

Archivo gráfico de Bizancio y la Península Ibérica XXII: La sede episcopal de Égara y su decoración pictórica

Carles Sánchez Márquez
Universitat Autònoma de Barcelona
Director de la Candidatura de la Sede de Égara a
Patrimonio Mundial de la UNESCO
carlos.sanchez.marquez@uab.cat

La Sede de Égara (Terrassa) es un conjunto monumental único en Europa que presenta una trayectoria de continuidad en la historia. La creación del obispado de Égara (fundado hacia el año 450) marcó el inicio de la época de mayor esplendor de un recinto que acogió un conjunto episcopal de una excepcional importancia artística para la Europa cristiana. La pervivencia de elementos arquitectónicos y artísticos de este período (siglos V-VIII), que se manifiesta en los edificios episcopales de Santa María, San Miguel y San Pedro, así como en su decoración pictórica, convierten este conjunto en un momento singular del patrimonio europeo (FIG. 1).



FIG. 1 Vista general del complejo episcopal de Égara en la actualidad

La nueva propuesta museística y la 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 cada vez están más presentes en publicaciones científicas y congresos internacionales.

LA CONSTRUCCIÓN DEL GRAN COMPLEJO EPISCOPAL

Alrededor del año 450 el obispo de Barcelona, Nundinario, segregó su diócesis en dos partes: el litoral marítimo (para la diócesis de Barcelona) y el interior, donde creó la nueva diócesis de Égara. En este contexto, el nuevo obispo de la diócesis egarensis, Irineu, propició la construcción de un gran complejo catedralicio donde pudieran desarrollarse las actividades propias de una sede episcopal.¹ Ciertamente, el nuevo proyecto, de carácter monumental, concebía una gran configuración edilicia organizada en tres terrazas, donde se construyeron los edificios episcopales. 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, 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 alza 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 (FIGS. 2, 3).



FIG. 2 Reconstrucción virtual del conjunto episcopal de Égara. Dualmultimèdia, según García, Moro y Tuset (2009)

¹ «...praesertim cum ecclesia illius municipii [Égara] in qua ante [Irineus] fuerat ordinatus, semper huius civitatis ecclesiae fuisse diocesis [Barcelona] constet...», extraído de la segunda carta del papa Hilario a Ascanio, *Patrologia latina*, vol. 58, col. 17.



FIG. 3 Conjunto episcopal de Égara (siglos v-viii) según García, Moro y Tuset (2009)

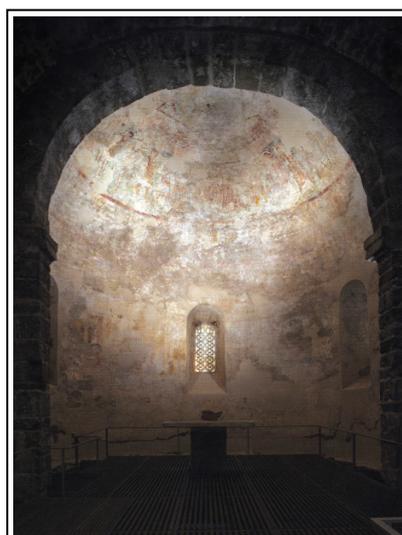
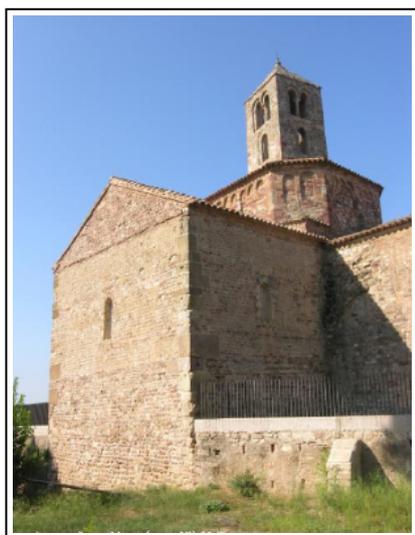
LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA

