



**'LA PROCESSÓ DE LES RATES'
EL GAT JUGA A FER-SE EL MORT, PERÒ ESTÀ BEN VIU
(I ELS RATOLINS HO SABEN)**

Emili Llaveria Toda

Directora:

Cristina Santjust Latorre

Treball final de grau en Humanitats

Universitat Oberta de Catalunya

Gener de 2023

Índex

Resum / Resumen /Abstract	3
1. Introducció	4
2. Objectius	6
3. Marc teòric i estat de la qüestió	7
4. Metodologia i tècniques d'investigació	7
5. Síntesi històrica i artística del claustre	8
6. Especificitat del capitell	11
7. Animalística medieval	14
7.1. Les faules.....	15
7.2. Els bestiaris.....	17
8. Anàlisi de les propostes sobre la font d'origen de la 'processó de les rates'	19
8.1. És una faula d'Isop.....	19
8.2. És una representació simbòlica.....	22
8.3. Històries adaptades a la imatge.....	24
8.4. És una faula... però no sabem quina és.....	25
9. El <i>Roman de Renart</i> com a possible font d'origen de la 'processó de les rates'	28
9.1. Difusió del <i>Roman de Renart</i>	29
9.2. Relació de la "processó de les rates" i el <i>Roman de Renart</i>	30
9.3. Renart i les sàtires carnavalesques.....	31
10. Probable resposta a un enigma	32
10.1. El món al revés.....	32
10.2. Tradició de Carnestoltes.....	34
11. Conclusions	36
12. Bibliografia	39
Apèndix 1: relacions de la seu tarragonina amb Sant Miquel d'Escornalbou	45
Apèndix 2: els <i>Lubki</i> russos i la relació amb el cimaci tarragoní	48
Apèndix 3: imatges	51

Resum

El cimaci conegut com 'la processó de les rates', de la catedral de Tarragona, ha estat tradicionalment relacionat amb una faula d'Isop. La intenció del present treball és demostrar que no hi ha cap faula que ens expliqui aquesta història i que, a més, el cimaci tarragoní és una mostra de l'anomenat 'món al revés'. Aquest cimaci també incorpora elements del *Roman de Renart*, de manera que esdevé la representació d'una imatge carnavalesca; una imatge en què no és porta a enterrar a un gat mort, sinó que aquest és un actor més en una farsa de carnestoltes on tant ell com les rates són conscients del seu paper.

Resumen

El cimacio conocido como 'la procesión de las ratas' de la catedral de Tarragona, se ha relacionado tradicionalmente con una fábula de Esopo. La intención del presente trabajo es demostrar que no existe ninguna fábula que nos narre esta historia, y que el cimacio tarraconense no es más que una muestra del llamado 'mundo al revés'. Este cimacio también incorpora elementos del *Roman de Renart*, de manera que se convierte en la representación de una imagen carnavalesca; una imagen en la que no se representa el entierro de un gato muerto, sino que éste es un actor más en una farsa de carnaval donde tanto él como las ratas son conscientes de su papel.

Abstract

The cymatium of the cathedral of Tarragona known as the 'procession of the rats', has traditionally been associated with to a fable by Aesop. The intention of this paper is to demonstrate that there is no fable that explains this story, and that the Tarragona cymatium is a sample of the so-called '*world upside-down*'. This cymatium also incorporates elements of *Reynard the Fox*, so that it becomes the representation of a carnivalesque image; an image in which the burial of a dead cat is not represented, but that this is one more actor in a carnival farce where both the cat and the rats are aware of their role.

1 Introducció

Els escultors que, a l'edat mitjana, omplien d'exuberant fantasia capitells, cimacis, àbacs i portalades, obtenien la inspiració a partir de quatre tipus de texts: la Bíblia, els bestiaris, les obres dels Pares de l'Església i la literatura grecolatina.¹ En el cas que ens ocupa (el claustre de la catedral de Tarragona) podem afegir-hi també llibres d'hores, diverses obres literàries de caràcter trobadoresc i, fins i tot, temàtica musulmana.²

Aquesta inspiració escultòrica no és mai original, ja que la idea de progrés és pràcticament desconeguda a l'edat mitjana; l'artesà posa el seu art al servei de conservar allò que ja existeix i representa veritats reconegudes per les autoritats religioses. Mai reinterpretarà, mai donarà una nova versió a allò que és tradicional i conegut.³ Com diu Puig i Cadafalch, "l'escultor esculpeix, més dicta l'escultura un monjo amb el llibre a la mà"⁴, i és per aquesta raó que no podem esperar idees noves, ja que fer-ho seria anar en contra d'allò que deien els antics, que eren molt més savis que nosaltres (i hom diu que tenien molt més sentit comú).

Inicialment aquestes imatges només es podien veure en els claustres monàstics, per tant eren creacions d'ús exclusiu pels monjos. Més tard, quan ja es poden veure en esglésies i catedrals (que no tenien accés restringit) la variada temàtica s'orienta envers fins moralitzants, i relleus i capitells són esculpits com a unitats autònomes, sense cercar un missatge global o sintètic.⁵ Malgrat tot sempre hi ha una certa uniformitat en la distribució, per exemple, al claustre de la catedral de Tarragona, és en l'ala meridional on es concentren tots els temes del bestiari i de faulística, i just en aquest grup està el cimaci objecte del nostre treball.

En el tercer pilar de l'ala meridional podem veure l'enfrontament entre el gat i les rates (imatge 1). En aquest cimaci (Cim.15-16b)⁶ es poden veure quatre rates que transporten un gat, presumptament mort, en una llitera; van acompanyades per una altra

1 Edgar De Bruyne, a *La estética de la Edad Media* (1994), no inclou els bestiaris, però afegeix les obres filosòfiques (p.15).

2 Companys, Montardit (1986).

3 Büler, J., a *Die Kultur des Mittelalters* (1931), pàg. 261-262, citat per Hauser (1976).

4 Puig i Cadafalch (2016), pàg.59.

5 Franco Mata (2008).

6 El claustre de Santa Maria de Tarragona té 69 capitells per galeria. Per identificar-los utilitzaré la numeració que apareix a l'esquema-guia de l'article *Temes iconogràfics representats als capitells i cimacis del claustre de Santa Maria de Tarragona* (Ojaos; Camps). La identificació es compon de la numeració del capitell més una lletra; la lletra "a" respon al tema iconogràfic del capitell i la "b", al cimaci.

rata que porta una aixada i tres rates més que donen inici al seguici. Aquestes tres rates porten una mena de salpasser, una caldereta i una bandera o estendard. A la següent imatge veiem com el gat ha saltat de la llitera i està atacant les rates mentre aquestes fugen (Imatge 2).

Es considera, quasi bé de forma unànime, que el cimaci representa les ànimes cristianes enganyades pels ardits del dimoni que, malgrat fer-se el mort, està ben viu. El significat està clar, el que no ho està tant és la font en què l'artista-artesà es va inspirar; la intenció del treball és trobar aquesta font o, almenys, descartar diverses explicacions que s'han anat donant al llarg dels anys per situar la història en una o altra faula; explicacions que solen ser incomplertes i/o errònies.

Aquesta imatge no es repeteix en altres llocs, però malgrat aquesta exclusivitat, en dues poblacions distants uns 30 quilòmetres de Tarragona (Riudecanyes i Montbrió del Camp), es va mantenir durant molt temps⁷ una tradició carnavalesca que teatralitzava la mateixa història. Les raons poden ser diverses, però creiem que una de les principals és l'estreta relació entre la Seu de Tarragona i el monestir de Sant Miquel d'Escornalbou, cap de la Baronia d'Escornalbou. Durant molts anys l'arquebisbe de Tarragona era el cap de la baronia i, a més, els monjos del monestir, donada llur condició de canonges de la Catedral de Tarragona, tenien dret de ser enterrats al seu claustre. Per aquesta raó hi havia un camí (avui en dia perdut en molts trams) que rebia el nom de 'camí dels morts' i era utilitzat pels seguicis mortuoris dels monjos, que sortien del monestir d'Escornalbou i arribaven fins Tarragona travessant, entre d'altres, aquestes dues poblacions.

Però, abans de desenvolupar aquest argument, és interessant centrar-nos en *qui* i *quan* es va esculpir el relleu, ja que el *perquè* sens dubte serà complicat d'esbrinar, atès que, com va dir el fabulista llatí Gai Juli Fedre, “quot res contineat hoc argumentum utiles, non explicabit alius, quam qui reperit.”⁸

7 A Riudecanyes de manera molt infins a final del XIX i a Montbrió, amb diverses variacions, fins l'any 1936.

8 “Quantes coses útils conté aquest argument, però ningú no les pot explicar, sinó qui les va inventar”. Aquest pensament apareix a la faula habitualment és classificada com faula X de Fedre, *Fur aram compilans*.

2. Objectius

L'objectiu principal del treball es demostrar que l'origen de la història narrada al cimaci es troba en l'anomenat món al revés influït per la guineu Renart, que apareix al poema *Ysengrimus* (1148-1153) i és la protagonista indiscutible del *Roman de Renart*.

La intenció del TFG és confirmar que aquesta és la baula que ens porta de les faules grecolatines fins a l'escultor anònim que va decidir representar un gat fent-se el mort per enganyar uns ratolins. Per altra banda, el fet que aparegui la mateixa història com a mascarada carnavalesca a Riudecanyes i Montbrió, pot ser a conseqüència de l'estreta relació entre la seu de Tarragona i el monestir de Sant Miquel d'Escornalbou ja que, durant molts anys, l'arquebisbe de Tarragona era el cap de la baronia d'Escornalbou i, a més, els monjos d'Escornalbou, donada la seva condició de Canonges de la Catedral de Tarragona, tenien dret de ser enterrats en ella. Fins i tot hi havia un camí que encara avui en dia rep el nom de "camí dels morts", utilitzat pels seguicis fúnebres dels monjos, que sortien del monestir d'Escornalbou i arribaven fins Tarragona travessant, entre altres, aquestes dues poblacions.

Per tant, i resumint, podem desglossar els següents objectius:

- Identificar la font de la llegenda i/o faula que dona origen a la història
- Refutar diverses versions de l'origen de la faula que han anat apareixent al llarg dels anys.
- Identificar el grau de coneixença del *Roman de Renart* entre els constructors del claustre.
- Esbrinar quina és la relació entre un cimaci tarragoní del segle XIII i una sèrie de imatges satíriques russes del segle XVII
- Establir si hi ha una relació estreta entre els constructors del claustre de la catedral de Tarragona i els que bastiren el monestir d'Escornalbou

3 Marc teòric i estat de la qüestió

Hi ha molta bibliografia específica sobre la catedral de Tarragona i, amb relació al cimaci, han aparegut una sèrie de explicacions al llarg dels anys, algunes molt anecdòtiques i d'altres que només poden ser incloses en el món de les curiositats i el turisme. Degut a aquest mínim marc teòric existent, la proposta és ampliar la informació de manera que es pugui presentar un estudi complet que recopili les diverses explicacions i especifiqui, de manera concreta, la relació de les figures esculpides al cimaci i la història que ens expliquen. S'intentarà relacionar-ho amb la tradició fabulística grecollatina, la iconografia zoològica medieval i els *lubki* russos dels segles XVII a XIX.

També hi ha molta bibliografia especialitzada de faules similars però, insisteixo, no gaire sobre aquesta en concret. S'ha descrit el capitell, però ningú ha cercar seriosament l'origen de la faula i habitualment la qüestió queda resolta amb un "es tracta de una faula d'Isop", sense intentar esbrinar res més.

4 Metodologia i tècniques d'investigació

Per una banda centraré la cerca en textos especialitzats en art dels segles XII a XIV, sobre arquitectura religiosa i seus catedralícies de l'època, així com l'estudi de la simbologia utilitzada per escultors i pintors de l'època. A partir de totes aquestes dades, podrà confirmar-se o no la raresa del cimaci que estem tractant.

També s'ha cercat bibliografia relacionada amb tradicions carnavalesques al llarg dels països catalans i la península ibèrica, així com literatura fabulística llatina i grega i iconografia zoològica medieval, per situar clarament el context popular de la faula. També s'intentarà esbrinar l'origen dels *lubki* russos que tracten el tema, així com descriure les diverses explicacions (errònies o no) que s'hagin oferit per explicar el cimaci tarragoní.

Aquesta informació s'ha cercat als departaments de les biblioteques tarragonines especialitzades en història local i, evidentment, en qualsevol article, document o llibre disponible en plataformes *on line* que faci referència a l'objecte d'estudi.

5 Síntesi històrica i artística del claustre

La resposta a la pregunta *quan* no és massa complicada, ja que, si bé la data d'inici de la construcció de la catedral de Tarragona és incerta, hi ha un consens general en determinar que va ser pels volts de l'any 1171.

Està documentat que un grup de canonges van instal·lar-se al solar que ocupa actualment la catedral vers l'any 1154, quan Bernat Tort redactà les normes per la vida dels capitulars de Tarragona. El propi Bernat menciona una capella per a ús diari i especifica que un antic edifici romà (més tard esdevindrà l'església de Santa Tecla) s'utilitzarà en dies festius. Pocs anys després, cap l'any 1166, comencen a aparèixer testaments que lleguen diners per a la construcció de la catedral, de manera que, l'any 1171, tenim el testament de l'arquebisbe Hug de Cervelló que reflecteix que les obres han començat,⁹ encara que el culte no s'oficia fins l'època de Ramon de Castellterçol (1198) i d'Aspàreg de la Barca (1215-1233).¹⁰

La catedral de Tarragona fou en un inici una obra eminentment romànica i els inicis constructius del claustre poden ser determinats gràcies uns escuts situats en uns cimacis de l'ala occidental; un d'ells correspon a l'arquebisbe Ramón de Castellterçol (1194-1198) i l'altre a Ramon de Rocabertí (1199-1215), i el fet que estiguin esculpits en aquell lloc concret, fa suposar que les obres van iniciar-se per desig del primer en temps del segon.¹¹ També està determinat que Joan de Sant Boi, canonge de la catedral i primer cambrer de la ciutat de Reus, fou el responsable de l'obra del claustre fins l'any 1199.

Una altra dada que ens ajuda a situar cronològicament el claustre és el fet que les voltes siguin d'un gòtic incipient i les obertures cap el jardí presentin les sanefes de puntes de diamant i els capitells historiatos típics del romànic. Gràcies a això, i als detalls heràldics ja indicats, podem determinar que la galeria més antiga és la del nord-est i pot afirmar-se que s'hauria construït poc abans de l'any 1200. El fet que en els angles predominin els capitells amb la decoració vegetal cistercenca situa la darrera etapa de la construcció al mateix temps que la de Poblet.

9 "...ad opus ecclesiae incipiendum", citat per Liaño (2009).

10 Ramon (1994).

11 Berruezo (2013).

Fins i tot hi ha un altre detall que ens ajuda cronològicament: el fet que en els capitells aparegui un cicle dedicat a sant Nicolau de Mira. Aquestes imatges situen els capitells que les contenen en temps del rei Alfons el Cast, ja que hi tenia molta devoció i fou ell qui, l'any 1194, va atorgar en testament 300 sous a perpetuïtat mentre no fos acabada la catedral.¹² Gràcies a una altra donació sabem que l'any 1214 encara no estava acabat el claustre, ja que Ramon de Rocabertí deixà en testament mil sous per acabar l'obra.¹³ A més, aquell mateix any, el paborde Ramon de Sant Llorenç i el cambrer Ramon Guillen van arribar a l'acord que el primer assignava al segon (que tenia al seu càrrec la direcció de l'obra del claustre) 200 sous anuals sobre les rendes de la pabordia.¹⁴

Determinat el *quan*, és molt més complicat esbrinar el *qui*. Desconeixem els artesans que treballaren esculpint els capitells del claustre tarragoní, però el fet que es pugui veure una gran varietat de temes sense cap aparent unitat iconogràfica, fa sospitar que els artesans eren molts i diversos i més d'una generació hi va treballar.

A causa del tema que ens ocupa, centraré la meua atenció a la galeria meridional, on es concentren les imatges faulístiques, sobretot perquè la temàtica de les mateixes ens ajuda a determinar l'origen dels artesans que les esculpirem. Hi ha una sèrie d'imatges que no apareixen habitualment en l'art romànic català, però que es poden veure en l'àmbit rossellonès i provençal.¹⁵ Aquestes imatges són dos lleons que comparteixen cap (cap.56ab), una lleona alletant un cadell (cap.30a), un mussol picotejat per dos ocells (Cap.11a) i un home lluitant amb un os (Cim.68b). Diversos autors consideren aquestes imatges directament inspirades per unes altres conservades al Museu dels Agustins de Tolosa de Llenguadoc, de manera que fins i tot hi ha qui afirma que l'escultor tarragoní era coneixedor o en ambdós casos una mateixa persona va esculpir-los.¹⁶

Hi ha més detalls; hi podem veure punts en comú amb les obres de l'escultor rossellonès Ramon de Bianya per una banda¹⁷ i amb obres d'escultors de la toscana com els mestres Guglielmo o Biduino, per l'altra. Tot això fa pensar que el taller tarragoní assimilà fórmules que ja eren velles en l'entorn tolosà i les seves àrees d'influència.

