801 por parte de los francos, la estabilidad del país permitió que en el año 810 algunas sedes episcopales fueran restituidas, a excepción de Égara y Empúries.

La canónica de Santa María de Terrassa

El 2 de enero del 1112 el obispo de Barcelona, Ramón Guillem, consagró solemnemente la iglesia románica de Santa María de Terrassa. Un año más tarde (18 de octubre del 1113) el propio obispo entregó la iglesia a la congregación de San Rufo de

⁷ FERRAN, D.: «Les pintures murals de l'absis de Sant Miquel. Anàlisi iconogràfica», *Terme* 30 (2015), pp. 118-125.

⁸ Según la diagnosis de materiales de la iglesia de San Miguel realizados por los restauradores, no existe ningún revestimiento entre el *arriccio* y la piedra, de modo que el *arriccio* penetra en las juntas de las piedras que conforman el muro del ábside. Ello les lleva a pensar que, muy probablemente, la pintura es contemporánea a la construcción de la cúpula (ARCOR: *Sant Miquel de Terrassa. Documentació de la restauració d'octubre 2001 a març 2002 i noves aportacions a la documentació de l'obra*. Terrassa: Arcor. Taller. Estudi. Conservació i Restauració de Pintura, 2002). Los análisis realizados por Lluís Vilaseca y Núria Guasch en las pinturas de Santa María parecen confirmar esta hipótesis: «A partir de los datos obtenidos es perfectamente posible contextualizar en el tiempo que las pinturas son coetáneas a la construcción de la cúpula». Véase: VILASECA, Ll. y GUASCH, N.: «Diagnosi de materials de les pintures murals de la cúpula de l'església de Santa Maria de Terrassa», en *Projecte de Restauració de les Pintures Murals de Santa Maria de Terrassa*. Rudi Ranesi, Lourdes Domedel y Conxa Armengol. Terrassa, 2004, p. 46.

⁹ En el marco de los trabajos de conservación de la iglesia de San Miguel efectuados en los años 2001-2002 aparecieron unas inscripciones de carácter didascálico que el equipo formado por Diana Gorostidi (Universidad Rovira i Virgili, ICAC) y Jordi López (Instituto Catalán de Arqueología Clásica) determinó como formas propias de la epigrafía paleocristiana de época visigoda, y por tanto parecen confirmar la cronología del siglo VI. Véase: LÓPEZ, J. y GOROSTIDI, D.: «Les inscripcions visigodes de l'absis de Sant Miquel», *Terme* 30 (2015), pp. 101-109.

¹⁰ SÁNCHEZ MÁRQUEZ, C.: «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.



Fig. 5.—Santa María de Terrassa. Interior. Vista de la nave y el ábside. Fotografía: © Teresa Llordés.

Avinyón y a su abad Oleguer, para que instalase allí una comunidad de canónigos procedentes del priorato de Sant Adrià del Besòs¹¹. La llegada de la comunidad agustiniana marcó el inicio de una etapa de renovación espiritual y artística en la antigua Sede episcopal de Égara, que se concretó con la construcción de las naves románicas de Santa María y San Pedro —añadidas a los ábsides de la etapa episcopal (s.VI)— y la materialización del ciclo pictórico de santo Tomás Becket.

La incorporación de las «iglesias de Égara», a la órbita de San Rufo fue una acción de gran importan-

cia en el proceso expansionista de la congregación en el territorio catalán. No podemos olvidar que San Rufo de Avinyón tuvo una presencia muy importante en los Reinos hispanos en el siglo XII, erigiéndose como la «punta de lanza» del espíritu de la Reforma Gregoriana en la península ibérica.

Durante la duodécima centuria San Rufo ejerció una doble influencia en la península ibérica: una a través de los prioratos filiales vinculados a la casa madre, como Santa María de Besalú (1084), Sant Adrià del Besòs (c.1090), Santa María de Terrassa (1113), San Miguel de Escalada (1155), Sant Ruf de Lleida (1156) o San Vicente de la Sierra (1156); y otra a través de la regla agustiniana y el costumbrario de San Rufo —el *Liber ordinalis*, elaborado por el abad Lietbert de San Rufo entre los años 1110 y 1111—, que se extendió por la mayoría de canónicas fundadas en la península que no tenían vínculo institucional con la abadía francesa (Santa María de l'Estany, Sant Joan de les Abadesses, Cardona, Tortosa, la Seu d'Urgell, etc.).