Las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en el marco del Plan Director de las iglesias de Sant Pere (1994-2009) han permitido definir su morfología. Santa María era una construcción de planta basilical de tres naves separadas por columnas, con una cabecera tripartita o triconque en origen y un baptisterio situado a sus pies. Como puede observarse en la imagen virtual realizada por Dualmultimèdia bajo el asesoramiento del Museo de Terrassa, la nave central era más ancha que las laterales y configuraba un espacio de 40 metros de largo por 8,50 de ancho (FIG. 4). El baptisterio era un espacio independiente y cerrado situado al oeste de la nave central de la catedral, que se comunicaba, a través de una serie de puertas, con la residencia del obispo, el corredor funerario y las naves laterales de la catedral. En el centro todavía se conserva la piscina bautismal de planta octogonal.



FIG. 4 Imagen virtual en 3D del interior de la catedral. Dualmultimèdia

Cuando el proyecto catedralicio todavía no había finalizado, la cabecera tripartita original de la catedral fue transformada en una cabecera con un solo ábside, de planta cuadrada en el exterior y semicircular en el interior, cuya construcción debemos situar, según los últimos estudios arqueológicos, en el siglo VI.² Esta cabecera, que es la que conservamos actualmente, quedó integrada en la nueva iglesia románica de Santa María, consagrada el 2 de enero del año 1112. Muy probablemente, la ubicación de la primera cabecera tripartita, en constante riesgo de derrumbe debido a su situación próxima a la vertiente del torrente de Vallparadís, conllevó la construcción de la cabecera actual, con un solo ábside (FIGS. 5 y 6). Su materialización coincide cronológicamente con la conclusión del proyecto constructivo global de la Sede episcopal de Égara, a mediados del siglo VI.



FIGS. 5 y 6 Ábside de la catedral (exterior e interior) de Santa María, siglo VI

Este ábside presenta decoración pictórica en toda su superficie. Parte de un zócalo de color granate y una decoración en cinco registros concéntricos divididos por cuatro franjas de color rojizo, con inscripciones. Desde un punto de vista compositivo, una de las referencias más cercanas a la distribución concéntrica del ábside de Terrassa es la Capilla de la Paz de la necrópolis de Al-Baqawat (Kharga, Egipto), datada entre los siglos VI-VIII.

En el espacio cenital, dos cuadrados entrelazados centrales forman un octógono, con una decoración vegetal indefinida dentro, sobre un fondo tapizado de pequeñas plumas de

² García, Moro y Tuset (2009).

pavo real y una corona de laurel. La representación del pavo real y de la corona de laurel son dos elementos decorativos asociados al Triunfo y la Resurrección de Cristo que tienen profundas raíces cristianas clásicas y que hallamos en mosaicos decorativos como el que cubre la cúpula de la rotonda de San Jorge de Tesalónica (siglo V). Con respecto a la corona de laurel, podemos encontrar este tema en otros edificios cristianos del marco mediterráneo, como San Vitale de Ravenna, del siglo VI.

Por debajo de esta decoración central geométrica transcurre el registro mejor conservado en cuanto a motivos iconográficos se refiere, con la representación de diversas escenas de la Pasión de Cristo. En este mismo registro concéntrico hallamos otras escenas como la Historia de Absalom y escenas de la predicación de San Pablo. El siguiente registro presenta escenas de la Virgen como trono de Cristo, aclamada por Apóstoles y Profetas.

LA IGLESIA FUNERARIA DE SAN MIGUEL Y SU DECORACIÓN PICTÓRICA

San Miguel es el edificio más singular y seductor del conjunto, tanto por su arquitectura, de clara influencia oriental, como por su función funeraria. Se trata de una capilla cementerial destinada al entierro y la liturgia de los difuntos al estilo de los «martyria» bizantinos, lugares escogidos por los primeros cristianos para ser enterrados cerca de los mártires (FIG. 7).