12 "...Dimitto Ecclesiae Terrachone CCC solidos imperpetuum in redditibus meis propriis Terrachone ad operam ipsius Ecclesie donec sit Hedificata". Citat per Liaño (1987).

13 "...dimitto operi claustre Terrachone mille solidos", citat per Capdevila (1935).

14 Capdevila (1935) pàg.76.

15 Imatge 3.

16 Salet (1960).

17 Que té obres repartides al claustre d'Elna, a l'abadia de Santa maria d'Arles, a l'església de Sant Joan el Vell de Perpinyà, la Seu Vella de Lleida, a Vallbona de les Monges i a l'església de Sant Pau d'Anglesola.

Però totes aquestes similituds a nivell estilístic l'únic que ens demostren és un rerefons comú i una imitació, però no poden garantir una actuació directa.¹⁸ No podem, doncs, determinar la procedència dels artesans del taller de Tarragona, però podem assegurar que no eren locals ja que el claustre tarragoní no ofereix massa similituds amb altres claustres catalans i, en canvi, tal com he dit, és relativament fàcil relacionar-lo amb exemples del sud de França, gràcies a la temàtica, però també a altres aspectes com el material emprat o la tècnica. No tenim els noms d'aquests escultors, però tenim els temes esculpits i la constància de l'arribada a les nostres terres de refugiats d'Occitània fugint de la creuada contra els albigesos, entre ells molts escultors que trobaren feina a les construccions que requerien les noves terres repoblades.¹⁹

Altres detalls també donen validesa a l'origen llenguadocià dels artesans, com per exemple el fet que l'arquebisbe Aspàreg de la Barca estigui directament relacionat amb l'inici de les obres del claustre i, amb anterioritat a ocupar la seu tarragonina, va ocupat càrrecs en les poblacions occitanes de Tolosa de Llenguadoc i Sant Bertran de Comenge.

Aspàreg de la Barca fou un personatge prou important²⁰ com per demostrar una influència occitana en el claustre tarragoní durant l'època en què ostentà el càrrec d'arquebisbe. És una suposició, evidentment, però una suposició força raonable; de la mateixa manera que l'època de l'arquebisbe Pere d'Albalat (1237-1251), que era cistercenc, pot relacionar-se amb la presència de l'austeritat característica de l'orde del Cister, ja que al mateix temps (1238-1251) es van realitzar obres similars a Poblet.²¹

Per tant, i resumint, si bé no podem determinar el nom de cap artesà o relacionar un mestre d'obres amb una producció escultòrica específica; sí que podem relacionar arquebisbes amb estils o temes escultòrics concrets. I gràcies a això (i a uns detalls estilístics) podem assegurar que, sinó tots, almenys la majoria, dels artesans que treballaren en el claustre de Tarragona foren occitans o rossellonesos.

18 Camps (2015a).

19 Companys (1986).

20 Estava emparentat amb la reina Maria de Montpeller, muller de Pere I i fou conseller del rei Jaume I mentre aquest va tenir la minoria d'edat.

21 Camps (2015a), pàg.65 i s.

6 Especificitat del capitell

El cimaci que és la raó d'aquest treball es coneix amb el nom de "la processó de les rates" i, tal com he descrit abans, ens mostra un gat que es fa el mort i és portat a enterrar per un grup de rates. Aquest gat, en un moment determinat, deix de fer comèdia i salta al damunt d'elles per cruspí-se-les i fins i tot n'atrapa una (Imatge 4).

Aquesta escena està dividida entre les dues cares del cimaci; en la primera (a l'esquerra) es veu el gat panxa amunt en una llitera; ulls i boca oberts, mostrant les dents. El gat és portat per quatre rates en processó, rates que caminen sobre dues potes. També hi veiem a sota del gat una altra rata, aquesta a quatre potes, que porta una mena d'aixada; davant d'ella hi ha tres rates més, que transporten una escombreta a mode d'hisop, una caldereta i un estendard o bandera (Imatge 5). A la segona escena (a la dreta), s'hi veu el gat que ha saltat de la llitera i atrapa una dissortada rata mentre les altres fugen cames ajudeu-me abandonant els objectes sagrats (Imatge 6).

El curiós de l'assumpte és que aquesta escena no té cap antecedent literari ni cap paral·lelisme en cap altra església, monestir o manuscrit medieval i ens planteja dos problemes: llur interpretació i esbrinar quina és la font en què es basa.

No hi ha dubte respecte la temàtica, adès que és molt habitual l'existència de figures similars en capitells, cimacis, portalades i cadirats del cor, durant tota l'edat mitjana. Fou quelcom comú, malgrat que, almenys en una primera època, hi va haver diverses protestes de religiosos com sant Bernat de Claravall o Gautier de Coincy, per exemple. Aquestes protestes que no van evitar que el catàleg d'allò que hom podia veure al passejar per una església o monestir medieval inclogués imatges caricaturesques, éssers fantàstics i sàtires d'ordes religiosos o ritus eclesiàstics, a més de les més comunes escenes bíbliques i representacions del santoral.

Hi ha infinitat d'exemples per tota Europa. Entre els que poden semblar-nos més irreverents podem assenyalar la guilla predicant a les oques en l'església de Sant Martí de Leicester, els relleus del noviciat dels llops de la catedral de Friburg, Joan Calví caricaturitzat com un ase a la basílica de Sant Serni de Tolosa de Llenguadoc, els frares retratats com a raboses a la catedral de Winchester o la sàtira sobre l'elecció papal de la de Lincoln.

Però no hi ha cap altra “processó de rates” ni es coneix cap escrit que ens narri la història i, potser a causa d'aquesta inexistència de font escrita, alguns autors han englobat el relleu tarragoní en el grup d'imatges burlesques i satíriques, col·locat-la al mateix nivell de la imatge, malauradament avui en dia desapareguda, d'un capitell de l'altar major de la catedral d'Estrasburg (Imatge 7).

Aquest capitell mostrava un animal similar un esquirol portat en una llitera per un boc i un senglar; davant d'ells marxaven en processó una llebre portant un atxa encesa, un llop amb una creu i un os amb un hisop i una caldereta. Hi havia una segona imatge al capitell, que representava un cérvol dient missa, junt amb un ase que està llegint un llibre que s'aguanta sobre el cap d'un gat.

Evidentment, si aquesta imatge estava en una columna de l'altar, era perquè va ser permesa per les autoritats eclesiàstiques de la ciutat, ja que s'interpretava que no feia trontollar la religiositat del poble. Les imatges satíriques anaven en contra dels falsos profetes i els mals clergues, no contra l'església; però això no sempre es va interpretar així. Uns quants segles més tard va canviar el paradigma i aquesta imatge fou considerada una parodia de la Santa Missa, de manera que, l'any 1580, l'escriptor satíric i publicista alemany Johann Fischart, va publicar un gravat de la imatge acompanyant-la d'una sàtira contra el papat per mitjà d'uns versos de creació pròpia. L'obra fou prohibida i cremada, però uns anys després es va tornar a publicar i això va causar força polèmica i enfrontaments entre catòlics i protestants. La solució que van trobar les autoritats eclesiàstiques d'Estrasburg fou, l'any 1685, destruir l'escultura de l'altar.²²

La interpretació errònia per part del poble és un risc, però un risc assumit per l'església; el papa Gregori el Gran va deixar escrit que allò que els doctes poden llegir en els llibres, els ignorants ho comprenen en les imatges²³; per tant l'església, com a edifici, esdevé el lloc on les imatges expliquen històries i transmeten preceptes morals, i una manera de transmetre'ls és amb figures d'animals, ja que aquests es corresponen a unes al·legories establertes prèviament, malgrat que, en molts casos, el simbolisme o el sentit de les imatges no sempre està prou clar als nostres ulls.

Al llarg dels segles XI i XII apareix quelcom que pot semblar-nos una incongruència: hi ha un excés de dimonis i éssers diabòlics inclosos en presbiteris,

22 Rubió (1868), pàg.226-227.

23 “Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantes vident quod sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt; unde et praecipue gentibus pro lectione pictura est”, citat per Sabaté (1986), pàg.42.

capelles i objectes religiosos. No ens hem de sorprendre, ja que el fet que apareguin allí no és més que una manera d'obligar al dimoni a posar-se al servei de l'església i fer que assisteixi a la celebració dels sants oficis.²⁴ Però, de la mateixa que en la actualitat, quan van ser esculpits hi va haver mostres d'indignació i protestes de religiosos que veien pecat en “aquestes monstruositats ridícules, aquelles criatures d'una bellesa meravellosament deformada i d'una bella deformitat” i rebutjaven figures absurdes amb “...molts cossos sota un cap, i de nou molts caps en un sol cos. Aquí hi ha la cua d'una serp lligada en un quadrúpede, allà el cap d'un quadrúpede sobre un peix. Allí una bèstia presenta les parts davanteres d'un cavall i arrossega darrere d'ell la part posterior d'una cabra; aquí un animal amb banyes té les parts posteriors d'un cavall.”²⁵

Però, no van prosperar les queixes; en realitat, tal com afirmen Kröll i Camille,²⁶ la cultura popular és part integral de la cultura d'elit, per tant els monstres i els fenòmens esculpits en edificis religiosos van ser creats amb autorització del clergat ja que la cultura popular no pot estar aïllada de la cultura d'elit si les úniques fonts textuais que la descriuen provenen de la cultura d'elit.²⁷

La imatge tarragonina, dins de llur aparent innocència, és un magnífic exemple de tot plegat, i la seva unicitat la converteix en un exemple a preservar. No hi ha cap imatge similar en la península ibèrica, i fora d'ella en trobem de semblants, com per exemple el gat penjat a la forca per un grup de ratolins que podem veure en un cadirat de cor del segle XV de l'antic priorat de Great Malvern, a Worcestershire.²⁸ L'únic cas similar (i sorprenent) és el *lubok* rus de 1760, “Els ratolins enterren el gat”,²⁹ però aquest és un tema que descriuré més endavant, ja que ara hauria d'esbrinar d'on treu l'artesà-artista medieval la informació per desenvolupar la fantasia representada en capitells i cimacis.

24 Evans (1896).

25 Extret de l'apologia que l'any 1125 sant Bernat de Claravall va enviar a Guillem de Sant Thierry, citat per Evans (1896), pàg.178 i següents.

26 Katrin Kröll sobretot a *Die Komik des grotesken Körpers in der christlichen Kunst des Mittelalters* (1994) i Michael Camille a *Image on the Edge. Image on the Edge. The Margins of Medieval Art* (1992).

27 Dale (2006).

28 Planas (2015).

29 *Мыши кота погребают*.

7 Animalística medieval

Les *Etimologies* d'Isidor de Sevilla (c.560-636) parteixen d'un excusa científica i didàctica i acaben amb una clara intenció moralitzadora. L'autor expressa el seu desig d'explicar l'etimologia de cada paraula i relacionar-la amb el tema que s'està tractant, de manera que, en els llibres XI (*de hominibus et portentis*) i XII (*de animalibus*) es desenvolupa gran part d'allò que serà el contingut dels llibres que, posteriorment, utilitzaran els animals com a eina per predicar i omplir de contingut sermons.³⁰ Podem dir que els animals, pel fet de ser creació de Déu, actuen com a mirall d'allò que és l'ésser humà, per tant té més importància la construcció simbòlica de la natura que no pas la biològica. En els bestiaris la imatge d'un animal és relacionada amb la pròpia natura, sigui benèfica o malèfica; però en mans de l'artista aquest mateix animal pot ser vehicle d'idees i valors diferents i fins i tot oposats, polisèmics. L'historiador de l'art Émile Mâle, com a continuador de les idees d'Adolphe N. Didron, afirmà que la majoria de les imatges de l'art medieval es podrien explicar amb textos religiosos; va dir que qualsevol imatge esculpida té l'origen en les moralitzacions del bestiar. Què passava doncs amb els monstres híbrids i grotescos? Segons Mâle eren simplement invents humorístics de joves escultors creatius.³¹

Mâle, com Meyer Schapiro més tard, opinava que la imaginació de l'artesà-artista era lliure d'expressar-se en un dels espais més sagrats del monestir. Schapiro va anar fins i tot més lluny, ja que, al referir-se a les *marginalia* dels manuscrits, deia que manifestaven "la llibertat de l'artista, la seva possessió sense restriccions de l'espai."³²

Hem de confiar en l'opinió de Schapiro? No hauríem de cercar altra explicació a la presència d'animals estranys, formes grotesques i històries sense fonts escrites? L'opinió de Schapiro és força respectable, però hem de tenir en compte que a causa de la seva ideologia de caire marxista, veia l'artesà amb una modernitat que no posseïa pas. L'artesà no era l'opositor a la jerarquia de l'Església que suposava Schapiro, ja que l'església era quelcom a qui l'artesà-artista mai hauria gosat enfrontar-se.³³

30 Olivares (2012).

31 Dale (2006).

32 Schapiro, M. (1970). *Marginal Images and Drôlerie. A Late Antique, Early Christian and Medieval Art: Selected Papers*, pàg. 196, citat per Dale (2006).

33 Dale (2006).

7.1 Les faules

Les faules foren utilitzades a l'edat mitjana de dues maneres: o bé com a eina retòrica o amb una intenció moralitzadora.³⁴ Quan nombrem la paraula 'faula', gairebé sempre ens ve al cap el nom d'Isop³⁵ i, malgrat que no podem garantir que aquest personatge hagi existit realment, la seva obra és ben real. Aquesta presumpta inexistència no evita que entre grecs i llatins el nom habitual per designar les faules fos *mythoi Aisopeioid* o *fabulae Aesopiae*, és a dir, l'opinió dels antics era que Isop fou un personatge ben real i va ser el creador del gènere.³⁶

Coneixem les obres d'Isop (el seu *corpus* faulístic conté aproximadament uns 300 relats) gràcies a col·leccions del segle I dC com la de Bàbries o fins i tot per algunes d'anteriors com la de Demetri de Faleri (s. IV aC). La majoria d'aquestes recopilacions s'han conservat de manera fragmentària en papirs i còdexs,³⁷ malgrat tot sabem que el primer traductor al llatí de les obres d'Isop fou Gai Juli Fedre (s. I aC a I dC), qui va esdevenir la font principal de la majoria de col·leccions medievals. De les 125 faules que componen la seva obra, només 29 es troben també entre les d'Isop, però n'hi ha moltes altres de similar moltes més s'assemblen, ja que Fedre coneixia perfectament l'obra d'Isop i el seu gran mèrit fou el fet de conservar i ordenar les faules isòpiques, de manera que la majoria de recopilacions posteriors segueixen l'estructura utilitzada per ell. El curiós és que el seu nom mai va aparèixer en les recopilacions medievals i fou un autor desconegut.³⁸

La seva desconeixença no va impedir que a escoles romanes i medievals les seves faules s'utilitzessin en les diferents etapes educatives com a part de manuals escolars.³⁹ A causa d'aquesta difusió, no és d'estranyar que quan, s'utilitzés també com a *exemplum* en homilies, sermons i obres de caire doctrinal.

Al contrari de Fedre, Flavi Avià (s. IV-V) és força conegut a l'edat mitjana, malgrat

34 Martín (1997).

35 És d'opinió general un origen de la fauna a l'antiga Grècia, però no és descartable que aquesta s'originés a Mesopotàmia i d'allí es va dirigir cap a Grècia i la Índia, com detalla Rodríguez (2014).

36 Sèneca (s. I dC), a *Ad Polybium, de Consolatione* (cap. VIII) deia "Non audeo te eo usque producere, ut fabellas quoque et Aesoideos logos, intemptatum Romanis ingeniis opus, solita tibi venustate connectas", considerant que era un gènere no propi dels romans i habitual entre els grecs.

37 Martín (1997).

38 Martín (1997).

39 Existeixen uns texts anomenats *Hermeneumata Pseudodositheana* que s'utilitzaven com a manuals formatius per ensenyar grec a parlants de llatí i per ensenyar llatí a parlants de grec. Foren recopilats al segle III.

ser un faulista més modest que Fedre⁴⁰, però ell sí que manté el seu nom en la faulística medieval. Existeix un tercer autor, el més conegut, i el seu nom és Romulus; no és el seu nom real, sinó el que s'utilitza per nombrar aquest autor llegendari que va viure cap al segle V, que basa la seva obra en adaptacions en prosa de les faules de Fedre i d'Isop, sobretot entre el material traduït per Bàbries.