Actualmente, del conjunto monástico de Terrassa conservamos la iglesia dedicada a Santa María, un ejemplo paradigmático de la arquitectura del primer románico en Cataluña en su fase tardía (Fig. 4), así como vestigios de estructuras halladas durante la excavación arqueológica, que han sido relacionadas con el claustro y las dependencias de la canónica.

La iglesia presenta una planta de cruz latina de una sola nave rematada a levante por el ábside de época episcopal. Esta tipología planimétrica se inscribe en un amplio grupo de edificios con una sola nave, transepto y uno o tres ábsides construidos en Cataluña entre finales del siglo XI y la segunda mitad del XII, entre los cuales es preciso destacar las iglesias canónicas de Santa María de l'Estany, Sant Jaume de Frontanyà o Sant Pere de Cercada.

El interior, de gran sobriedad, presenta una nave cubierta mediante bóveda de cañón apuntada, mientras que el transepto lo hace por medio de una bóveda de cañón semicircular (Fig. 5). La nave de la iglesia románica fue añadida al ábside de la época episcopal, construido en el siglo VI, que todavía

¹¹ Entre los últimos estudios dedicados a la fundación de la canónica de Santa María de Terrassa, véase la contribución de SOLER, J.: «La canònica de Santa Maria de Terrassa en el marc de l'expansió de l'orde de Sant Ruf a Catalunya (1113-1207)», *Terme*, 32 (2017), pp. 113-162.

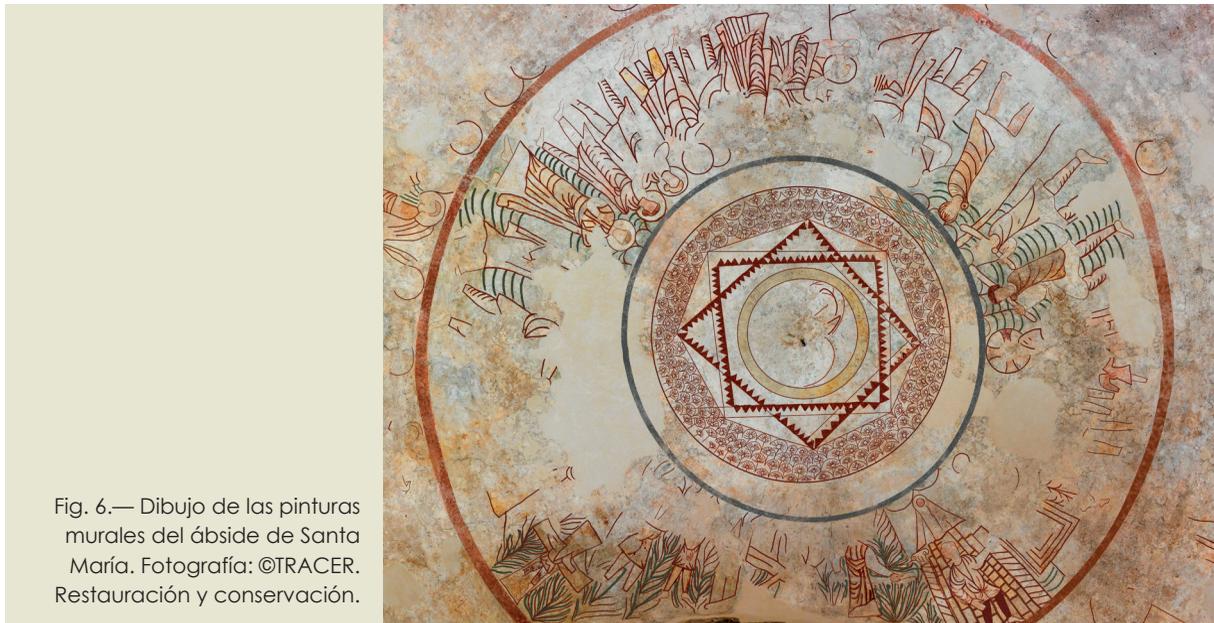


Fig. 6.— Dibujo de las pinturas murales del ábside de Santa María. Fotografía: ©TRACER. Restauración y conservación.

conserva la decoración pictórica original (Fig. 6). Sin duda, la mejor aportación arquitectónica de Terrassa es la exuberante cúpula semiesférica que se alza sobre el crucero, sostenida por cuatro grandes arcos torales sobre impostas. La resta de volumetría interna se completa con el coro situado en la parte más occidental del edificio. Todo el exterior presenta la habitual decoración de arcos ciegos y lesenas o bandas lombardas, presentes en el cimborrio y en las fachadas norte y oeste de la iglesia.