La iglesia presenta una planta centralizada, cuadrada en el exterior y de cruz griega inscrita en el interior. En el centro, ocho columnas con capiteles reutilizados de edificaciones de época romana sostienen una cúpula iluminada por cuatro ventanas (FIG. 8). Presenta un ábside sobrealzado, de planta semicircular, ultrapasada en el interior y heptagonal en el exterior. El edificio contaba, además, con un corredor que circundaba las fachadas norte, sur y oeste, con una puerta en el centro de cada uno de los lados. Las sepulturas localizadas en el interior de este corredor confirman la función funeraria del templo y de este espacio perimetral.

El ábside del edificio se alza sobre una cripta trilobulada que presenta tres ventanas de derrame simple y está pavimentada con *opus signinum*. En el lóbulo sur se conserva el vestigio de una sepultura.



FIGS. 7 y 8 Vistas generales del exterior e interior de San Miguel

Sin lugar a dudas, el elemento que confiere mayor singularidad al edificio son las pinturas murales que decoran el ábside, organizadas en dos registros. El superior presenta una gran mandorla sujeta por ángeles, en el interior de la cual encontramos la figura de Cristo entronizado (FIG. 9). Por su parte, el nivel inferior es ocupado por el colegio apostólico en actitud de genuflexión.



FIG. 9 Pinturas murales del ábside de San Miguel

La identificación de la escena ha sido motivo de debate por parte de la historiografía artística. Así, Puig i Cadafalch interpretó la escena como una teofanía derivada de la segunda visión de Ezequiel, según la cual los doce personajes del registro inferior representaban «gente de diversa condición social de Jerusalén».³ Por su parte, Charles Kuhn definió la iconografía como una combinación entre una visión apocalíptica y la de Ezequiel, convirtiendo a los apóstoles en los Ancianos del Apocalipsis, reducidos de 25 a 12.⁴ La última interpretación, a mi juicio la acertada, fue la de André Grabar, que interpretó la escena con la Ascensión de Cristo.⁵

En efecto, diversos indicios conducen a pensar que se trata de una Ascensión de carácter teofánico contemplada por los apóstoles. En primer lugar, un estudio epigráfico realizado por un equipo del ICAC y la Universitat Rovira i Virgili en el año 2015 ha permitido leer las inscripciones de carácter didascálico que aparecen junto a los personajes del registro inferior, y que los identifica inequívocamente con los apóstoles. Por lo tanto, queda descartada la identificación con los Ancianos propuesta por Kuhn. Según Diana Gorostidi y Jordi López, se trata de formas propias de la epigrafía cristiana de época visigoda, fechables en el siglo VI.

A ello hay que añadir, en segundo lugar, la particularidad del modelo iconográfico. Con relación a ello, cuando hablamos de la iconografía de la Ascensión en las primeras representaciones del cristianismo, es preciso recordar que tradicionalmente se han establecido dos tipos: el Helenístico u Occidental, en el que Cristo se representa ascendiendo al Cielo desde una montaña, como vemos en el Díptico de Múnich (siglo V); y el tipo Oriental, en el que la Ascensión de Cristo en el interior de la mandorla sujeta por ángeles es contemplada por el colegio apostólico. Este tipo oriental sirio-palestino, cuyo mejor ejemplo es el Evangelionario de Rabula del 586 (FIGS. 10, 11), se basa en los textos canónicos que

³ Puig i Cadafalch (1927–1931) y (1948).

⁴ Kuhn, Ch. «Notes on Some Spanish Frescoes», *Art Studies* 6 (1928): 123-134.

⁵ Grabar, A. «Une fresque visigothique et l'iconographie du silence», *Cahiers Archeologiques* 1 (1945): 124-128.

recogen la Ascensión (como Hechos de los Apóstoles I, 10) pero incluye algunos elementos de la Visión de Ezequiel, como las ruedas del carro y el Sol y la Luna, elementos que también aparecen en las pinturas de San Miguel de Terrassa. Por consiguiente, en San Miguel no nos encontramos ante una Ascensión Occidental, del tipo helenístico; ni tampoco presenta similitudes con las Ascensiones carolingias, de los siglos IX-X. Nos las habemos con un tipo Oriental, derivado de modelos sirio-palestinos.