En l'àmbit català medieval es desconeixen manuscrits que recopilin o detallin alguna faula d'Isop. Les primeres recopilacions són molt tardanes (de la segona meitat del XVI), però aquesta desconeixença no és una inexistència (per tant no podem utilitzar-ho com a prova de la impossibilitat de l'ús d'una faula isòpica en el cimaci tarragoní).⁴¹

És veritat que no es conserven manuscrits, però sí que hi ha nombroses referències a faules d'Isop en biblioteques particulars,⁴² i per aquesta raó apareixen faules de caràcter isòpic en l'obra de Lull (c1232-1316), Eiximenis (1340-1409) o sant Vicent Ferrer (1350-1419). Aquests autors (sobretot Eiximenis) no citen com a font dels seus relats a Isop, sinó que habitualment són introduïdes per la fórmula “diu lo fabulari...”⁴³

A la península ibèrica van creuar-se dues corrents faulístiques: per una banda les d'origen isòpic que van arribar a clergues i religiosos a través de recopilacions llatines, i per l'altra, les d'origen oriental que van propagar-se per mitjà de versions jueves i àrabs. Ja al segle XII tenim la col·lecció de contes orientals traduïts pel jueu convers Pedro Alfonso sota el títol de *Disciplina clericalis* i un segle més tard es tradueix el *Llibre de Calila i Dimna* (1251), material que prové del text àrab *Kalila wa-Dimna* (كَلِيلَةُ وَدِيمْنَةُ), que no és més que la traducció que Ibn al-Muqafa va fer de les faules índies del *Panchatantra* (s. III aC).

Per resumir: l'edat mitjana no va conèixer a Isop ni a Fedre de manera directa i la seva coneixença va venir principalment de les recopilacions conegudes com a Romulus, que foren el veritable pont entre la faulística antiga i la medieval; i gràcies a tot això apareixen obres específicament medievals com el cicle del *Roman de Renart* (s. XII-XIII), l'*Ysengrimus* de Nivardus (1148), les 74 faules de Walter l'anglès (c1175), les 103 faules de Maria de França (mitjan del XII) o les 96 faules d'Eudes de Sherington (s. XIII), traduïdes al castellà com a *Libro de los gatos*.⁴⁴

40 Es coneixen 42 faules en vers, entre les extretes d'Isop i les pròpies.

41 Lacarra (2017).

42 Per exemple entre els inventaris de Madurell (1974) apareixen obres d'Isop en poder d'un tal Jaume de Roura, l'any 1340. La frase que ho justifica és aquesta: “Item, unum librum in papiro scriptum in vulgari qui liber dicitur Isop”.

43 Martin (1997).

44 No hi ha consens sobre la raó del títol donat en castellà a les faules d'Eudes de Sherington. María Rosa Lida de Malkiel proposa que el nom de *Libro de los Gatos* prové d'una mala traducció de *Libro de los Cuentos*. Malgrat tot, hi

7.2 Els bestiaris

Tal com he indicat abans, l'ús d'imatges d'animals en el món medieval no seguia unes pautes científiques, sinó moralitzants i satíriques. Per conèixer aquesta natura no biològica dels animals existia una font d'informació: els bestiaris.

Aquests eren uns reculls molt populars en què, de manera didàctica i al·legòrica alhora, es relacionaven bèsties reals i fantàstiques i s'especificaven els seus atributs, simbologia, virtuts, defectes i propietats màgiques. Tots els animals, monstres o éssers fantàstics que hi apareixien posseïen un simbolisme místic que feia que es relacionessin amb algun aspecte de la doctrina cristiana; s'apropaven a Crist com a ensenyança moral o s'allunyaven d'ell, com a advertència del maligne.⁴⁵ Artistes, clergues, predicadors i estudiosos utilitzaren els bestiaris com a eines per desenvolupar la seva feina, sigui predicar, ensenyar, esculpir o escriure.

Les fonts dels bestiaris es troben en la Bíblia, les faules i en obres antigues grecoromanes, però sobretot en aquell que pot ser considerat el 'bestiari original': el *Physiologus*. D'aquesta obra sabem que fou compilada a Alexandria entre els segles II i IV, que al segle V fou traduït a l'etiòpic, al siríac i a l'armeni, i que el manuscrit en llatí més antic que es posseeix actualment és del segle VIII. També hi ha coneixença indirecta de versions anteriors en llatí, ja que Ambròs de Milà va utilitzar-lo com a font d'inspiració del seu *Hexaemeron*, compilat entre els anys 386 i 388.

Les diferents versions del *Physiologus* són conegudes com a versions A, B, C i Y, i deriven de còdexs grecs. La Y és del segle IV-V, però no va tenir cap mena de difusió a partir del segle XI; les versions A i C van tenir més difusió, però és la B (segle IV) la que va donar origen a les diferents versions llatines que es van desenvolupar a França i Anglaterra al llarg de tota l'edat mitjana. A partir del XII va començar a ser traduït a

ha autors com John Estén Keller (*Gatos not quentos*) considera que no és així i aporta les seves raons per rebatre l'opinió de Lida de Maikel.

Existeix una tercera opinió, sens dubte més curiosa; Meissner (1880) també s'estranya del nom de *Libro de los Gatos*, i creu haver trobat el sentit gràcies al cimaci tarragoní. Meissner opina que el *Libro de los Gatos* fou escrit i publicat a Tarragona, i va rebre aquest nom gràcies a la imatge grotesca de la catedral.

És una teoria interessant, però no està demostrada, ja que, almenys ara per ara, la versió més antiga que es conserva és un còdex de principi del XV que es troba a la Biblioteca Nacional sota la signatura Ms.1182 (disponible a <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000009717>) recopilat per Clemente Sánchez de Vercial, ardiaca de Valderas (Lleó).

45 Rodilla (1998).

llengües vulgars i a partir d'aleshores desapareix el nom de *Physiologus* i s'utilitza el de 'bestiari', de manera que a final del segle XII ja havia versions en vers de diversos poetes anglonormands.⁴⁶

El *Physiologus* és d'autor desconegut i rep aquest nom perquè durant l'edat mitjana o bé s'atribuïa a un autor cristià indeterminat o a un de pagà que hauria redactat un text sobre la natura dels animals i que després seria adaptat per aquest autor cristià indeterminat. Aquest autor només actuaria de traductor i afegiria la frase “el fisiòleg diu...” per iniciar els capítols.

No hem de menysprear la influència del *Physiologus*; gràcies a les traduccions en llengües vulgars, va esdevenir peça essencial del temari a incloure en sermons i homilies, així com la font d'inspiració en imatges que apareixen en claustres, arcades, tapissos i objectes rituals. Però, no hi ha, com acostuma a passar, unanimitat. Autors com Mâle o Thorndike menysvaloren aquesta influència i afirmen que la suposada inspiració del *Physiologus* en escultures i relleus no va ser directa, sinó a través del *Speculum Ecclesiae* d'Honorius d'Autun (c.1090-1120) i aquesta no va ser tan important com pot semblar, ja que ambdós autors mantenen la teoria que l'home medieval representava els animals sense pensar en al·legories. La controvèrsia existeix, però no està de més recordar que Gregori el Gran, ja al segle VI, defenia la representació animalística esculpida (veure nota 23).⁴⁷

En definitiva, el *Physiologus* és un llibre on les descripcions zoològiques estan al servei de significats espirituals; un llibre en què la natura real desapareix i només té raó de ser quan esdevé un miratge que proporciona informació sobre les veritats de la fe i els principis morals cristians,⁴⁸ per tant hem de considerar-lo l'origen de gran part de les al·legories i simbolismes cristians que va utilitzar l'art romànic medieval. Però, malgrat tot això, ni la història narrada al nostre cimaci ni cap altra de similar, apareix en ell.

46 Malaxecheverria (1993).

47 Martínez / Calvo (1999).

48 Ruiz (2010).

8 Anàlisi de les propostes sobre la font d'origen de la “processó de les rates”

Al llarg dels anys han aparegut diverses explicacions sobre la font i el significat del conte del gat i les rates esculpit al cimaci tarragoní; ja he remarcat que no hi ha cap faula que descriu correctament l'escena: no apareix ni a Isop, ni a Fedre, ni als múltiples Romulus, ni a la *Disciplina Clericalis*, ni a *Calila i Dimna*, ni al *Libro de los Gatos*, ni tampoc a l'*Physiologus*. No hi ha textos medievals o contes orientals que ens narrin aquesta història,⁴⁹ per tant només ens queda l'opció de la representació d'una tradició popular⁵⁰, amb el dubte de sí es tracta d'una tradició popular representada al cimaci, o gràcies a la representació del cimaci apareix una tradició popular. A continuació enumeraré diverses versions i proposaré raons per què no poden ser correctes:

8.1 És una faula d'Isop

Al *Diario de Tarragona* del 17 de març de 1861 es descriu, sota el títol *Efemerides Históricas / Apuntes Históricos*, la visita que Carles, príncep de Viana va fer a Tarragona l'any 1461. Sembla ser que les autoritats el van rebre com mereixia un membre de la família reial i van acompanyar-lo a visitar tots els racons de la catedral, sense deixar d'ensenyar-l'hi (en aquella època ja era un atractiu turístic) el cimaci de la processó de les rates. El narrador fa els seus comentaris sobre les qualitats artístiques del relleu i opina (“...quizás...”, diu) que es tracta d'una faula d'Isop.⁵¹

No és l'únic en creure-ho; aquesta és l'opció més repetida al llarg dels anys, per periodistes, estudiosos, prospectes publicitaris, tríptics informatius i fins i tot especialistes. Per exemple, la Dra. Sofia Mata, que fou directora del Museu Diocesà de Tarragona fins

49 Camps (1988).

50 Camps (1988) i Soler (1998).

51 “No se descuido el cicerone de mostrarle y espcilarle la procesion de las ratas, bajo relieve esculpido en uno de los abacos ó importas de las mismas columnas, reproduciendo quizas una de las fabulas de Esopo, dándole una representación cristiana [...] Este bajo relieve de ningún mérito artístico que remeda una de las ceremonias de nuestra santa Religión, hoy sería justamente condenado como una ridícula parodia de uno de los actos más severos del culto católico, pero demuestra la sencillez de aquellos tiempos más cristianos y observantes de nuestra religión que nosotros, se paraban menos en lo que dichos actos significaban.”

2021, afirma que la imatge procedeix del *Physiologus* i està basat en una faula d'Isop.⁵²

No és l'única, doncs hi ha també l'opinió d'Isabel Companys, que reconeix no haver trobat cap faula que descrigui de manera exacta l'escena de l'enterrament del gat; però, malgrat tot, teoritza que es correspon a la faula d'Isop, titulada originàriament *La mostela i els ratolins*, amb lleugeres variacions i proposa quelcom que resulta força interessant: afirma que aquesta faula rep una sèrie d'interferències amb el *Roman de Renart* que permet que siguin substituïts els protagonistes. Segons opinió seva, no es tracta d'una simple processó d'animals que porta en una llitera la guineu Renart, sinó que, en aquest cas i de la mateixa manera que en el desaparegut capitell de la catedral d'Estrasburg, la imatge tarragonina és la imitació d'una cerimònia cristiana. No hi veu cap mena d'irreverència, ja que pel damunt de la sàtira considera que es manté la plasmació d'una idea: el cerimonial de l'enterrament utilitzat per l'artesà com a millor manera de fer palés el tema del fingiment de la mort.⁵³

Molt de temps abans, Bertaux ja va considerar que era una faula d'Isop (una faula que no gosa identificar) i, a més, va opinar que la rata que porta l'aixada és un gos, degut que la veu més gros de mida, malgrat que, per la forma de la cua i del cap, podem afirmar que es tracta de una rata com les altres.⁵⁴

Puig i Cadafalch, a més d'assenyalar que és una faula d'Isop, concreta que és una de les que es corresponen a la traducció de Remici,⁵⁵ i remarca que es tracta de la faula número VIII d'aquella edició. Aquesta mateixa opinió té Ramon Vall, qui també afirma que és una de les faules atribuïdes a Isop que es troben en la traducció de Remici, sense dir en aquest cas quina és.⁵⁶

Per la seva banda, qui fou president de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense, Jordi Rovira, també considera que el relat, si bé no és una faula d'Isop, sembla inspirar-se en una d'elles, i considera que es tracta de la faula del gat que es penja d'una biga fent-se el mort i les rates no s'ho creuen (Imatge 8). Com que entén que aquesta història no quadra amb la imatge del cimaci, opina que és una versió que mostra un final diferent, sense entrar a valorar la raó del perquè passa això.⁵⁷

52 Mata (2015).

53 Companys (1986).

54 Bertaux, E. (1906). Formation et développement. A. A. Michel (dir.) Histoire de l'Art (1922). Armand Colin; citat per Camps (1988).

55 Remici (o Remicio Arentino) és el nom que rep l'humanista italià Rinuccio d'Arezzo que va publicar l'any 1474 la *Vita et fabulae*, on va incloure la vida d'Isop i 100 de les seves faules, obtingudes d'una versió de l'anomenat còdex W realitzada en el segle XIII pel bizantí Maximus Planudes.

56 Vall (1992).

57 Rovira (2008).

Doncs bé, gosaria afirmar sense por a equivocar-me que totes aquestes opinions són errònies: no existeix faula d'Isop que tracti aquesta història i només hi ha una història que s'hi apropa una mica, però no s'hi apropa prou com per considerar-la una opció.

Actualment s'utilitzen principalment tres edicions de les faules d'Isop, les de Chambry, d'Hausrath i de Perry, de manera que qualsevol versió anterior es considera desfasada. En aquest cas m'he basat en la versió de Chamby⁵⁸ i, curiosament, no apareix cap gat en les 358 faules, però si hi apareix la faula que han anomenat tots els autors que he citat abans: la faula de *La mostela i els ratolins*.⁵⁹

La faula és la següent: “En una casa hi havia molts ratolins. Una mostela, assabentada d'això, s'hi va apropar i, després de caçar-los un per un, se'ls anava menjant. Els ratolins per evitar ser atrapats s'introduïen en els seus forats i, com que la mostela no podia arribar-hi, va comprendre que els havia de fer sortir per mitjà d'un pla. Per això, va pujar en un penjador i, penjada d'allà, es feia la morta. Un dels ratolins que va treure el cap, en veure-la, va dir: «Mi-te-la aquesta! Encara que fossis un sac, no m'aproparia a tu». La faula mostra que els homes prudents, quan han experimentat les maldats d'alguns; ja no es deixen enganyar per les seves representacions.”⁶⁰

Aquesta mateixa història es manté en altres autors, canviant alguns detalls, però ni el gat se'n surt mai ni apareix cap mena d'enterrament. Per exemple, la faula XVIII de La Fontaine tracta també aquest tema i ens explica exactament la mateixa història. El fabulista francès l'anomena *Le Chat et un vieux rat (el gat i la rata vella)* i es troba a la primera col·lecció de les seves faules publicada l'any 1668.⁶¹ També Samaniego recupera la mateixa faula i la publica en vers a *Fábulas en verso castellano para el uso del Real Seminario Vascongado* (1781).⁶²

58 L'edició original és Chambry, E. (1925). *Aesopi fabulae*. París.

Per al present treball s'ha utilitzat la traducció al castellà del text grec de P. Bádenas de la Peña i J. López Facal, publicada per Editorial Gredos l'any 1999.

59 La faula XIII de l'edició de Chambry és *La mostela i els ratolins (Αἴλουρος καὶ μύες)*, i és la mateixa faula que habitualment es coneix com *El gat i els ratolins* en altres edicions. Sigui un gat o una mostela, la història és la mateixa; per exemple a les *Fabularum Aesopi* (Basilea, 1538) aquesta faula es titula *Feles et mures*.

S'ha de tenir clar que la imatge del gat com a caçador de rates i ratolins coincideix amb l'aparició de l'art gòtic, atès que anteriorment el seu paper el realitzaven fures i mosteles.