¿Un inglés en Terrassa? Las pinturas de santo Tomás Becket

El 21 de septiembre del año 1917 era descubierto en el interior de Santa María un excepcional ciclo pictórico con el martirio de santo Tomás Becket, arzobispo de Canterbury, a manos de los hombres del círculo regio de Enrique II Plantagenet el 29 de diciembre del 1170 (Fig. 7).

El ciclo pictórico de Terrassa se dispone en la totalidad de la superficie de la exedra, dividida en tres registros. La zona superior está presidida por la imagen de Cristo en Majestad, enmar-

cado por una mandorla. Cristo, vestido con túnica verde y manto rojo, realiza una imposición sobre las cabezas de dos personajes a la manera de las ceremonias de ordenación de obispos: Tomás Becket (a la derecha de Cristo) y el clérigo Edward Grim (a su izquierda). La indumentaria de Becket, palio blanco con cruces negras y casulla de color verde, no alberga dudas sobre la identificación. Entre la mandorla y los dos personajes se insertaron siete candelabros, habitualmente asociados a escenas del Apocalipsis, cuya colocación resulta extraña en este contexto. Sin embargo, la inclusión de los candelabros y las estrellas que rodean la Majestas no es fortuita, sino que se trata de una clara alusión al Juicio Final, en el que mediante su sacrificio, los dos personajes obtienen la salvación eterna.

Una amplia franja de color azul da paso al registro central, en el que se representan de forma sintética tres momentos del martirio (Fig. 8): la acusación y escarnio del Santo (registro izquierdo); el asesinato (centro); y la deposición del cuerpo y la ascensión de su alma (registro derecho). Gracias a las narraciones de los biógrafos de Becket sabemos que el arzobispo mantuvo un diálogo con los verdugos



Fig. 7.—Santa María de Terrassa. Pinturas de santo Tomás Becket.

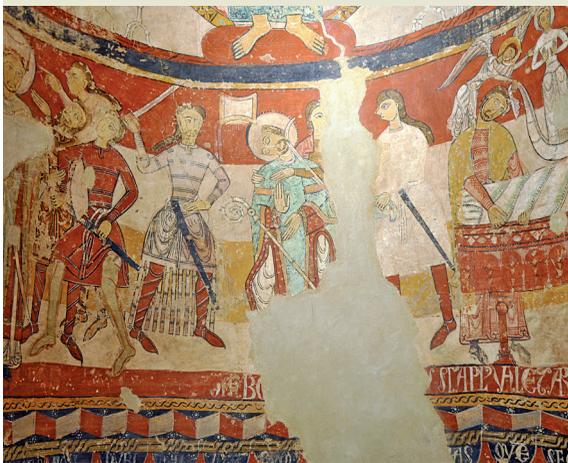


Fig. 8.—Santa María de Terrassa. Detalle de la zona central con el martirio.

antes de la agresión. Esta escena se traduce en el registro izquierdo de los frescos, presidido por cinco personajes. El primero por la izquierda es el diácono Edward Grim, vestido con túnica de ceremonia de color blanco estampada con círculos rojos. Precede a la figura de santo Tomás, que viste la habitual indumentaria eclesiástica —palio blanco decorado con cruces negras, túnica roja y mitra—, mientras sostiene el báculo, coronado con una forma en espiral decorada con la cabeza de un animal. Completan la escena los verdugos, que acusan y señalan al arzobispo. En este sentido, cabe recordar que las numerosas *Vitae* escritas tras la muerte de Becket revelan su identidad: fueron Reginald Fitzurse, Guillermo de Tracy, Hugo de Moreville y Ricardo el Bretón.