Por su parte, el registro inferior está formado por los apóstoles en genuflexión, situados a ambos lados del semicilindro absidal (FIG. 12). En los extremos de este espacio se representan unas cortinas con un nudo central, enriquecidas con segmenta, una fórmula muy común en el arte de la Alta Edad Media. La utilización de los cortinajes para desvelar la visión de la divinidad es un recurso antiguo que reencontramos en el arte cristiano anterior a la iconoclasia bizantina, que cuenta con ejemplos notables como los cortinajes del mosaico de San Apolinario Nuovo de Ravenna, o los representados en una miniatura del Pentateuco de Ashburham, del siglo VII.

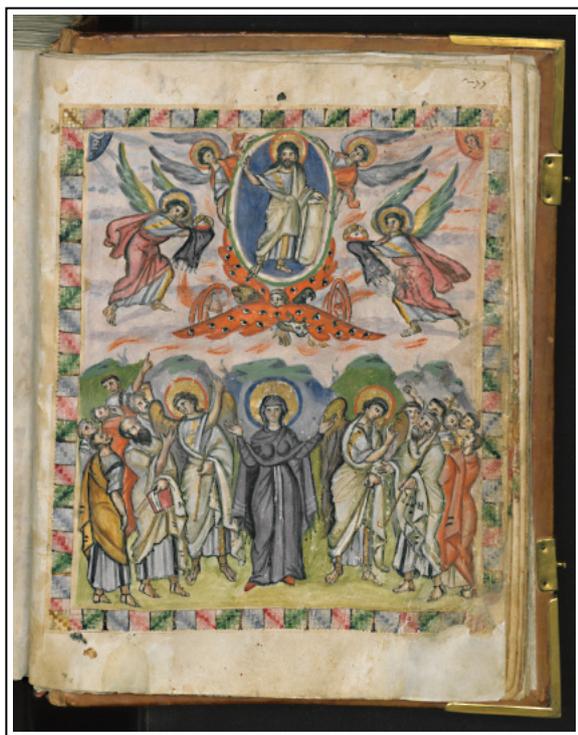


FIG. 10 (izq.) Evangelio de Rabula, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut I.56, f. 13^v (s. VI). BML
FIG. 11 (dcha.) Dibujo de las pinturas del ábside de San Miguel de Terrassa. ARCOR



FIG. 12 San Miguel de Terrassa. Detalle del colegio apostólico

LA PARROQUIA DE SAN PEDRO Y EL RETABLO MURAL

El proyecto edilicio del obispo Irineo incluía también la construcción de un tercer edificio destinado a las funciones parroquiales: San Pedro. Desgraciadamente, de esta construcción original del siglo VI tan sólo hemos conservado el ábside de planta trilobulada al que se añadió, a finales del siglo XII, la actual nave románica, tal y como sucedió en la iglesia de Santa María. Así, en origen, la iglesia parroquial de San Pedro presentaba una planta basilical con tres naves y transepto (FIG. 13). El acceso al edificio se encontraba desplazado hacia el este, en el mismo lugar de la planta románica actual, a la cual se accedía por una escalinata (FIG.14).

Uno de los elementos más significativos es el ábside, situado en un nivel superior respecto al transepto y a las naves. Este conserva un lóbulo central en el que se observa el mortero blanco de la pared y un zócalo pictórico rojizo con una moldura en el punto de intersección con el pavimento, muy similar al que podemos ver en la catedral de Santa María y en la cripta de San Miguel.



FIGS. 13 y 14 Vista de la cabecera de San Pedro (izq.) y reconstrucción hipotética (dcha.)

En una etapa posterior, el presbiterio se pavimentó con un mosaico y en el lóbulo central se construyó el retablo mural de San Pedro, descubierto en el año 1895 con motivo de la gran campaña de restauración en la iglesia efectuada por Francesc de Paula del Villar y Carmona (FIG. 15). Se trata de un ejemplo único en el mundo, sin referentes en el arte cristiano medieval, debido a su concepción «exenta» en el muro absidal.