60 La traducció al català de la faula, és meva.

61 La Fontaine ens explica com el gat es penja del sostre i els ratolins s'apropen al creure'l mort (“*Le galand fait le mort, et du haut d'un plancher / Se pend la tête en bas. La bête scélérate / À de certains cordons se tenait par la patte*”). Els ratolins pensen en fer-li un funeral, però no poden ni començar els preparatius, ja que, a diferència de la versió d'Isop, el gat salta i els atrapa (“*Le pendu ressuscite; et sur ses pieds tombant, / Attrape les plus paresseuses*”). El text de La Fontaine està extret de <http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/chaviera.htm>

62 El conte transcorre de la mateixa manera i acaba de la mateixa manera que la faula d'Isop, però el gat enlloc de penjar-se com la mostela d'un penjador, ho fa d'un pal: “*Marramaquiz, el muy taimado, / metido por el hambre en calzas prietas, / discurrió entre mil tretas / la de colgarse por los pies de un palo, / haciendo el muerto: no era ardid*”

No cal dir gaire més, evidentment aquestes versions de la faula d'Isop no ens expliquen la història representada al cimaci tarragoní. A més, si volem acabar de confirmar-ho i recuperem el comentari de Puig i Cadafalch, que és qui fins i tot concreta la traducció i el número de faula (la número VIII de la “translació nova de Remici”, diu) veurem que si la cerquem on ell ens indica⁶³ trobarem que la faula VIII del llibre sisè es titula, com no pot ser d'una altra manera, “*De les rates, i el gat*”, però malauradament, tampoc té massa a veure amb la nostra imatge atés que es tracta de nou de la mateixa història del gat penjat a una biga que hem anomenat diverses vegades.⁶⁴

8.2 És una representació simbòlica

Alexandre de Laborde, que va visitar la catedral a principis del segle XIX, es mostra cautelós i no gosa relacionar el cimaci amb Isop. L'autor reconeix que el va sorprendre l'enterrament del gat, però s'ho treu de sobre ràpidament i ho assimila a alguna “aventura de l'època” o un simple caprici de l'artesà que introdueix una escena sense importància dins de la seva producció.⁶⁵

No tothom es desfà d'una manera tan ràpida d'un problema com ho fa l'aristòcrata i viatger francès; hi ha qui afirma que l'escena és una representació de les lluites contra les heretgies, basant-se en què un dels responsables de la construcció del claustre, l'arquebisbe Pere d'Albalat, fou qui va presidir el sínode de Lleida de 1238 que reafirmà el Concili del Laterà IV (1215) on es va intensificar la lluita contra el catarisme.⁶⁶ La veritat és que la lluita contra qualsevol cosa que fes pudor a heretgia estava molt present en aquells dies, i com a mostra podem assenyalar la làpida sepulcral del canonge Pere de Tarragona (1209) que té gravat el següent text: “Aquí descansa el clergue impol·lut, perseguidor a mort dels jueus i martell d'heretges...”,⁶⁷ fet que ens demostra que els artesans autors del

malo.”

63 Puig i Cadafalch es refereix a l'obra *Faules de Isop, filosof moral preclarissim y de altres famosos autors: corregidas de nou è historiades ab major claredat, que fins vuy se sien vistes*, imprès per Joan Fornés de Barcelona, al darrer terç del segle XVIII.

64 Diu exactament aquesta versió: “Com lo prudent, y savi, si una vegada es enganyat de algu, després no creu als fides i falsos homens prova aquesta faula. Sentint lo Gat que en una casa havia moltes Rates ana à elles; y prengué moltes delles, prenent les unes apres de altres. Mes les Rates sentint que de dia en dia se acabaven, y se apoquien, juntarense, y digueren que nols venia be de aquí avant, trastejar baix: y acordaren de estar, y habitar alt en llochs ahont lo Gat no pogès perque nos perdesent totes. Lo qual entenent aquest consell de les Rates, fingí, y dissimulà que era mort, y penjàs per los peus per una barra que estava ajuntada à una paret. Y una de les rates que estava alt, mirantlo agudament, diu: Ay amigues encara per algun cas jo no abaixaria de assi. Significa aquesta faula, que lo qui es enganyat una vegada no deu creurer als falsos simuladors. Lo enganyat, nunca deu fiar del enganyador.”

65 De Laborde (1974), pàg.160.

66 Sarthou; Navascués (1988).

67 “...iacet hic sine labe levita mors era [h]ebreis: et malleus [h]ereticorum”, citat per Macias; Muñoz (2022).

claustre eren ben conscients del context que es vivia en l'època amb relació a l'heretgia, però no és prou argument com per demostrar que la intenció en el moment d'esculpir el cimaci fos representar les lluites contra els heretges.

Hi ha altres versions; el metge i sexòleg britànic Havelock Ellis assimilà la imatge a una simple representació humorística: “Aquí, en la catedral, l'obra de l'escultor, encara que no sempre feliç, mostra un fi sentiment escultòric; de vegades és exquisit, de vegades merament trivial, com en les papallones i aranyes de marbre del *retablo*(sic.); de vegades és àmpliament humorístic, com a l'escena, als claustres, on veiem una solemne processó de rates que porten alegrement sobre unes andes un gat modestament supí, que, una mica més enllà, es torna a veure enèrgicament viu i agafa un dels dissortats portadors mentre la resta es posa en fuga —l'escultura més insignificant de la catedral, però potser la més interessant, observa somrient el sagristà.”⁶⁸

Altres versions identifiquen els ratolins que enterren el gat amb els canonges que enterren al degà, els feligresos al bisbe o els serfs al senyor,⁶⁹ i fins i tot hi ha qui diu que els ratolins i el gat poden ser una imatge de la relació que els arquebisbes de Tarragona tenien amb els comtes-reis catalans, atés que ambdues figures de poder es necessitaven i s'odiaven mútuament (almenys fins al segle XIII) sobretot a conseqüència del procés de repoblació del camp de Tarragona que es portava a terme aleshores.

Amb relació a aquesta darrera versió, s'ha d'assenyalar que la primerenca 'bona fe' mútua en les relacions, aviat va esdevenir un seguit de desavinences i entrebancs de manera que, cap l'any 1300, la virulència fou màxima;⁷⁰ El cimaci representa aquestes friccions? És un fet força improbable, ja que, tal com he dit, en l'època en què es va esculpir el relleu no existien friccions importants i aquestes van començar al segle XIV. En època de la construcció del claustre, per exemple en temps de l'arquebisbe Bernat Tort (1146-1163), ningú gosava discutir-li el títol d'únic senyor de Tarragona i del seu camp a l'arquebisbe; no està de més assenyalar que el Comte de Barcelona, Ramon Berenguer IV, va haver de prestar-li fidelitat en aquest feu.⁷¹ A més, en aquells anys, ningú l'hauria representat com un gat mort (o una rata), ja que els arquebisbes eren considerats els senyors de la ciutat, primeres autoritats eclesiàstiques de la corona catalanoaragonesa i els únics que podien disputar a la seu de Toledo la Primacia de les Espanyes.⁷²

68 Ellis (1908), pàg.290. [la traducció és meva].

69 Barragán (1930).

70 Juncosa (2020).

71 Ferrer (2004).

72 A instàncies del rei Alfons VI, l'any 1088, el papa Urbà II concedí la primacia d'Espanya a l'arquebisbe de Toledo;

8.3 Històries adaptades a la imatge

Isidor de Sevilla fou l'erudit hispà més important de l'època visigòtica i és considerat un dels pares de l'Església. Malgrat les seves virtuts, també és conegut pel que s'anomena 'etimologia popular'. Per exemple, al referir-se als gats, va dir que “...hunc vulgus catum a captura vocat, alii dicunt quod captat, id est, videt”, o sigui: “...la gent comuna l'anomena gat (*catum*) perquè captura, i uns altres diuen perquè capta, això és, hi veu...”

Doncs bé, de la mateixa manera que hom pot inventar una falsa etimologia, es crea del no-res una història que es correspongui amb una imatge que no sabem situar, això és allò que es coneix com iconotropia, o sigui l'apropiació i relectura dels símbols antics per uns de més moderns.⁷³

He trobat petites variacions, però puc afirmar que hi ha dues versions bàsiques que es repeteixen: la del gat amic de les rates que, quan és mor, és enterrat pels rosegadors, agraïts per com s'ha portat amb ells i la del gat que enganya les rates per menjar-se-les i es fa el mort. Evidentment la primera història no té gaire sentit, atès que obvia la segona part del cimaci on es veu el gat que ataca les rates i les devora.

La història de les rates agraïdes deu tenir l'origen en la versió publicada pel versaire popular reusenc, especialitzat en la literatura “de canya i cordill”,⁷⁴ Josep Ferré Prats 'Querí'. Aquest va escriure la *Història de un gat negre* (c.1900), on ens explica la vida d'un gat molt llest i estimat, que passà per diversos propietaris fins que finalment va a viure a casa d'un rector (Imatge 9). El gat viu tan bé i està tan alimentat, que no té el desig d'empaitar ratolins, de manera que, quan és mor, aquests li fan un enterrament per agrair-li la bondat envers ells durant tots els anys que han viscut junts. L'autor, per justificar la

però al concili de Sant Gèli (1092) es reconegué la primacia de Tarragona, cosa a la qual s'oposà el papa. Els anys 1148 i 1159, Tarragona negà de nou la primacia toledana i en els concilis que es celebraren a Tarragona al llarg del segle XIII s'amenaçà d'excomunió a l'arquebisbe de Toledo si entrava amb creu alçada a la Tarraconense. Continua l'oposició al llarg dels segles XIV i XV i a l'any 1722 hi ha constància d'una nova protesta pública contra Toledo a Tarragona. El concili Vaticà I (1869-70) reconegué el títol de primat a l'arquebisbe de Tarragona, això sí, sense perjudici del de Toledo.

Actualment hi ha una mena d'acord i cap de tots dos arquebisbes usa el títol de primat i l'arquebisbe de Tarragona utilitza normalment el títol de primat de les Espanyes i el de Toledo el de primat d'Espanya.

73 Robert Graves, a l'obra *Hebrew Myths: The Book of Genesis* (1964) utilitza sovint aquest concepte per justificar les interpretacions errònies o accidentals (o deliberades) per part d'una cultura (l'hebrea, en el seu cas) de les imatges i mites d'una altra (la grega).

74 Es tracta d'un gènere de literatura popular (“romanços”) que sorgeix cap al segle XV i perviu fins a mitjan segle XX. S'anomena així perquè normalment es publicava en un foli plegat en quatre, escrit en vers o en prosa que s'exposava a la venda penjat d'un cordill i agafats amb un tros de canya a manera de pinça.

història, aconsella al lector que visiti el claustre de Tarragona.⁷⁵

Aquesta mateixa versió és la que fou publicada a la revista catalana-argentina *Ressorgiment*, on se'ns explica com un capellà, cansat de veure com el rebost es buidava de provisions per culpa de rates i ratolins, comprà un gat; aquest es feu amic de les rates i tots plegats van continuar buidant el rebost. Finalment la majordona el va enverinar i, les rates, agraïdes, el van dur a enterrar a l'hort de la rectoria (també obvia la segona part del cimaci).⁷⁶

Una altra versió iconotròpica és la que s'ha publicat en contes infantils, fullets destinats a turistes i pàgines web d'entreteniment. A tots aquests llocs, habitualment sempre apareix la mateixa versió:⁷⁷ “Al palau d'un noble de Tarragona, hi havia un gran nombre de rates destrossant graners i rebosts, sense que cap criat aconseguís d'exterminar-les. En un dinar en honor del rei, van aparèixer les rates, espantant les dames i menjant les viandes preparades a la taula. El rei, indignat, va prometre no tornar fins que al palau no hi quedés cap rosegador. El noble va cercar el millor gat de tota la comarca, el qual cansat de perseguir-les i no poder acabar amb elles perquè s'amagaven dins dels seus caus petits, va decidir de fingir-se mort, aguantant la respiració potes enlaire. Les rates van comprovar que el gat era mort, van decidir de celebrar-ho de manera que el porten en una llitera i el condueixen en processó fins a enterrar-lo. Enmig del recorregut, quan més refiades estaven les rates, el gat va fer un salt i va matar-les totes. Conta la llegenda que quan va morir el gat el seu amo va fer gravar a una pedra la seva història.”⁷⁸

Totes aquestes versions han sigut ideades per justificar el cimaci i totes elles són posteriors, per tant no s'han de tenir en compte.

8.4 És una faula... però no sabem quina és

Sincerament, el primer que ens ve al cap quan observem el cimaci és pensar en una faula, però el fet que no n'hi existeixi cap de similar ens hauria de fer replantejar aquest origen, malgrat que històries d'aquest estil n'hi ha moltes, tant en la tradició

75 Claustre que ell mateix sembla no haver visitat, ja que no s'ha fixat en la segona part del conte, quan el gat salta i empaita les rates per menjar-se-les.

76 Revista *Ressorgiment*, 1969.

77 Vaig parlar amb la guia turística Nina Kuznetsova, que és qui acostuma a encarregar-se de la gran majoria de turistes russos que visiten Tarragona, i va dir-me que ella explica fil per randa aquesta mateixa versió, obviant el conte popular rus que sembla explicar la mateixa llegenda.

78 Samper (2020).

grecolatina com en la musulmana o oriental.⁷⁹

Hi ha qui reconeix en la imatge una faula, però no gosa dir quina és, malgrat que es té la tendència a considerar-la una faula situada dins la tradició llatina que, per la raó que sigui, no s'ha conservat; fet gens improbable, ja que, com ens recorda Bayet, els romans tenien infinitat de faules sobre animals, però moltes d'elles no van adoptar forma literària, com sí que va passar amb moltes altres en algun moment dels segles IV i V.⁸⁰

Hi ha qui considera que la representació de la guineu i els galls del claustre de Tarragona⁸¹ és la inspiració de la representació del gat i les rates i, a més, que aquesta història de la guineu prové directament del *Physiologus*.⁸² Quelcom de raó hi ha, puix que el text del *Physiologus* descriu la guineu com un animal enginyós i ardit,⁸³ però el mateix *Physiologus* quan explica les virtuts i enganys de la guineu, els relaciona sempre amb unes aus que l'ataquen per menjar-se-la (possiblement còrvids), i en el cimaci tarragoní són clarament galls (que no són rapinyaires), per tant crec que més que amb el *Physiologus* s'hauria de relacionar amb l'enfrontament de la guineu Renart amb el gall Chantecler.

Allò que no s'ha conservat, no existeix; per tant, si aquesta faula no apareix enlloc, per molt que diversos autors la identifiquin com una faula (a causa d'una presumpta intenció moralitzant),⁸⁴ segueix sense ser-ho. Un exemple seria Street, que descriu l'escena sota el nom de "faula" però, curiosament, no considera que el gat s'estigui fent el mort, simplement està presoner i el relleu representa a unes "infelices ratas que se olvidaron de atar a su terrible enemigo."⁸⁵

79 A Mahabalipuram, a l'Índia, hi ha un relleu on es veu un gat que fa penitència per enganyar els ratolins (Imatge 10). Està basat en una història narrada al *Mahabharata* que va migrar fins a Laos, Tailàndia i finalment el Tibet, on es va adaptar en el conegut com *Conte del gat hipòcrita*, molt popular a tot l'orient fins al segle XIX, ja que va aparèixer en contes javanesos, en manuscrits de la cort mongol de l'Índia i en manuscrits perses. (Cohen i Alkhateeb – 2017).

Existeixen dues versions bàsiques d'aquest gat que enganya als ratolins per menjar-se'ls.

En una d'elles, el gat fa creure als ratolins que com en la seva joventut havia fet moltes males accions, ara feia penitència per compensar-les. Els ratolins confiats s'hi apropen i el gat se'ls va menjant un a un. Finalment és descobert pel cap dels ratolins i es queda sense poder atrapar-ne cap més.

Un altre conte ens parla d'un gat que en lloc de fer meditació, convenç als ratolins que es retirarà a resar i els demana que passin dues vegades al dia pel davant seu per fer-li una reverència com a mostra d'agraïment. Evidentment el gat agafava cada vegada l'últim ratolí de la filera, fins els ratolins ho descobreixen i es vigilen els uns als altres per evitar ser capturats. El gat finalment mor de gana.

Ambdós contes estan extrets de O'Connor (2009).

80 Bayet (1981), pàg.32.

81 Hi ha més d'una representació, a saber: la guineu i uns galls damunt de fulles d'acant (cap. 15-16a) i l'engany de la guineu al gall (cim. 17-18cd).

82 Esteban (1994).

83 "El Fisiólogo dijo acerca de la zorra que es un animal astuto. Pues cuando tiene hambre y no encuentra caza para comer, la busca donde hay terreno fangoso o depósito de paja, y se tiende en el suelo boca arriba y conteniendo la respiración, y se infla completamente. Y las aves creen que está muerta y acampan sobre ella para comerla, y entonces levantándose las captura y las devora." *Fisiólogo*.(1999). Pàg.164.

84 Virgili (2007).

85 Street (1926), pàg.304.

Duran i Cañameras també creu que és una faula i, després de descriure la processó de manera correcta, acaba dient que “aquesta faula no's troba entre les d'Isop”.⁸⁶ Folch i Torres també escriu que: “ens donen un ressò de les faules populars i entre elles, la famosa història del gat i la rata, que motiva el fons d'un dels pilars on hi ha esculpides la popularíssima processó de les rates, que és una creació bellíssima la nostra cultura decorativa medieval.”⁸⁷

Companys i Montardit (1986) relacionen directament la processó de les rates amb l'escena de la guineu i les aus i hi veuen un cúmul d'influències: per una banda el *Physiologus* (la guineu seria el dimoni); per altra a Isop (la faula del Gos, el Gall i la Guineu,⁸⁸ degut que el gall és representat sobre un arbre); i finalment hi veuen detalls del *Roman de Renart* (el passatge de Renart amb el gall Chantecler).⁸⁹

Feuchtwanger, en la seva novel·la *Goya o La calle del desengaño* (1951) també descriu el relleu de la catedral de Tarragona i explica que és una faula que ens narra com un gat que, fent-se passar per mort, va deixar que els ratolins el portessin a enterrar, per posteriorment llançar-se sobre ells.