A continuación tiene lugar el asesinato del arzobispo. Un primer agresor sostiene la espada con la que acaba de cortar la parte superior de la cabeza de Becket. En un heroico gesto para protegerlo, Grim resulta herido en su brazo izquierdo por el segundo de los verdugos, que sujeta la espada doblada por el golpe acometido. El ciclo culmina con la deposición del cuerpo del mártir en el sepulcro y la ascensión de su alma.

Tanto el detallismo como la veracidad del ciclo narrativo de Terrassa denotan un conocimiento preciso de las tradiciones textuales de las *Vitae* y la recopilación de milagros de Becket, textos escritos por los propios monjes de Canterbury, Guillermo de Canterbury y Benito de Peterborough.

La rápida canonización de Becket tres años después de su muerte contribuyó a la difusión de su culto por toda la Cristiandad occidental, siendo especialmente relevante en los territorios Plantagenet (Reino de Sicilia, Ducado de Aquitania, Reino de Castilla) donde el episodio tuvo una pronta traducción icónica en marfiles, arquetas-relicarios y ciclos pictóricos¹². En la península ibérica el culto al arzobispo de Canterbury se adoptó de forma prematura. En el año 1177 se dedicó un altar a Becket en la

¹² WEBSTER, P. y GELIN, M. P. (eds.): *The Cult of St Thomas Becket in the Plantagenet World, c.1170-c.1220*. Woodbridge: The Boydell Press, 2016.

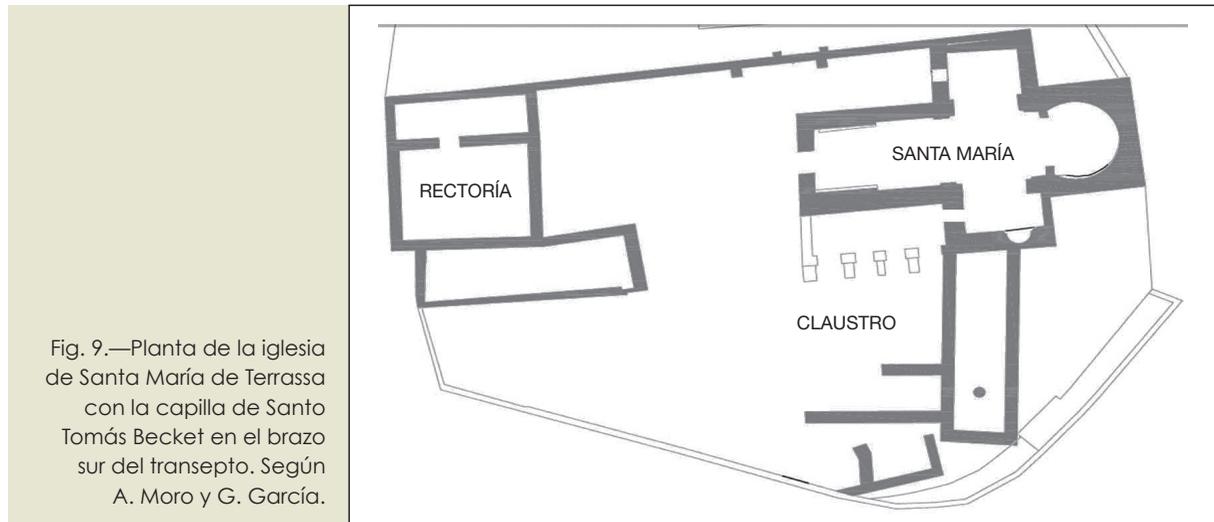


Fig. 9.—Planta de la iglesia de Santa María de Terrassa con la capilla de Santo Tomás Becket en el brazo sur del transepto. Según A. Moro y G. García.

catedral de Toledo, mientras que un documento de 1180 habla de la fiesta de santo Tomás de Canterbury celebrada en la catedral de Salamanca. Del mismo modo, en el año 1186 el obispo Bernat de Berga consagró un altar en la catedral de Barcelona, situado sobre la galilea, hecho que demuestra que el episodio gozó de una rápida difusión en los Reinos Hispanos¹³.