FIG. 15 Retablo mural de San Pedro

El retablo cubre en su totalidad el lóbulo central del ábside y presenta pintura mural en toda su estructura. Una viga de madera con encaje en la base divide los dos registros. La parte inferior, que arranca del pavimento de mosaico, es rectangular y enmarca una parte central plana, que fue perforada en una etapa posterior a la realización del retablo para contener un armario. Las últimas investigaciones llevadas a cabo permiten afirmar que el tema representado es el Paso del Mar Rojo, y más concretamente una variante iconográfica del mismo: la persecución de los hebreos por parte del faraón y su ejército.⁶

La parte superior toma la forma semicircular del ábside y está organizada en dos hileras de arcos, divididas por una franja pintada, que forman cuatro hornacinas inferiores y dos superiores. En las inferiores se adivina la representación del Tetramorfos, los símbolos de los cuatro evangelistas, mientras que las dos hornacinas superiores acogen dos figuras identificadas con San Pedro (derecha) y San Pablo (izquierda), con los símbolos de su martirio, la cruz y la espada respectivamente. Completan la decoración pictórica diversos ángeles alados, aureolados y vestidos con túnica larga.

La cronología del retablo pétreo debemos situarla a partir del siglo VI, fecha de construcción y decoración del primer ábside, aunque en un estadio posterior a las pinturas del ábside de Santa María y San Miguel ya descritas y con las que diverge desde un punto de vista formal. Entre los pigmentos identificados en el retablo encontramos el azul egipcio, cuya presencia es bastante excepcional, teniendo en cuenta que se trata de un material utilizado en pinturas mucho más antiguas, de época romana y egipcia.⁷ Tal y como han sugerido algunos autores, la manufactura del pigmento azul egipcio sería conocida por los pintores de Terrassa como continuación de la técnica de tradición clásica.⁸ Por otra parte, el informe elaborado por el Laboratorio de Datación de Radiocarbono de la Universitat

⁶ Sánchez, C. «El retaule mural de Sant Pere de Terrassa», *Merlet. Butlletí informatiu del Museu de Terrassa* 49 (2016).

⁷ Lluveras, A. *e.a.* «Evidence for the use of Egyptian blue in an 11th century mural altarpiece by sem-eds, ftir and sr xrd (church of Sant Pedro, Terrassa, Spain)», *Archaeometry* 52/2 (2009): 308-319.

⁸ Gasol, R. *La tècnica de la pintura mural a Catalunya i les fonts artístiques medievals*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012.

de Barcelona relativo a la viga del retablo pétreo, sitúa la madera entre los siglos v-vi, concretamente hacia los años 430-530.⁹ La remota fecha de la viga arrastra hacia atrás el propio retablo, cuya cronología debe ser todavía sometida a revisión.

CRONOLOGÍA Y DEBATE HISTORIOGRÁFICO. LAS PINTURAS DE SANTA MARÍA Y SAN MIGUEL

Desde el redescubrimiento de la Sede de Égara a finales del siglo XIX, el análisis de las pinturas murales de la Santa María y San Miguel ha gozado de un especial protagonismo entre los estudios dedicados al conjunto. En este marco, el estudio, y en consecuencia, el debate científico en torno a las pinturas que decoran los ábsides de las tres iglesias de San Pedro de Terrassa se han focalizado especialmente en resolver dos interrogantes: la iconografía de las pinturas y su datación.

Antes del arrancamiento de las pinturas góticas que cubrían las pinturas altomedievales de Santa María, Josep Puig i Cadafalch ya llevó a cabo un primer análisis a partir de las partes visibles, en el que proclamaba la identidad estilística (y por lo tanto cronológica) entre las pinturas murales de Santa María y las de San Miguel.¹⁰ El autor relacionó el estilo y la iconografía de las pinturas con Siria y con los mosaicos de Ravenna, lo que le llevó a situar el conjunto pictórico en el siglo VI. A partir del momento en que las pinturas son totalmente visibles, el arquitecto reafirma su hipótesis cronológica y fija la atención en la iconografía del conjunto pictórico de Santa María.¹¹