Camps també afirma que la història narrada té un sentit moralitzant amb el significat de l'home prudent que no es deixa enganyar per segona vegada, i veu les estratagemes del gat per caçar les rates assimilables a les que utilitza el dimoni per temptar els cristians. Camps afegeix que el fet que les rates portin objectes litúrgics, amplia el perill de la temptació als clergues. A més veu la confirmació d'aquesta simbolització de l'engany en la imatge d'una sirena que apareix a la dreta del cimaci.⁹⁰

Totes aquestes versions es basen en el mateix: “sembla una faula” i “té intenció moralitzant”, però insisteixo, quina faula? Sembla ser que cap.

86 Duran (1924), pàg.138.

87 Folch (1929).

88 Κύων και ἀλεκτρυών και ἀλώπηξ, faula CLXXX de la versió de Chambry.

89 Companys, Montardit (1986).

90 Camps (1988).

9 El Roman de Renart com a possible font d'origen de la “processó de les rates”

Al llarg de l'edat mitjana el gat esdevé un símbol del diable, ja que juga amb els ratolins com el dimoni ho fa amb les ànimes humanes.⁹¹ Quelcom de similar passa amb la guineu, que s'identifica amb els paranys del maligne per aconseguir les ànimes dels creients; per exemple, en *El Libro de los Gatos* s'ens explica que la guineu acostuma a fer-se la morta i, quan el corb s'apropa per picotejar-la, obre la boca i se'l menja, de la mateixa manera que ho fa el dimoni.⁹² I si a l'edat mitjana hi ha una guineu famosa, aquesta és Renart.

Renart és el protagonista absolut del *Roman de Renart*, una epopeia satírica creada pels volts de 1176 per diversos autors (dos dels principals són Pierre de Saint-Cloud i Richard de Lison). No era un personatge original, ja que aquesta guilla va tenir una primera aparició uns anys abans, cap l'any 1150, quan un clergue de nom Nivardus va escriure el poema en llatí *Ysengrimus* on Renart (sota el nom de Reinardus) apareix com un personatge secundari.

Al llarg de tota l'edat mitjana, fins a 30 autors recuperen el personatge en les anomenades *branches* (n'hi va haver entre 25 i 30) que són relats menors incorporats al manuscrit original alterant, ampliant i desenvolupant la història;⁹³ però, quin és l'origen inicial del *Roman de Renart*? Foulet considera que la seva font és únicament erudita i segueix el camí que va de l'*Ecbasis captivi* (s.X-XI) i acaba en l' *Ysengrimus* de Nivardus; l'autor afirma que la història no surt del poble i acaba als llibres, sinó que surt dels llibres, però va ser escrit per al poble, i en ell va obtenir l'èxit.⁹⁴

91 Aquesta comparació va fer-la Arnoldus Leodiensis (conegut com Arnold de Seraing o de Lieja) en la seva obra *Alphabetum Narrationum* (1308). Citat per Jones (2007).

92 "...ansi faze el diablo. Façese muerto, ca nin es oydo nin es visto, e echa su lengua de fuera, que se entiende por algunas cosas deletosas, o por algunas cobdiçias con algunas mugeres fermosas, o comeres delicados, o buen vino, o otros cosas semejantes a estas. E quando el ombre las toma commo non deve, es preso por el diablo, ansi commo el cuervo por la rraposa", extret de Bardord (1984).

93 La popularitat fou tan gran que en francès s'ha conservat la paraula *renard* per referir-se a l'animal que hom anomena *guineu*, oblidant l'antic mot *goupil* (del llatí popular *vulpiculus*, variant de *vulpecula*, diminutiu de *vulpes*, i similar al català arcaic *volp* i *volpell*, amb el mateix origen).

94 Foulet (1914).

9.1 Difusió del *Roman de Renart*

Ja des d'un inici, els contes de Renart van travessar fronteres i hi va haver versions primerenques al segle XIII a Itàlia, Anglaterra i als Països Baixos (curiosament als regnes de la Península Ibèrica no es va conèixer cap versió de Renart). Aquesta popularitat fa que les representacions de Renart també siguin freqüents en l'art ja des del XIII però sobretot a partir del XV. Capitells i misericòrdies, púlpits i mosaics, vidrieres i manuscrits representen diverses escenes i capturen el sentit crític de la història, com per exemple, totes aquelles que fan referència a la mort i enterrament de la guineu o els seus entrebancs amb el gall Chantecler;⁹⁵ no és necessari assenyalar la similitud dels diferents enterraments de la guineu Renart amb l'enterrament del gat per les rates.

Un d'aquests enterraments era el mosaic existent de la catedral de Vercelli que mostrava dues escenes del funeral de Renart.⁹⁶ Les escenes mostraven unes gallines, que marxaven de dues en dues, i portaven a Renart sobre una llitera. Al capdavant de les gallines s'hi veia un gall que portava una creu, i davant seu hi havia dos galls més, un amb un encenser i un altre amb un hisop. La processó estava formada per altres gallines que cantaven una cançó i portaven un llibre de música. La segona escena mostrava la guineu que saltava de la llitera i queia sobre les gallines, agafant-ne una d'elles pel coll.⁹⁷

Això és suficient per relacionar ambdues imatges? És Renart la inspiració de la processó de les rates? Era conegut pels que esculpiren el cimaci tarragoní? Amb certesa totes les respostes són Sí.

Cocchiara reconeix que hi ha un vincle força clar entre el mosaic de catedral de Vercelli i el cimaci de la de Tarragona i ambdós amb les imatges perdudes d'Estrasburg. Per ell totes són ambivalents i tenen la mateixa font, i aquesta és el món al revés.⁹⁸

95 La guineu i els galls del cimaci 17-18cd del claustre tarragoní en són un exemple.

96 Aquest mosaic fou destruït l'any 1776. Hi ha un altre mosaic a la basílica de Sant Marc de Venècia que mostra la mateixa escena. Era de la segona meitat del segle XI i l'actual és resultat de la restauració de Alberto Parise de l'any 1623. (Imatge 11).

97 Varty (1966).

98 Cocchiara (2007).

9.2 Relació de la “processó de les rates” i el *Roman de Renart*

Fins quin punt era coneguda la història de Renart a la península Ibèrica? Rubió assenyala que la majoria de referències a guineus i raboses que hi ha en la literatura i en els refranys castellans tenen la seva font en Isop i en el *Physiologus*, però això no passa en la literatura catalana i provençal, on troba diverses referències a Renart i reconeix que era ben conegut.⁹⁹

Jones relaciona el cimaci amb un saltiri anglès de principis del XIII que mostra un gat dempeus darrere d'un faristol predicant a un ratolí; considera que això és una gesta prou coneguda de Renart, com també ho és el relleu de Tarragona que, malgrat estar protagonitzat per un gat, també és una gesta de la guineu.¹⁰⁰

Réau, per la seva banda, quan es refereix al cimaci tarragoní, el traeix el subconscient i confon el gat amb una guineu, indubtablement pensant en Renart i anomena els exemples de Mòdena i Verona on sí apareix Renart transportat per dos galls.¹⁰¹ (Imatge 12).

Per altra banda, Foulet veu en la processó tarragonina una adaptació de la 'Processó de la Guineu' que apareix a la branca XVII del *Roman de Renart*; però es manté en el dubte, ja que no creu que el *Roman* fos gaire conegut als regnes peninsulars a final del segle XII i començament del XIII, quan fou esculpida la processó de les rates. Foulet assenyala el mosaic de Vercelli, i considera que aquest mostra la mateixa temàtica que el tarragoní i relaciona ambdós amb el *Physiologus* i l'*Ysengrimus*.¹⁰²

Evidentment Foulet té raó, però hi ha un detall que ell no considera: El *Roman de Renart* sí que era conegut a Tarragona, almenys entre els que van construir el claustre, si donem per cert llur origen occità.

99 Rubió (1868), posa com a exemple (pàgina 188) al trobador Peire de Bussignac quan diu: “Anc Rainartz d'Isengri / No's saup tan gent venjar, / quant lo fetz escorjar / e il det per escarnir / capel e gans, com ieu fas quan m'azir”). A més, assenyala una altra referència, concretament el pròleg de la traducció que va fer, entre 1397 i 1410, fra Antoni Canals de l'epístola atribuïda a sant Bernat de Claravall, *De modo bene vivendi*. L'erudit valencià anomena el *Roman de Renart* quan, dirigint-se a Galceran de Sentmenat, camarlenc del rei Martí I, li recorda que és aconsellable “legir libres aprovats” i no “libres vans”, i entre aquests últims hi inclou “les faules de Lançalot e de Tristany” i els “mil romans de la guineu”.

100 Jones (2007).

101 Réau (2002), vol.I, pàg.111.

102 Foulet (1914).

9.3 Renart i les sàtires carnavalesques

Renart esdevingué un element subversiu popular i, per tant, era un potencial protagonista de sàtires carnavalesques. Hi ha un detall que ens ho demostra clarament: la representació popular protagonitzada per la guineu Renart que es va celebrar a París durant la Pentecosta de l'any 1313. Tenim constància d'aquesta representació gràcies a què és narrada al manuscrit de Fr. 146 de la BnF¹⁰³. Aquest és l'únic testimoni medieval d'una representació al carrer d'aquesta epopeia, però sens dubte es va repetir en altres ocasions, ja que Renart és un personatge perfecte per fer una crítica política i religiosa.

S'ha de reconèixer que inicialment no era un personatge massa conegut entre el poble, ja que el seu cicle literari tenia poc de popular i molt de cortesà i monàstic,¹⁰⁴ però gràcies a la prova escrita sabem que la representació va existir, i això ens demostra que la seva difusió no es va quedar en lectures en veu alta o recitacions per grups petits de persones; la representació de París de l'any 1313 va permetre que la història fos vista per un gran grup de gent de tots els estaments socials.¹⁰⁵

103 Disponible a <https://portail.bibliissima.fr/ark:/43093/mdatacdd148a52d57e3ddfc5c7e5fa48b7a60c9597154>

104 Gómez-Chacón (2014).

105 Freeman (1995).

10 Probable resposta a un enigma

10.1 El món al revés

“Ara que el llop les ovelles defugi; daurades taronges / portin dels dures alzines; floreixi el narcís en les albes...”, deia Virgili a les seves Bucòliques.¹⁰⁶ Aquesta descripció d'uns fets aparentment absurds es coneix com *adynaton*,¹⁰⁷ un recurs retòric que recrea allò que a priori és impossible, de manera que es genera una mena de *mundus inuersus* que cerca l'humor, la ironia i, fins i tot, la rebel·lió. A l'edat mitjana els poetes carolingis van conrear aquest tòpic, però fou a partir del segle XIII quan es va estendre a la cultura figurativa.¹⁰⁸ Hi ha molts exemples, però un dels més antics és la nostra processó de les rates, ja que, si deixem de banda el món de les faules, només ens queda el món al revés per explicar la història esculpida.

El món al revés pot ser definit de moltes maneres.¹⁰⁹ Ceballos en dóna una definició que pretén englobar-ne d'altres i diu que el món al revés és una exposició paratàctica de motius paradoxals en un objecte cultural descriptiu. Aquest objecte cultural sempre serà una imatge, un vers o, fins i tot, ficcions escèniques o pel·lícules, i sempre s'estableix amb la realitat una relació antifràstica: allò que es veu i s'explica és representat; i és el contrari d'allò que és, o d'allò que hauria de ser.¹¹⁰

Per això, com que el món al revés és un món grotesc, és un món que va lligat en molts aspectes al carnestoltes;¹¹¹ ambdós viuen a l'espai que queda entre la inversió de l'ordre normal de les coses i la idea de 'carnalitat' com a oposició a 'espiritualitat'.

El món al revés és un tòpic que no pot limitar-se a una àrea o època concreta; hi ha autors que veuen el seu origen en Grècia (Cocchiara, 2007) i n'hi ha que el fan retrocedir

106 “Nunc et ouis ultro fugiat lupus; aurea durae / mala ferant quercus, narcisso floreat alnus...”, versos 52 i 53 de l'ègloga VIII. La traducció en català està extreta de Riba (1993).

107 Del grec antic *ἀδύνατον* (impossibilitat).

108 Karl Von Spiess en l'assaig *Bauerkunst. Jhre art und ihr sinn* de 1925, citat per Piero Camporesi a la introducció de *Il Mondo a la Rovescia* (Cocchiara 2007), diu que les representacions populars del món al revés remunten al segle XIII, i si bé les primeres van aparèixer a Alemanya, aviat es repetiren per tota la literatura medieval.

109 Aquesta expressió existeix en casi totes les llengües occidentals; en anglés seria *world upside-down*, en alemany *verkehrte Welten*, en francès *monde à l'envers*, i en italià, *mondo alla rovescia*.

110 Ceballos (2022).

111 Eco (1989) afirma que el carnaval és una mena de teatre on els humans animalitzats o els animals humanitzats es converteixen en amos i senyors de la societat i donen inici un període, delimitat en el temps, on les regles socials s'inverteixen.

fins Sumèria o Egipte (Kenner, 1970). En realitat, sigui quin sigui el seu origen, si hi ha quelcom que realment afecta al nostre estudi, és que fou a partir del segle XII quan es va desenvolupar amb gran força en l'escultura monumental, en els cadirats de cor i en els marges de manuscrits.

Bakhtin va relacionar directament els espectacles del carnaval amb les parodies orals de textos sagrats i altres formes de 'realisme grotesc',¹¹² i anteriorment autors com Flögel¹¹³ ja deien que les representacions grotesques medievals complien la funció de vàlvula d'escapament per desfogar-se i protestar contra l'autoritat.¹¹⁴

Un dels molts exemples que podem trobar del món al revés, és la imatge que apareix en el marge inferior del foli 27v d'un llibre d'hores de la Bibliothèque Nationale de France¹¹⁵ on es veuen dos ratolins que porten un gat lligat en un vaixell (Imatge 13). Aquesta representació sembla representar el moment previ de la mort del gat en la forca (imatge força més habitual en altres representacions de l'època).¹¹⁶ Però, què significa aquesta imatge? El gat ha estat jutjat i ara és transportat al lloc on ha de ser executat? En realitat no ho sabem, però aquesta imatge ens pot inspirar una visió força diferent sobre la Processó de les Rates, de manera que ens podem preguntar: el gat es fa el mort o només el porten presoner cap el lloc de l'execució? La resposta a aquesta pregunta és complicada, però intentarem respondre-la més endavant.

En realitat, l'essencial és determinar si les figures del claustre tarragoní són un exemple d'aquest món al revés. Si considerem que la història narrada és extreta d'una faula, no podem considerar-ho un exemple de món al revés, atès que un gat que es fa passar per mort per capturar ratolins entra dintre de les argücies dels gats de contes i faules per aconseguir el seu objectiu. Però ja hem vist que no hi ha cap faula que ens expliqui exactament aquesta història, per tant, és lícit pensar que en realitat no es fa passar per mort? Potser ha sigut capturat per ratolins i allò que veiem no és un seguici mortuori sinó que el porten en presència del botxí? Si és així, amb seguretat, sí que podríem dir que l'escena narrada pot incloure's entre les del món al revés.¹¹⁷

112 Bakhtin (2002).

113 Karl Friedrich Flögel, a *Geschichte des Groteskekomischen* (1778).

114 Dale (2006).

115 És el ms.lat 1393, de final del segle XV o començament del XVI.

116 Gutierrez (1997).

117 Gutierrez (1997).

10.2 Tradició de Carnestoltes

La nostra opció del sentit de la imatge tarragonina és considerar-la la plasmació d'una vella parodia de Carnestoltes.¹¹⁸ No és necessari recordar que les festes de Carnaval semblen capgirar-ho tot, però finalment ho tornen a deixar tot al seu lloc; els participants en la mascarada saben que, malgrat el món estigui al revés, quan acabin les festes els senyors no deixaran de ser senyors i la plebs seguirà sent plebs.¹¹⁹ Les festes acaben, i el dimarts de Carnaval, quan el rei Carnestoltes sap que ha de morir, fa testament, pronuncia el seu discurs, i se'n va fins el proper any.

No sempre és un ésser humà aquest “rei”, en algunes poblacions catalanes hi havia la tradició que fos un animal, per exemple un ase, un gall, un gat, un porc o fins i tot un cargol. Amades ens parla de l'anomenat Testament del Gat que es celebrava a diverses poblacions de Catalunya¹²⁰ i ens descriu la celebració que es feia a Prat de Comte, a la Terra Alta. En aquesta població, la tarda del diumenge de Carnaval, es passejaven per la plaça del poble dos personatges que eren anomenats el Senyor Gat i la Gata Morena (Imatge 14).