Conservamos excelentes ejemplos que demuestran la recepción del culto, como el relieve procedente de San Miguel de Almazán, el ciclo pictórico de San Nicolás de Soria, o la efigie del santo conservada en la iglesia de Santo Tomás Cantuariensis de Salamanca. En el caso castellano, la promoción del culto debe vincularse con la figura de Leonor Plantagenet, hija de Enrique II de Inglaterra, que contrajo matrimonio con Alfonso VIII el mismo año del asesinato de Becket. De hecho, en el año 1179 la reina apoyó la dotación de una capilla dedicada al arzobispo, fundada dos años antes en la catedral de Toledo.

En el caso de Terrassa, debemos vincular la selección del ciclo con el papel jugado por las canóni-

cas agustinianas subordinadas a San Rufo de Aviñón, que se convirtieron en uno de los principales agentes en la difusión del culto y la iconografía de Tomás Becket en el siglo XII¹⁴. Durante los años posteriores a su muerte se documentan toda una serie de evidencias en los prioratos rufonianos —corpus de manuscritos con la Vita, Passio y Miracula de Tomás Becket, celebración de la festividad litúrgica, martirologios, breviarios, libros para el oficio divino y la misa, así como un ciclo pictórico monumental (Terrassa)—, que demuestran que los canónigos regulares impulsaron decididamente la veneración al mártir.

No cabe duda que los promotores de las pinturas de Terrassa tenían un especial interés por destacar esta obra y el contenido de su mensaje. De ahí que las pinturas estén ubicadas en un lugar privilegiado, muy próximo al altar principal, en una capilla de paso obligado entre el claustro y la canónica (Fig. 9). En este peculiar contexto, la presencia de un escriba de origen inglés o anglo-normando en el seno de la comunidad de Santa María de Terrassa —documen-

¹³ Sobre la difusión del culto en la península ibérica véase: CAVERO, G. (ed.): *Tomás Becket y la Península Ibérica (1170-1230)*, León: Universidad de León, Área de Publicaciones, 2013.

¹⁴ SÁNCHEZ MÁRQUEZ, C.: «Becket o el martiri del millor home del rei. Les pintures de Santa Maria de Terrassa, la congregació de Saint-Ruf i l'anomenat Mestre d'Espinelves», en CASTIÑEIRAS, M. y VERDAGUER, J. (ed.): *Pintar fa mil anys. El color i l'ofici del pintor romànic*, Bellaterra: UAB, Servei de Publicacions, 2014, pp. 87-106.



Fig. 10.—
Fotocomposición
con el rey Melchor
del Frontal
d'Espinelves
(izquierda) y una
de las figuras de las
pinturas de Terrassa
(derecha).

tado como Harvey en pergaminos fechados entre el 1158 y 1187— podría resultar además determinante para comprender el proceso selección y creación de las pinturas, cuyo carácter «documental» denota un alto conocimiento del episodio¹⁵. De este modo, si aceptamos su origen anglo-normando, Harvey y la congregación de San Rufo habrían sido los agentes determinantes para la introducción del culto de santo Tomás Becket en Terrassa.

Por lo que se refiere a la autoría material del ciclo, las pinturas murales de Terrassa deben ser atribuidas al denominado maestro de Espinelves, autor del frontal de altar de *la Mare de Déu i els profetes* o de *Espinelves*, conservado en el Museo Episcopal de Vic. Resulta sugerente la gran semejanza entre el rostro de Juan de Salisbury, representado en Terrassa, y el rey Melchor del frontal de altar de Espinelves (Fig. 10).

También hallamos analogías formales en el tratamiento de cabellos, barbas e indumentaria. Es especialmente sintomático el tratamiento del cabello, concebido a partir de dos grandes bloques divididos por incisiones curvilíneas, tal y como podemos ob-

servar en el Cristo de Terrassa y el representado en el frontal vigitano. A tenor de estas similitudes, resulta plausible que el pintor del frontal de Espinelves y el autor de las pinturas murales de Terrassa hayan sido la misma persona.

En este sentido, los resultados de las analíticas realizadas en el año 2012 en las pinturas de Terrassa —microscopía óptica (OM) y electrónica (SEM/EDXA), espectrografía infrarroja (ATR) y digitalización— revelan el uso de toda una serie de recursos como la corladura de estaño, localizada en los candlabros de la escena del Cristo en Majestad, que parecen confirmar definitivamente la presencia de un artista familiarizado con la técnica de la pintura sobre tabla¹⁶.