En contraposición a la hipótesis cronológica planteada por Puig i Cadafalch, apoyada firmemente por una parte de la historiografía de la época, para otros autores como Josep Pijoan, y más recientemente Milagros Guardia y Carles Mancho, las pinturas son de época carolingia.¹² De esta manera, con Puig y Cadafalch y Pijoan nace el debate historiográfico

⁹ AA.VV. *Informe de datació per radiocarboni de la biga del retaule mural de l'església de Sant Pere*, Laboratori de datació per Radiocarboni de la Universitat de Barcelona, 2005.

¹⁰ Puig i Cadafalch (1297-1931) 141-149.

¹¹ Puig i Cadafalch (1948).

¹² Véase, respectivamente, Cirici i Pellicer, A. «Contribución al estudio de las Iglesias de Terrassa», *Ampurias* 7-8 (1945-1946): 215-232; Pijoan, J. «Les pintures murals romàniques de Catalunya», *Monumenta Cataloniae*, vol. IV, Barcelona: Alpha, 1948: 43; Guardia, M. «La pintura mural pre-romànica de les esglésies

en torno a las pinturas, con dos interpretaciones que se han mantenido hasta los análisis e intervenciones efectuadas en los ciclos pictóricos en el marco del Plan Director; que han aportado nuevos datos que permiten afinar su datación. Conviene recordar que la última propuesta de datación tardía de Carles Mancho se basa en una serie de argumentos estilísticos para defender que las pinturas serían de la época del obispo de Barcelona, Frodoí, de la segunda mitad del siglo IX. Sin embargo, ni el repertorio decorativo, ni los encuadramientos arquitectónicos, ni la indumentaria, ni los temas representados parecen sostener el vínculo propuesto con el arte carolingio.

En este sentido, los datos aportados por los últimos estudios realizados por el equipo de arqueólogos, historiadores del arte, restauradores y epigrafistas, sitúan la cronología de las pinturas de Santa María y San Miguel en el momento de edificación de los templos, en el siglo VI, confirmando de este modo la hipótesis de Puig y Cadafalch.¹³

Esta datación viene determinada, en primer lugar, por el tipo de morteros utilizados. El mortero de las juntas y el del intonaco presentan una uniformidad compositiva de materiales que confirma que ambos estratos son de la misma época. Por lo tanto, uno de los argumentos que refuerza la hipótesis de contemporaneidad entre las pinturas y el edificio está en el hecho de que la capa preparatoria se aplica directamente sobre el acabado de la pared y la bóveda, regularizando así la superficie con un mortero de cal. Por otra parte, durante los trabajos de excavación se localizaron restos de salpicaduras de pintura de color rojizo, muy parecida a la gama pictórica de la cuenca absidal, en un punto del muro de separación del ábside, por la cara oeste y bajo el nivel de pavimentación original. Este hecho

de Sant Pere de Terrassa», *Actes del I Simposi Internacional sobre les Esglésies de Sant Pere de Terrassa*, Terrassa, 1992: 153-160; Mancho, C. *La peinture murale de haut Moyen Âge en Catalogne (IX-X siècle)*, Turnhout: Brepols, 2012.

¹³ Véase, respectivamente, García, Moro y Tuset (2009) 143; Ferran, D. *Ecclesiae Egarenses. Les esglésies de Sant Pere de Terrassa*, Barcelona: Lunwerg, 2009; AA.VV. *Sant Miquel de Terrassa. Documentació de la restauració d'octubre 2001 a març 2002 noves aportacions a la documentació de l'obra*, Terrassa: Arcor. Restauració Pintura s.l. Taller. Estudi de Conservació i Restauració de Pintures, 2002; Gorostidi, D. y - López Vilar, J. «Les inscripcions visigodes de l'àbsis de Sant Miquel», *Revista Terme* 30 (2015): 101-110.

lleva a pensar que se trata de las salpicaduras propias de limpiar los pinceles, de manera que posiblemente las pinturas se habrían realizado antes de pavimentar el edificio.