La història era la següent: el gat i la gata festejaven fins que finalment es celebrava una mena de boda. En el transcurs del convit, el gat menjava una botifarra que li feia mal i se sentia morir. Una vegada arribaven els metges, després de fer-li sèrie de proves estrafolàries, determinaven que no tenia remei, i el gat decidia llavors fer testament, avisava al notari i davant d'aquest dictava una visió crítica d'allò que havia passat a la localitat durant l'any. A continuació es moria.¹²¹

Posteriorment es simulava l'enterrament. El gat era ajagut damunt d'una civera i era passejat per tot el poble; la processó l'encapçalava la vídua i una sèrie de personatges que feien veure que eren ratolins, que celebraven la mort del seu enemic. Un dels metges sospitava que no era mort, i li mullava la cara fins que el gat ressuscitava i perseguia els ratolins amb un fuet; aquests jugaven a robar-li la cua, ja que en ella residia el seu poder. En el moment en què algun ratolí aconseguia treure-l'hi la cua, s'acabava l'escenificació.

118 Soler (1988).

119 Bakhtin (2002).

120 Per exemple a Riudecanyes, Montbrió del Camp, Prat de Comte, Agramunt i diverses poblacions de la ribera del Sió,

121 Amades (1982).

Aquesta tradició també es representava al Camp de Tarragona, segons afirma Amades i, tot i reconèixer que va trobar poca documentació i indicis força superficials, considera que l'escultura del cimaci de la catedral és la prova que es tractava d'una història força coneguda, i assenyala que, a més de Tarragona, es representava a poblacions properes com Montbrió i Riudecanyes. Amades fins i tot va poder obtenir detalls de com era el ball que complementava la mascarada: els balladors feien una roda i quan començava la tornada es deixaven anar les mans i s'ajupien com si s'asseguessin a terra, llavors s'agafaven les mans per sota els genolls i donaven tres bots mentre s'arribava a la part final de la cançó.¹²²

122 Amades (1962).

11 Conclusions

Una vegada recopilada tota la informació i a l'espera d'una investigació posterior molt més exhaustiva, crec que puc gosar proposar la hipòtesi que el cimaci del claustre de Tarragona conegut com “La processó de les Rates”, no té l'origen en cap falla, sinó que és una mostra del món al revés inspirada en el *Roman de Renart*. A més, podem afirmar que figuració va ser tan popular que aviat es va crear una paròdia carnavalesca inspirada en la història¹²³ que va mantenir-se en algunes poblacions properes (amb diverses interrupcions) fins començament del segle XX. Aquestes poblacions estaven relacionades estretament amb la seu tarragonina en l'època de construcció del claustre.

En l'apèndix 1 queda demostrada l'estreta relació de la Seu de Tarragona amb els llocs on es representava la mascarada de Carnestoltes, i en l'apèndix 2 queda palesa la similitud de la mateixa amb el *lubok* rus conegut com “els ratolins enterren el gat”¹²⁴, similitud que es deu a un mateix origen basat en els tòpics del món al revés.

Per altra banda, també considero que la inspiració amb el *Roman de Renart*, obra no coneguda als regnes de la península ibèrica quan es va construir el claustre, ve donada per l'origen occità dels constructors, que coneixien la història i la van importar a Tarragona.

Per tant, i a partir de tot això que indicat, la pregunta: quina és la història que ens explica el cimaci? Té dues possibles respostes; una és la del gat que es fa passar per mort per enganyar les rates i la segona la del gat presoner de les rates que és portat al lloc on l'han d'executar. Si ens decanem per la primera opció anirem al món faulístic; la segona ens porta al món al revés. Soc de l'opinió que la correcta és la segona, puix les rates són prou conscients que el gat està viu, i allò que veiem no és un seguici mortuori, sinó una processó carnavalesca que representa una execució, i la imatge que veiem és el camí que porta de la presó al cadafal.

El guionista de còmics Bill Willingham, en la seva obra *Fables* (2002-2015), concretament al volum *Homelands* (2005), ens mostra un grup de ratolins que

123 O justament al contrari: que una paròdia carnavalesca inspirés el cimaci; ara per ara no hi ha dades que ens facin decantar cap una o altra opció.

124 *Мыши кота погребают*.

arrosseguen un gat amb una mena de trineu (Imatge 15). Un dels protagonistes de la història s'apropa a l'estranya processó i els pregunta que pensen fer amb el gat; “tenim previst un funeral”, contesta un dels ratolins. “Però”, diu aquell que els interroga, dirigint-se al ratolí portaveu, “és clar que no és mort. Simplement dorm. Mira, es pot veure com el pit es mou”; llavors el ratolí contesta: “tant fa, aquests són els nostres plans.”¹²⁵

És així? Són conscients els ratolins que tot és una pantomima? Això també ho creu Street qui, quan descriu la faula, no considera que el gat s'estigui fent el mort i comenta que el relleu representa a unes “malaguanyades rates que s'oblidaren de lligar al seu terrible enemic.”¹²⁶ Evans fa quelcom de similar quan descriu el cimaci, i diu que, malgrat s'anomeni l'enterrament del gat, ell hi veu el transport del gat cap el lloc de la seva execució i descriu les rates com d'habitual, o sigui portadores d'estendards, recipients d'aigua beneïda, aspergils, encensers... però en lloc de veure-hi una rata que porta una pala o una aixada ell hi veu una rata amb la destrat del botxí.¹²⁷

És aquesta la història? Una execució frustrada? Hi ha moltes possibilitats que així sigui, sobretot si relacionem la imatge amb una mena de derivació del les històries que ens explica el *Roman de Renart*,¹²⁸ ja que, malgrat que la guineu Renart mai és ajusticiada en les narracions, hi ha infinitat de representacions on se'l veu penjat de la forca. Per tant, els ratolins són conscients que el gat no és mort i el gat és conscient que s'ha de llevar i atacar-los quan arribi el moment previst... què ens recorda tot això? Una sàtira de Carnestoltes.

La transgressió i el caçador caçat ens transporta la imatge fins el carnaval i el món al revés i, de la mateixa manera que els *lubki* russos, la imatge pot tenir un origen en les imatges dels caçadors presoners de les preses i de les sàtires carnavalesques que representaven històries similars (sàtires que, recorde-m'ho, eren representades en diverses poblacions tarragonines).

Si ho combinem tot i deixem de cercar una faula inexistent, veurem la història de manera molt diferent: la imatge tarragonina serà clarament una mostra del món al revés inspirada en l'enterrament de Renard; història coneguda pels escultors que esculpiren el claustre. La popularitat de la imatge fa que aparegui una mascarada carnavalesca amb el

125 La traducció és meva.

126 Street (1926), pàg.304. La traducció és meva.

127 “Marxa amb plena consciència de la seva dignitat oficial sota la ventrada”, a Evans (1896), pàg.206.

128 Duran (1926).

mateix tema, mascarada que es propaga per una sèrie de poblacions que mantenen una relació estreta amb la seu de Tarragona.

Evidentment tot es sustenta en dades aparentment dèbils, però una vegada eliminades les teories que ens parlen de faules o representacions simbòliques, estic totalment convençut que aquesta versió de la història i del seu origen és la que s'apropa més al veritable sentit que ens volia transmetre l'artesà que va esculpir-la; però, és clar, insisteixo, tal com he dit abans, “quot res contineat hoc argumentum utiles, non explicabit alius, quam qui reperit.”¹²⁹

129 Fedre, faula X: *Fur aram compilans*.

12 Bibliografia

- Agudé Sans, E. (1992). El camí dels morts. *Aplec d'Aplecs Baix Camp*. 4-7 [Programa de mà].
- Alekseeva, M.A. (1983). Гравюра на дереве «Мыши кота на погост волокут»-памятник русского народного творчества конца XVII-начала XVIII в. // XVIII век. *Наука*, 14, 45-79.
- Alpatov, S.V. (2020). мышь и икона: к проблеме фольклорных корней поэтики ф.м. Достоевского. *Studia Litterarum*, 5(1). 272–287.
- Amades, J. (1962). El testament de animals en la tradició catalana. *Revista de Dialectologia y Tradiciones populares*. 18(3). 339-394.
- Amades, J. (1982). *Costumari Català*. Ed. Salvat.
- Bardord, B. (1984). Libro de los gatos. Édition avec introduction et notes par Bernard Darbord. *Annexes des cahiers de linguistique hispanique médiévale*. 3. 3-150.
- Barragán, P. (7 de setembre de 1930). El claustro de los gatos. *La voz de la provincia*. <https://web.tarragona.cat/pandora/cgi-bin/Pandora#top>
- Bakhtin, M. (2002). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza.
- Bayet, J. (1981). *Los orígenes de la literatura latina*. Ariel.
- Berruezo, M. (30 de novembre de 2013). *Calendari agrícola medieval al claustre de la catedral de Santa Maria de Tarragona*. Conferència a la Sala de la Mercè de la Catedral de Barcelona. <http://docplayer.es/97775975-Calendari-agricola-medieval-al-claustre-de-la-catedral-de-santa-maria-de-tarragona.html>
- Camps Sòria, J. (1988). *El claustre de la catedral de Tarragona escultura de l'ala meridional*. Institut d'estudis Catalans.
- Camps Sòria, J. (2015). Escultura románica en las comarcas de Tarragona durante los siglos XII y XIII. Escultura románica. A J. Camps Sòria, M. Castineiras Gonzáles, E. Liaño Martínez, C. Sánchez Márquez, J.M. Pérez González (Dir.) *Enciclopedia del románico en Cataluña*. Centro de Estudios del Románico.

- Camps Sòria, J. (2015). La decoración escultórica de la iglesia catedral. Siglos XII-XIII. A J. Camps Sòria, M. Castineiras Gonzáles, E. Liaño Martinez, C. Sánchez Márquez, J.M. Pérez González (Dir.) *Enciclopedia del románico en Cataluña*. Centro de Estudios del Románico.
- Capdevila S. (1935). *La Seu de Tarragona. Notes historiqués sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars*. Biblioteca Balmes.
- Ceballos Viro, A. (2022). El mundo revuelto de Juan Ruiz. A F. Toro Ceballos (Coord.). *Juan Ruiz, arcipreste de Hita, y el Libro del Buen Amor*. (p.87-94). Alcalá la Real Ayuntamiento.
- Cocchiara, G. (2007). *Il mondo alla rovescia*. Bollati Boringhieri editore.
- Cohen, S., Alkhateeb Shehada, H. (2017). From the Panchatranta to La Fontaine: migrations of didactic animal illustrations from India to the west. *Artibus Asiae*. 77(1). 5-68.
- Companys, I., Montardit, N. (1986). Estudi iconogràfic dels àbacs del claustre de la catedral de Tarragona. A S. Pujol, E.A. Soler (ed.). *Recull 4*. Estació de Recerca Bibliogràfica i Documental Margalló del Balcó. (p.37-67).
- Dale, T.E.A. (2006). The Monstruos. A C. Rudolph (Ed.). *Companion to Medieval Art: Romanesque and Gotich in Northern Europe*. (p.253-273). Blackwell Publishing.
- De Bruyne, E. (1994). *La estética de la Edad Media*. Visor Distribuciones.
- De Laborde, A. (1974). *Viatge pintoresc i històric. El Principat*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Durán i Cañameras, F. (1924). L'escultura mitjieval a la ciutat de Tarragona. *Butlletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense*. Diversos Números.
- Duran, M. (1926). Algunos capiteles históricos del claustro de la Catedral de Oviedo. *Arte Español*, 8(3), 113-117.
- Eco, U. (1989). Los marcos de la libertad cómica. A U. Eco; V.V. Ivanov; M. Rector. *¡Carnaval!*. Fondo de Cuyltura económica.
- Efemerides de Tarragona: Apuntes históricos. (17 de març de 1861). *Diario de Tarragona*.
<https://www.tarragona.cat/patrimoni/fons-documentals/arxiu-municipal-tarragona/biblioteca-hemeroteca/hemeroteca-1/premsa-digitalitzada-1>
- Ellis, H. (1908). *The soul of Spain*. Archibald Constable & CO.

- Esteban, L. (1994). Las fábulas esópicas, texto escolar en la alta y baja edad media. *Helmántica: Revista de filología clásica y hebrea*. 45(136-138). 485-509.
- Evans, E.P. (1896). *Animal symbolism in ecclesiastical architecture*. Henry Holt & Company.
- *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio. Ed. Chambry - bilingüe* (1999). (P. Bádenas de la Peña, J. López Facal, Trad.). Editorial Gredos.
- Faizov, S. (21 de diciembre de 2010). Кот Казанский: татарин и царь. [entrada de blog]. *Sagitfaizov*. https://sagitfaizov.livejournal.com/6333.html?_x_tr_sl=r
- *Fables de Isop, filosof moral preclarissim y de altres famosos autors: corregidas de nou è historiades ab major claredat, que fins vuy se sien vistes*. (c.1875) Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdj5c4>
- Ferrer, M.A. (2004). Els arquebisbes senyors de Tarragona. *Estudis d'Història Agrària*. 17 485-496.
- Folch Torres, J. (30 d'agost de 1929). El claustre de la catedral de Tarragona. *Diario de Tarragona*. <https://web.tarragona.cat/pandora/cgi-bin/Pandora#top>
- Foulet, L. (1914). *Le Roman de Renard*. Librairie Ancienne Honoré Champion.
<https://archive.org/details/leromanderenard00foul/page/n3/mode/2up>
- Franco Mata, A. (2008). Iconografía profana en el claustro de la Catedral de León y su reflejo en el de la Catedral de Oviedo. A M.C. Lacarra Ducay (Coord.). *Arte y vida cotidiana en la época medieval*. (p.177-222). Institución Fernando el Católico.
- Freeman Regalado, N. (1995). Staging the Roman de Renart: medieval theater and the diffusion of political concerns into popular culture. *Mediaevalia*. 18. 111-142.
- Gómez-Chacón, D.L. (2014). El Roman de Renard. *Revista Digital de Iconografía Medieval*. 7(12). 43-62.
- Gutierrez Baños, F. (1997). La figuración marginal en la Baja Edad Media: Temas del Mundo al revés en la miniatura del siglo XV. *Archivo Español de Arte*. 70(278). 143-162.
- Hauser, H. (1976). *Historia social de la literatura y el arte*. Guadarrama.
- Jones, M. (2007). The cat in the badge – the iconography of late medieval bicaudal and other felines. *Pilgrim Souvenirs and Secular Badges: Essays in Honour of Brian Spencer*. 35-54.

- Juncosa Bonet, E. (2020). Ací no hic ha rey ne reyató, car l'archabisbe és rey e senyor. El poder espiritual y temporal de los arzobispos de Tarragona en la Baja Edad Media. *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 97, 67-95.
- Keller, J.E. (1953). Gatos not quentos. *Studies in Philology*, 50, 437-445.
- Kenner, H. (1970). *Das Phänomen der verkehrten Welt in dergriechisch-römischen Antike*, Klagenfurt.
- Lacarra, M.J. (2017). Los enigmas de las Faules d'Isop. *Caplletra*. 62. 219-240.
- Liaño Martínez, E. (1987). Elementos ornamentales de origen islámico en el claustro de la catedral de Tarragona. *Universitas Tarraconensis. Revista de Geografía, Història i Filosofia*. 9. 141-149.
- Liaño, E. (2009). La época del cister y de las nuevas catedrales en la Corona de Aragón. A M.C. Lacarra Ducay. (Coord.). *Arte de épocas inciertas. De la Edad Media a la Edad Contemporanea*. (p.47-102). Diputación de Zaragoza. Institución Fernando el Católico.
- Lida de Malkiel, M.R. (1951). ¿Libro de los gatos o libro de los cuentos?. *Romance Philology*, 5, 46-49.
- Macias, J.M., Muñoz, A. (2022). *Tarracròpolis. Un viatge de 2000 anys d'història*. Institut Català d'Arqueologia Clàssica, Museu Bíblic Tarraconense, Departament de Cultura de la generalitat de Catalunya.
- Madurell i Marimón, J.M. (1974). *Manuscrits en català anteriors a la impremta (1321-1474): contribució al seu estudi*. Associació Nacional de Bibliotecaris, Arxivers i Arqueòlegs.
- Malaxecheverria, I. (Ed.). (1993). *Bestiario medieval: Antología*. Ediciones Siruela.
- Martín Pascual, LL. (1997). Contribució a l'estudi de la versió catalana de les Faules d'Isop. *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval Tomo II*, 1023-1037.
- Mata, S. (2015). *Entrevista a la Dra. Sofia Mata / Entrevistada per Gal·la Pujol*. Art romànic a les comarques del Baix Camp i Tarragonés.
<https://sites.google.com/site/romanictarragona/entrevista-a-sofia-mata>
- Meissner, A. (1880). Odo de Ceringtonia. *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*. LXIV.1-11.