En cuanto a la datación del ciclo de Terrassa, debemos tener en cuenta dos evidencias. Por un lado, en el año 1187 se consagró la nueva iglesia de Sant Vicenç d'Espinelves. Cabe pensar que el frontal de altar fue realizado e instalado en este momento. Esta fecha coincide plenamente con la segunda etapa del canónigo Harvey en Terrassa, que después de

¹⁵ SÁNCHEZ MÁRQUEZ, C.: «An Anglo-Norman at Terrassa? Augustinian Canons and Thomas Becket at the End of the 12th century», en MCNEILL, J., PLANT, R., CASTIÑEIRAS, M., y CAMPS, J. (eds.): *Romanesque Patrons and Processes: Design and Instrumentality in Romanesque Europe*, Oxford: Routledge, 2018, pp. 219-234; ID.: «Culte i iconografia de Tomás Becket a les canòniques augustianes del segle XII», *Terme*, 32 (2017), pp. 57-75.

¹⁶ MÁRQUEZ, C.: *Op.cit.* 2014, p. 104; VERDAGUER, J. y ALCAYDE, M.: «Descobrint i interpretant la matèria. La policromia de la pintura sobre taula romànica catalana segons els exemples de Puigbò, Ribes, Espinelves i Lluçà», en CASTIÑEIRAS, M. y VERDAGUER, J. (eds.): *Pintar fa mil anys. El color i l'ofici del pintor romànic*, Bellaterra: UAB, Servei de Publicacions, 2014, pp. 125-142.



Fig. 11.—Iglesia románica de San Pedro. Interior.

un período en el que parece que abandona la comunidad (1175-1184), entre 1185 y 1187 vuelve a firmar documentos. En consecuencia, es factible que el ciclo pictórico de Terrassa fuese realizado en el decenio 1180-1190.

La parroquia de San Pedro

La transformación de las estructuras de la antigua Sede de Égara culminó en la segunda mitad del siglo XII con la construcción de la nave románica de la iglesia parroquial de San Pedro (Fig. 11). Entre los años 1155 y 1168 diversos testamentos recogen donaciones de bienes o monetarios *ad opus Sancti Petri*, hecho que nos lleva a pensar que la nave se estaba construyendo. La nave, cubierta mediante una bóveda de cañón que arranca de una moldura biselada, fue añadida sin ningún enlace coherente al transepto y la cabecera trilobulada del edificio episcopal.

En el exterior, la iglesia presenta una cubierta a dos aguas y un corredor que une los dos campanarios, situados sobre el crucero y los pies del edificio respectivamente. En el muro sur del templo encontramos las únicas evidencias de decoración escultórica conservadas en el conjunto: treinta y

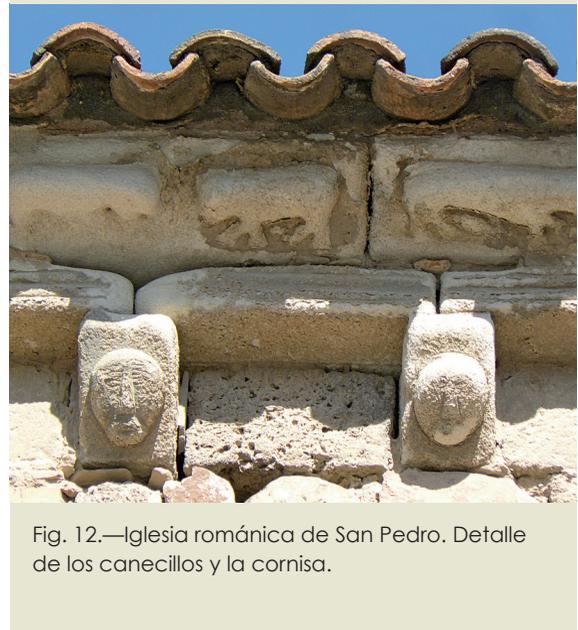


Fig. 12.—Iglesia románica de San Pedro. Detalle de los canecillos y la cornisa.

cinco canecillos esculpidos con cabezas humanas. Asimismo, sobre la cornisa hallamos también relieves escultóricos con animales, temas vegetales y personajes grotescos (Fig. 12). La edificación de la nave románica de la parroquia de San Pedro supondrá el fin del renacimiento constructivo de la antigua Sede de Égara. ■