En segundo lugar, en el marco de los trabajos de conservación llevados a cabo en los años 2001-2002 en las pinturas de San Miguel fueron halladas unas inscripciones de carácter didascálico que el equipo formado por Diana Gorostidi (Universitat Rovira i Virgili) y Jordi López (Institut Català d'Arqueologia Clàssica) determinó como formas propias de la epigrafía paleocristiana de época visigoda.

A partir de todos estos datos, el equipo de arqueólogos concluyó que la construcción del último ábside de la cabecera de la catedral de Santa María (siglo VI) coincide plenamente con el acabado de la ejecución del proyecto catedralicio y, por extensión, con la construcción de la actual iglesia de San Miguel. Por lo tanto, la fecha para la realización de la decoración mural pictórica de Santa María y San Miguel estaría dentro del siglo VI.

Al dictamen de arqueólogos, epigrafistas y restauradores cabe añadir los indicios que nos proporciona la historia del arte. En el caso de Terrassa, la labor de los historiadores del arte debe ser llevar a cabo una lectura holística del conjunto pictórico egarense, y analizar las pinturas en un horizonte artístico más amplio. En mi opinión, las pinturas de Santa María y San Miguel presentan la huella de un repertorio del arte cristiano muy vinculado con el contexto del Oriente bizantino del siglo VI, y especialmente con la pintura del Egipto copto. Determinadas particularidades iconográficas de las pinturas (cortinajes de San Miguel; motivo cenital de Santa María y plumas de pavo real que contiene; tema de la Ascensión de Cristo de ascendencia sirio-palestina) nos remiten a la pintura anterior a la iconoclasia bizantina.

El vínculo que el conjunto presenta con la civilización bizantina también es evidente en el campo de la arquitectura, ya que el complejo construido a partir de la designación episcopal en el año 450 puede ser considerado como uno de los primeros indicios de la llegada a la península ibérica de soluciones arquitectónicas aplicadas en la parte oriental

del Imperio. Así, el sobrealzamiento de los cimacios, las cubiertas en cúpula y el uso de la planta centralizada de San Miguel nos remiten al modelo de los «martirya» bizantinos; del mismo modo, la cabecera trilobulada de la iglesia de San Pedro responde a tradiciones bizantinas que encontramos en iglesias coptas como el Monasterio Blanco y el Monasterio Rojo (Souhag), ambos situados en Egipto y fechados en el siglo v.

Estos indicios demuestran que Terrassa muy probablemente es una pieza clave (*a missing link*) en el contexto de recepción de repertorios y soluciones arquitectónicas producidas en el Oriente Mediterráneo en época de Justiniano. Sin embargo, por el momento desconocemos cual fueron los canales de transmisión artística, así como los motivos que llevaron a los comitentes de Terrassa a seleccionar un repertorio de temas y motivos tan singulares. Mediante esta contribución he querido esbozar un «work in progress», que en el futuro intentará dar respuesta a todas estas preguntas y proponer un nuevo marco mediterráneo para la realización de este excepcional conjunto.

BIBLIOGRAFÍA CITADA ABREVIADAMENTE

García, M.C., Moro A. y Tuset, F. *La Seu Episcopal d'Ègara. Arqueologia d'un conjunt cristià del segle iv al segle ix (Serie Documenta 8)*, Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica (icac) 2009

Puig i Cadafalch, J. «Les pintures del segle vi de la catedral d'Ègara (Terrassa)», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* 8 (1927-1931): 141-149;

— *Noves descobertes a la Catedral d'Ègara*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1948.

CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES

Figs. 1, 5, 6, 7, 8, 9, 12 y 15: © Carles Sánchez Márquez/Museu de Terrassa. Seu d'Ègara.

Figs. 2, 3 y 4: © Dualmultimèdia.

Fig. 10: © Biblioteca Medicea Laurenziana (BML), Florencia.

Fig. 11: © ARCOR.

Figs. 13 y 14: © M.G. García, A. Moro y F. Tuset.