Disponible a: <https://archive.org/details/archivfrdasstu64brauuoft/page/n5/mode/2up>

- O'Connor. W.F. (2009). *Folk tales from Tibet*. Heritage Publishers.
- Ojaos, I.; Camps, J. (sense data) *Temes iconogràfics representats als capitells i cimacis del claustre de Santa Maria de Tarragona*. Enciclopèdia.cat.
<https://www.enciclopedia.cat/catalunya-romanica/temes-iconografics-representats-als-capitells-i-cimacis-del-claustre-de-santa>
- Olivares Martínez, D. (2012). Iconografía de la escultura románica en la provincia de Soria: Las representaciones de simios como caso de estudio. *Estudios Medievales Hispánicos*. 1. 143-176.
- Planas Duro, L. (9 de novembre de 2015). Silleries de coro (XII). [entrada de blog]. *Escultura castellana*.
http://esculturacastellana.blogspot.com/2015/11/silleries-de-coro-xii_9.html
- Pseudo Aristóteles, *Fisiognomia*. Anónimo, *Fisiólogo*. (1999). (T. Martínez Manzano, C. Calvo Delcán, Trad.). Editorial Gredos.
- Puig i Cadafalch, J. (2016). *La arquitectura románica a Catalunya*. Ed. Base.
- Ramon, S. (1994). Emplaçament de la primitiva catedral de Tarragona. *Analecta Sacra Tarraconensia*. 67(2). 781-792.
- Réau, L. (2002). *Iconografía del arte cristiano*. Ediciones del Serbal.
- Riba, C. (1993). *Les bucòliques de Virgili i altres poemes pastorals*. Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- Rodilla, M.J. (1998). De fábulas y bestiarios: la interpretación simbólica de los animales en la Edad media. *Medievalia*. 27. 38-43.
- Rovira Soriano, J. (14 de novembre de 2008). Vet aquí un gat.... *La Vanguardia*.
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/edition.html?edition=Ed.+Tarragona&x=10&y=19&bd=14&bm=11&by=2008&page=1>
- Rubió Ors, J. (1868). *Apuntes para una historia de la sátira en algunos pueblos de la antigüedad y de la Edad Media: Discursos leídos en el Ateneo Catalán*. Imprenta Magriñá y Subirana.
- Ruiz Montejo, I. (2010). Del mito al símbolo cristiano: el claustro de Silos. *Anales de Historia del Arte*. Volum Extraordinari. 125-148.
- Sabaté, F. (Ed.) (2018). *Els animals a l'Edat Mitjana*. Pagès editors.

- Salet F. (1960). Chapiteaux d'inspiration toulousaine dans les cloîtres catalans. *Bulletin Monumental*, 118(4), 320.
- Samaniego. F.M. (2021). *Fábulas en verso castellano para uso del Real seminario Vacongado*. Linkgua ediciones.
- Samper Prunera, E. (2020). La ruta Espais Llegendaris de Tarragona: quan la llegenda torna a la ciutat. *Estudis de Literatura Oral Popular*. 9. 141-158.
- Sarthou Carreres, C., Navascués Palacio, P. (1988). *Catedrales de España*. Espasa-Calpe.
- Street, G.E. (1926). *La arquitectura gótica en España*. (R. Loredó, trad.). Ed. Saturnino Calleja.
- Soler Amigó, J. (1998). *Enciclopedia de la fantasía popular catalana*. Barcanova.
- Sutherland, B.; Dels Sants, M. (2005). El necrologi de Sant Miquel d'Escornalbou. *Miscel·lània litúrgica catalana*. 13, 279-307.
- Toda Güell, E. (1984). *Historia de Escornalbou*. Edicions del Centre de Lectura de Reus.
- Vall i Rimblas, R. (1991). La processó de les rates del claustre de la Catedral de Tarragona. *Amics de l'art romànic del Bages*. 75, 85-87.
- Varty, K. (1966). The death and resurrection of Reynard in mediaeval literature and art. *Nottingham Mediaeval Studies*. 10. 70-93.
- Villanueva, J. (1851). *Viage literario a las iglesias de España. Tomo XIX*. Real Academia de la Historia.
- Villanueva, J. (1851). *Viage literario a las iglesias de España. Tomo XX*. Real Academia de la Historia.
- (s.n.) (juliol 1969). De Rosario. *Ressorgiment - "Resurgimiento"*.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2385
- Virgili Gasol, M.J., Serra Valls, J. (27 de setembre de 2007). Art. [entrada de blog]. *La processó del gat i les rates*.
<http://mjvirgili.blogspot.com/2007/09/la-process-del-gat-i-les-rates.html>

Apèndix 1: relacions de la seu tarragonina amb Sant Miquel d'Escornalbou

Joan de Sant Boi, canonge de la catedral de Tarragona i primer cambrer de la ciutat de Reus, va rebre d'Alfons I el Cast la missió de fundar un monestir a la muntanya d'Escornalbou i repoblar la zona.¹³⁰ A partir d'aleshores ell fou el prior de la nova comunitat i va dedicar-hi tots els seus esforços fins que va morir l'any 1206. Ja hem vist que aquest personatge fou també el responsable de l'obra del claustre de Tarragona fins l'any 1199, de manera que, quan era prior d'Escornalbou, compaginava ambdues funcions i va ser ell qui (concretament l'any 1198) va signar un acord amb l'arquebisbe de Tarragona Ramon de Castellterçol en què es determinava que el prior del convent seria a la vegada canonge amb veu i vot al capítol de Tarragona.¹³¹

Uns anys després, l'any 1219, els canonges van nomenar l'arquebisbe Aspàreg de la Barca i els seus successors com a priors perpetus i caps de la baronia¹³² de manera que, a partir d'aleshores, la baronia queda vinculada a l'arquebisbat i s'establí una societat entre les esglésies de Tarragona i Escornalbou per a commemorar mutualment els membres difunts. L'any 1227 es va dictar una butlla del papa Honori III que confirmava que no hi hauria elecció de priors sinó que el mateix arquebisbe seria sempre el prior d'Escornalbou. No fou fins l'any 1240 que l'arquebisbe Pere d'Albalat consagra l'església.¹³³

Per tot això queda suficientment clara la forta vinculació que existí entre els primers arquebisbes de la seu tarragonina (i constructors del claustre de la catedral, no ho oblidem) i el Monestir de Sant Miquel d'Escornalbou. En realitat hi ha més: Quan l'arquebisbe Bernat d'Olivella va succeir a Benet de Rocabertí l'any 1272, aquest va concentrar els seus esforços en acabar la construcció de la catedral i, per aconseguir

130 El document que ho especifica, *Donatio montis de Scornalbou et initia monasterii canonicorum regularium S. Augustini*, apareix citat per Villanueva a les pàgines 276 i 277 del volum XX del *Viage literario a las iglesias de España* (1851). En ell es diu que, quan Joan de Sant Boi hi arribà, aquella era una terra totalment erma (“locum illum heremum qui nuncupatur”) i abandonada (“Schornabous qui sub destructione et heremo diu et absque cultore et incolatu permansit”).

131 Toda (1984)

132 La baronia d'Escornalbou comprenia les actuals poblacions de Riudecanyes, Collejou, Vilanova d'Escornalbou, Duesaigües, Pradell de la teixeta, La Torre de Fontaubella, l'Argentera i l'Arbocet; així com els antics llocs de Rifà de Peu i la Torre de Rafellí.

133 Toda (1984), pàg. 60 detalla una inscripció pintada en las dovelles de la portalada (molt posterior, ja que estava datada l'any 1700), que resava: “Hvgo de Cervello archiepiscopo tarraconense erecta fvit haec ecclesia devotione et instantia lldefonsi primi aragonae regis anno 1165=fvit consecrata ab illvstrissimo Petro Albalacio archiepiscopo tarragonense anno 1240 die 5 jvlll.”

estalviar i reduir despeses, va retirar-se a Escornalbou amb un mínim de personal al seu servei. No fou l'únic, ja que era habitual que els arquebisbes hi anessin sovint i, a més, la vinculació d'Escornalbou amb la casa reial catalana i l'arquebisbat de Tarragona explica en certa manera la gran quantitat d'òbits de reis i d'arquebisbes conservats en el necrològic.¹³⁴

La política de la mitra influí en les relacions entre Tarragona i Escornalbou, però hi va haver altres influències, atès que ambdós edificis tenen també certes similituds arquitectòniques. Evidentment la catedral de Tarragona és tècnicament més avançada, però com que la construcció del monestir d'Escornalbou va anar parella a la construcció de la catedral hi ha certs detalls que es repeteixen en tots dos edificis. Per exemple tenim la motllura de diversos bossells que recorren els murs de la catedral i són continus a la porta de l'antic cementiri; aquesta motllura és molt similar a una que recorre els murs de l'església d'Escornalbou. També s'ha d'assenyalar que la decoració de puntes de diamant de la sanefa de l'arquivolta de la portada d'Escornalbou, és igual a la decoració dels òculs i arcs del claustre de la catedral.¹³⁵

També hi ha certa constància d'artesans que actuaren en tots dos edificis; per exemple, l'any 1367 l'arquebisbe Pere de Clasquerí va manar a Ramon Pontons, canonge d'Escornalbou, que pagués a Eloi, mestre imaginari, 25 lliures en concepte de "ratione cuiusdam retaule quod fecit in ecclesia dicti monasterii."¹³⁶

Hi ha fins i tot un tercer espai de relacions entre ambdós llocs, l'anomenat Camí dels Morts. Aquest és un camí, avui en dia malauradament perdut en molts trams, que anava des d'Escornalbou fins a Tarragona. Aquest camí estava pensat per poder traslladar els monjos difunts a la catedral de Tarragona, ja que, com he comentat abans, eren canonges de la seu tarragonina i per tant tenien dret a ser enterrats al seu claustre.

El camí dels morts inicial estava conformat per molts dels camins reials que portaven d'Escornalbou a Tarragona travessant Riudecanyes, Montbríó, Riudoms, Reus i la Canonja. Entre els anys 1285 i 1348 es van produir diverses epidèmies de pesta, fet que obligà a una sèrie de mesures, com per exemple la prohibició de l'entrada de

134 Un necrològic és un document en què s'anota el nom dels difunts en el dia de l'òbit, per poder commemorar-los al finalitzar l'ofici matinal. El necrològic d'Escornalbou es conserva a la biblioteca de la Hispanic Society of America de Nova York (B2715). Dades extretes de Sutherland i dels Sants (2005).

135 En tot el cos de l'església d'Escornalbou hi ha diverses marques de picapedrer, sobretot a la zona de la rosassa i els arcs; seria interessant comparar-les amb les que apareixen al claustre de la catedral de Tarragona, per demostrar una relació més estreta entre els constructors d'ambdós edificis.

136 Capdevila (1935), pàg. 104.

cadàvers a les poblacions. El camí real primerenc rodejava la majoria de poblacions, però entrava a Reus i a La Canonja;¹³⁷ per aquesta raó es va obrir el camí nou que evitava aquestes poblacions.¹³⁸

És un camí especial, ideat per passar exclusivament els seguicis mortuoris, i la prova (a banda de la persistència del topònim) està en què és completament rectilini, sense entrades a les finques que el voregen i, a més, és molt estret, de manera que només hi pot passar un carruatge (fet que demostra que no era un camí públic, sinó reservat als 'morts'). La distància que recorre és d'uns 37 quilòmetres, massa distància per fer en una jornada, de manera que s'hi troben diverses derivacions que porten a capelles on es guardava el cos del difunt durant la nit.¹³⁹

Creiem que són suficients aspectes els que relacionen clarament Escornalbou i la seva baronia amb els constructors de la catedral de Tarragona i el seu claustre. Però, n'hi ha prou amb això per relacionar el cimaci de la processó de les rates amb les parodies carnavalesques que en mantenien a Riudecanyes i Montbrió? Creiem que sí, sobretot si confirmem que el cimaci no és la representació d'una faula, sinó una mostra del món al revés i del carnaval.

137 A Riudecanyes passava a l'oest de l'antiga torre de defensa situada a la part alta del poble; a Montbrió per l'ermita de sant Antoni, a les afores; a Riudoms per l'actual carrer Pau Casals, antigament fora del nucli de la població. Però a Reus el camí entrava a la població i travessava les muralles.

138 Un quilòmetre abans d'arribar al nucli antic de Riudoms es desviava fins el santuari de Misericòrdia de Reus, llavors situat a les afores de la població. D'allí continuava fins arribar a l'anomenat camí de Bellisens i d'allí, per la Via Augusta fins Tarragona.

139 Agudé (1992).

Apèndix 2: els *Lubki* russos i la seva relació amb el cimaci tarragoní

Un *lubok* (en plural, *lubki*) és una mostra d'art popular rus que va aparèixer cap al segle XVII que es caracteritza per dibuixos simples i colorits. Eren habitualment xilografies que s'utilitzaven com a pintures decoratives i els primers van.

Moltes vegades hi havia sèries temàtiques i personatges que es repetien al llarg dels anys; un dels més populars fou el Gat de Kazan, que simbolitzava als habitants dels kanats de Kazan, Astrakhan i Sibèria, o sigui aquells que hom anomena tàrtars. Relacionat amb aquest gat, existeix una estampa popular titulada “els ratolins enterren el gat” que és exactament igual que la imatge tarragonina (Imatge 16).

Aquest *lubok* va aparèixer poc temps després de la mort del tsar Pere I el Gran i aviat el gat fou identificat amb el monarca. Aquesta suposició actualment és considerada errònia, però al llarg de molt temps era l'única explicació oficial, almenys d'ençà que va ser proposada (a mitjan del XIX) per autors tan respectats com el filòleg Mikhail N. Makarov, l'etnògraf Ivan M. Snegirev, l'historiador Dimitry Rovinsky o el crític d'art Vladimir Stasov. Donada la reputació d'aquests investigadors, durant anys es va donar com a certa la relació entre el gat del *lubok* i el tsar Pere I el Gran, malgrat que no hi ha cap al·lusió al tsar en els gravats. Però la reputació d'aquests autors era tan gran, que la seva interpretació va eliminar estudis posteriors i a partir d'ells tots els estudiosos repetien una i altra vegada la seva versió, sense qüestionar-la en absolut.¹⁴⁰

Maria A. Alekseeva va fer un estudi molt extens sobre la impossibilitat de la 'versió oficial' de Stasov o Makarov i va relacionar directament la imatge amb refranys russos del segle XVII per una banda¹⁴¹ i amb (una altra vegada!) les faules d'Isop. Alekseeva reconeix que la faula d'Isop acaba amb el gat penjat d'una biga i no apareix cap enterrament, però dedueix que l'enterrament és una aportació posterior que es va utilitzar en temples medievals i d'allí va passar al *lubok*. La raó d'incloure de nou a Isop sembla ser deguda a una traducció al rus de les seves faules que va fer-se a principis del XVII, coincidint en el temps amb les primeres imatges del *lubok* de l'enterrament del gat.

140 Alekseeva (1983).

141 Troba una dita de la dècada de 1690 que diu: 'Els ratolins del gat són arrossegats al cementiri', i posteriorment troba la mateixa dita modificada a 'els ratolins enterren un gat', a principis de 1730 i 'els ratolins enterren el gat, desembarquen el seu enemic' l'any 1740; per tant considera que l'evolució del refrany correspon a l'evolució del gravat.

Aquestes faules d'Isop van tenir molta popularitat en època de Pere el Gran.¹⁴²

Alekseeva accepta com a fet curiós que al gravat rus no aparegui res que recordi a la faula d'Isop, però jo opino que hauríem d'anar una mica més lluny: no s'esmenta la mort del gat; hi ha detalls curiosos, com la presència d'un ratolí a la seva boca; acostuma a haver un altre ratolí agafant les regnes que surten del musell del gat; gat somriu i, el més curiós, porta les potes lligades (un mort no cal lligar-lo, no? No pot fugir).¹⁴³ Tot això ens hauria de fer sospitar, i les sospites haurien d'augmentar si veiem les inscripcions que apareixen en els primers gravats, ja que ens parlen de ratolins alegres que canten i ballen cançons burlesques d'estil carnavalesc. Què ens diu tot això? Doncs que el gat no està mort. *Atenció! No es fa el mort*, simplement *no està mort*, i tant ell com els ratolins són tan conscients d'això, que, com he dit, el gat fins i tot somriu.

És un enterrament de debò? No, no ho és; tots els detalls ens mostren que és un enterrament fals, atès que en realitat és una imatge carnavalesca, i el gat participa d'ella com un actor més.¹⁴⁴

Però, malauradament, aquesta versió no prospera, i de la mateixa manera que passa amb el cimaci tarragoní, a partir del segle XIX la versió que tothom repeteix és del gat que desperta i ataca als ratolins (imatge que en el *lubok* mai apareix ni es dona a entendre que pugui passar), i això succeïx gràcies al conte de Vasily A. Zhukovsky de 1831, *La guerra entre els ratolins i les granotes*, que incloïa la història de *Com els ratolins van enterrar el gat*.¹⁴⁵ La popularitat del conte va fer que es donés per bona la seva versió de la història (propera a les faules) obviant altres versions. Evidentment Zhukovsky coneixia el *lubok* de l'enterrament, però per escriure el seu conte no va basar-se en allò que podia deduir-se del *lubok*, sinó que va centrar-se en el poema *Froschmeuseler*,¹⁴⁶ de Georg Rollenhagen, que va ser molt popular a l'època i reimprés diverses vegades.¹⁴⁷

Aquesta popularitat va amagar l'autèntica imatge, no la de la faula i el gat que es fa el mort, sinó la del món al revés i el gat participant d'un espectacle de carnestoltes. Per tant haurem de cercar el seu origen, més que en la publicació de les faules d'Isop a la

142 Alekseeva (1983).

143 Veure Imatge 17.

144 Faizov (2010).

145 *Как мыши kota хоронили*; una de les edicions més conegudes és la de 1910, amb unes meravelloses il·lustracions de Heorhiy Narbut, d'estil Art Nouveau.

146 Es tracta d'una faula èpica de 1595 que parla de la guerra entre granotes i ratolins i està inspirada en la *Batrachomyomachia*, la paròdia de la *Ilíada* atribuïda a l'antiguitat al propi Homer, però clarament obra de Pigres d'Halicarnàs.

147 Alekseeva (1983).

Rússia del XVI o en les sàtires sobre la mort de Pere el Gran, en mostres del món al revés prèvies, com per exemple una imatge de Nuremberg del segle XVII on es veu l'enterrament del caçador per diferents animals o la sàtira del segle XVI del poeta alemany Hans Sachs (Imatge 18).¹⁴⁸

Vaig parlar amb Sergey V. Alpatov, doctor en filologia i professor associat de la Universitat Estatal de Moscou, i va confirmar-me que no hi ha proves documentals directes de l'existència de contes o sàtires russes sobre aquest tema anteriors a l'aparició del *lubok*; l'únic que hi ha és l'existència de proverbis a col·leccions manuscrites de la dècada de 1690, però van massa lligats a la pròpia existència del *lubok* com per considerar que siguin el seu origen. Alpatov també opina que no pot descartar-se la possibilitat d'un origen carnavalesc i lúdic, i aporta com a prova uns paròdics 'balls de casament' comuns entre el poble udmurt on la imatge del ratolí actua com a substitut metafòric de la vulva. Els udmurts no són els únics, doncs considera que hi poden influir una sèrie de textos lúdics i eròtics polonesos, lituans i eslaus orientals on s'anomena la vagina 'forat del ratolí'.¹⁴⁹

Tot ens porta al mateix lloc, la imatge del *lubok* és una mostra més del món al revés, no una faula o una sàtira de la mort d'un tsar; o sigui que té el mateix significat que la imatge tarragonina, que la precedeix en uns quants segles i, per tant, és una de les mostres més antigues que es conserven a Europa d'aquest irracional, però magnífic Món al Revés.

148 Aquesta sàtira es va fer molt popular pels volts del 1555 i es van publicar una sèrie de fullets en què es veia un caçador presoner de les llebres, que acaben rostint-lo per menjar-se'l. Aquestes llebres abans li han fet un judici on ha resultat culpable i el càstig (per a ell i els seus gossos) és morir rostit.

149 Alpatov (2020).

Apèndix 3: imatges



Imatge 1:

Part del claustre on es troba el cimaci de la "processó de les rates"; és la columna de l'esquerra de la fotografia.



Imatge 2:

Dibuix de 1857 on es mostra el cimaci.



Imatge 3:

D'esquerra a dreta i de dalt a baix: lleons que comparteixen cap, home lluitant contra un os, lleona alletant un cadell i mussol picotejat per dos ocells.



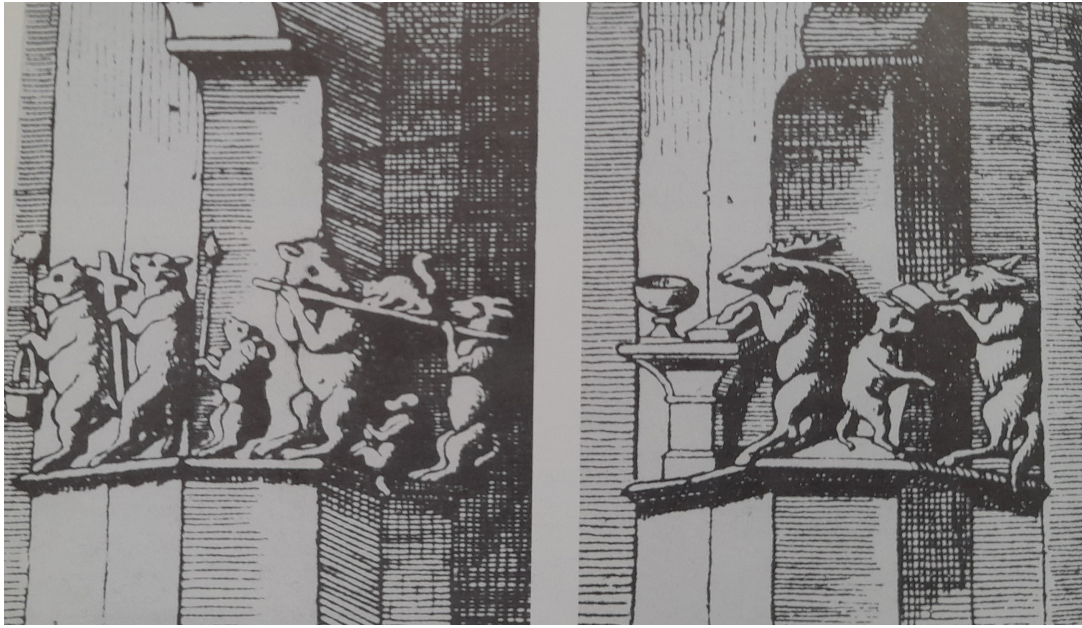
Imatge 4:
La processó de les rates.



Imatge 5:
La processó de les rates.

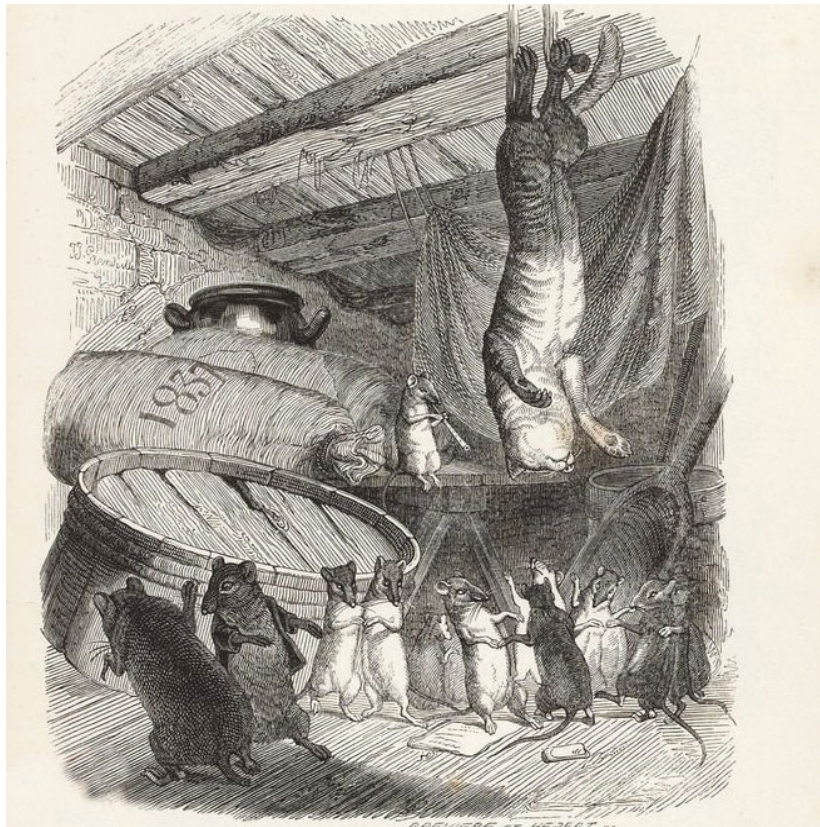


Imatge 6:
La processó de les rates.



Imatge 7:

Dibuix de la representació perduda de la Catedral d'Estrasburg – Segle XIII.



Imatge 8:

Le Chat et un Vieux Rat (faula XVIII de La Fontaine). Grandville (1837).



Imatge 9:

Dibuix que apareix al romanç *Historia de un gat negre*.



Imatge 10:

El gat que medita. Detall del relleu de la Penitència d'Arjuna - segle VII.



Imatge 11:

L'enterrament de la guineu. Alberto Parise (1623). Basílica de Sant Marc de Venècia.



Imatge 12:

L'enterrament de la guineu. (c. 1125-1135). Catedral de Mòdena.



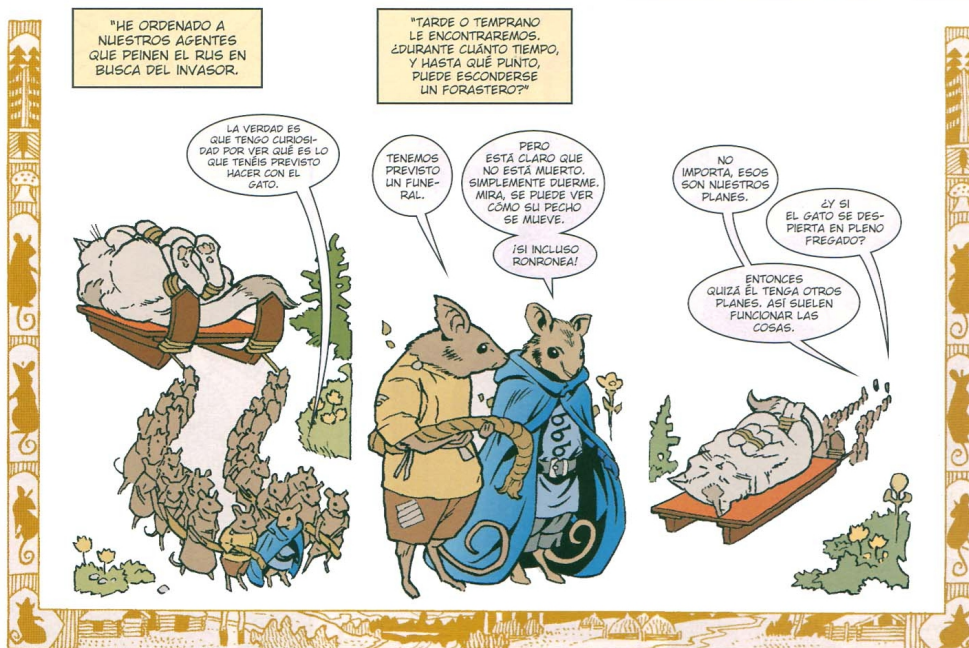
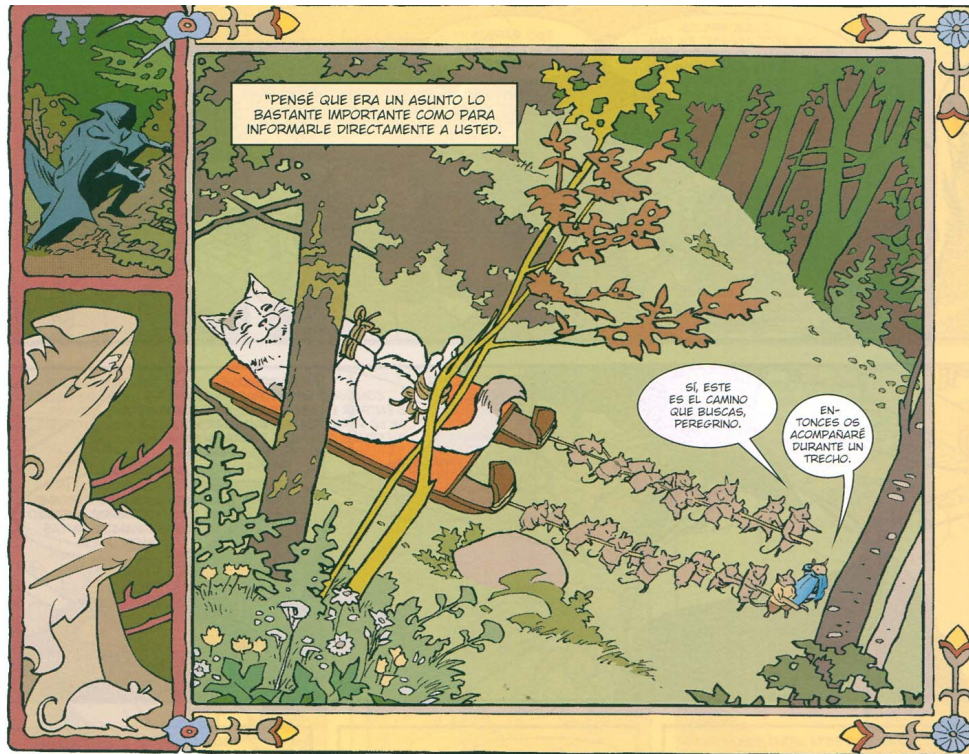
Imatge 13:

Gat presoner i rates en un vaixell. (ca. segle XVI).



Imatge 14:

Representació de la mascarada de les noces del gat a Prat de Compte.



Imatge 15:

Boy Blue es troba amb l'enterrament del gat per les rates. Mark Buckingham i Steve Leialoha (2005).



Imatge 16:
Els ratolins enterren al gat. (1760).



Imatge 17:
Els ratolins enterren al gat. F. D. Eroshkin (1879-1936). Museu Estatal Rus.



Lith. de H. Koster & N. H. H. H.

Signé

Signé à Paris par J. Jacques II.

LE CONVOI FUNEBRE DU CHASSEUR.

Des Jägers Reichensp.

THE FUNERAL PROCESSION OF THE HUNSMAN.

Imatge 18:

Le convoi funèbre du chasseur. Jean-Frédéric Wentzel (1865-1869). Musée Westercamp de Wissembourg.

Fonts de les imatges

- **Imatge 1:** Fotografia pròpia
- **Imatge 2:** Detalles sobre los claustros de la catedral de Tarragona. (15 de febrer de 1857). *El Museo Universal*. 1(3). Pàg. 21
- **Imatge 3:** Fotografies pròpies
- **Imatge 4:** [En línia]. Disponible a https://www.catedraldetarragona.com/wp-content/uploads/2017/01/Catedral-tarragona-31b-rates-3-RLM160525_137BX.jpg
- **Imatge 5:** [En línia]. Disponible a <https://www.flickr.com/photos/monestirspuntcat/12680208104>
- **Imatge 6:** [En línia]. Disponible a <https://www.flickr.com/photos/monestirspuntcat/12679738485>
- **Imatge 7:** Cocchiara, G. (2007). *Il mondo alla rovescia*. Bollati Boringhieri editore
- **Imatge 8:** [En línia]. Disponible a <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10479684/f237>
- **Imatge 9:** Ferré Prats “Queri”, J. *Historia de un gat negre*. Centre de Documentació de Cultura Popular. [En línia]. Disponible a: <http://hdl.handle.net/10687/229135>
- **Imatge 10:** [En línia]. Disponible a <https://historum.com/t/the-yogi-cat-of-mamallapuram.171332/>
- **Imatge 11:** [En línia]. Disponible a <http://www.summagallicana.it/Volume3/015fig001%20gallo%20mosaico%20di%20San%20Marco.jpg>
- **Imatge 12:** Gómez-Chacón, D.L. (2014). El Roman de Renard. *Revista Digital de Iconografía Medieval*. 7(12). 43-62
- **Imatge 13:** Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 1393, fol.27v
- **Imatge 14:** Amades, J. (1982). *Costumari Català*. Ed. Salvat
- **Imatge 15:** Willingham, B.; Buckingham, M.; Hahn, D.; Leialoha, S. (2005). *Fábulas 6: Tierras Natales*. Planeta DeAgostini. Pàg.90
- **Imatge 16:** [En línia]. Disponible a <https://es.wikipedia.org/wiki/Lubok#/media/Archivo:Mice-burying-the-cat.jpg>
- **Imatge 17:** [En línia]. Disponible a https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mice_burying_a_Cat_01.JPG
- **Imatge 18:** [En línia]. Disponible a <https://www.museesgrandest.org/les-collections/le-convoy-funebre-du-chasseur-titre-inscrit-francais-allemand-anglais/>