

De l'antiguitat  
tardana al món  
medieval



## Índex de continguts

<b>Introducció</b>	6
<b>1 Palau de Dioclecià a Split</b>	8
<b>2 Vila de Piazza Armerina</b>	10
<b>3 Basílica de Maxenci i Constantí</b>	12
<b>4 Grup dels tetrarques</b>	14
<b>5 Pintures de les catacumbes de Priscil·la</b>	16
<b>6 Basílica de Sant Joan del Laterà</b>	18
<b>7 Mausoleu de Constança a Roma</b>	20
<b>8 Arc de Constantí a Roma</b>	22
<b>9 Estàtua colossal de Constantí</b>	24
<b>10 Sarcòfag de Iunius Bassus</b>	26
<b>11 Base de l'obelisc de Teodosi I a l'hipòdrom de Constantinoble</b>	28
<b>12 Ivori amb la resurrecció de Crist</b>	30
<b>13 Mausoleu de Gal·la Placídia</b>	32
<b>14 Santa Maria la Major de Roma</b>	34
<b>15 Sant Apol·linar Nou de Ravenna</b>	36
<b>16 Sant Vital de Ravenna</b>	38
<b>17 Santa Sofia de Constantinoble</b>	40
<b>18 Sants Sergi i Bacus de Constantinoble</b>	43
<b>19 Sant Simeó l'estilita</b>	45
<b>20 Gènesi de Vienna</b>	48

<b>21</b>	<b>Mesquita de Damasc</b>	<b>50</b>
<b>22</b>	<b>Cúpula de la Roca de Jerusalem</b>	<b>52</b>
<b>23</b>	<b>Qusayr 'Amra</b>	<b>54</b>
<b>24</b>	<b>Minaret de la Gran Mesquita de Samarra</b>	<b>56</b>
<b>25</b>	<b>Mesquita d'Ibn Tulun del Caire</b>	<b>58</b>
<b>26</b>	<b>Gran Mesquita de Còrdova</b>	<b>60</b>
<b>27</b>	<b>Madînat al-Zahrâ'</b>	<b>63</b>
<b>28</b>	<b>Arqueta de Leyre</b>	<b>65</b>
<b>29</b>	<b>Aljafería de Saragossa</b>	<b>67</b>
<b>30</b>	<b>Alhambra de Granada</b>	<b>69</b>
<b>31</b>	<b>La Torre del Oro</b>	<b>71</b>
<b>32</b>	<b>Mosaic de la tribuna de Santa Sofia de Constantinoble</b>	<b>72</b>
<b>33</b>	<b>Esglésies de Sant Lluc de Fòcida</b>	<b>74</b>
<b>34</b>	<b>Església de Dafni</b>	<b>77</b>
<b>35</b>	<b>Saltiri de París</b>	<b>79</b>
<b>36</b>	<b>Pintura de l'església de Sant Pantaleimon de Nerez</b>	<b>81</b>
<b>37</b>	<b>Mosaic de la Deesi de la tribuna de Santa Sofia de Constantinoble</b>	<b>82</b>
<b>38</b>	<b>Església del Crist de la Chora de Constantinoble</b>	<b>84</b>
<b>39</b>	<b>Icona de mosaic de les dotze Festes de l'Església</b>	<b>86</b>
<b>40</b>	<b>Icona de la Trinitat d'Andrej Rubl'ov</b>	<b>88</b>
<b>41</b>	<b>L'antiguitat tardana</b>	<b>90</b>
<b>42</b>	<b>L'art islàmic</b>	<b>92</b>
<b>43</b>	<b>L'art bizantí a l'edat mitjana</b>	<b>93</b>

## **Bibliografia**

96

## Introducció

Aquest capítol tracta de la producció artística de tres moments culturals, que en part van transcórrer simultàniament, i en qualsevol cas, tenien vinculacions clares, que són l'antiguitat tardana, l'art de l'Islam i l'art bizantí medieval. De l'anàlisi d'aquests fenòmens historicoartístics es deriva la comprensió de les tendències i transformacions profundes que pateix l'antiga cultura clàssica en l'època romana tardana, a partir del segle III, i que es prolonguen, sense solució de continuïtat a la part oriental de l'imperi, l'única que manté les estructures polítiques després del segle V.

El període comprès entre els segles III i el VIII constitueix en substància la primera part del capítol. L'aparició del món musulmà i les conquestes territorials en detriment de l'Imperi romà d'orient i en part dels regnes bàrbars constituïts sobre les ruïnes d'Occident, a més a més dels territoris de l'antic imperi persa, representa l'aparició d'un art que en part neix vell sobre tradicions anteriors. En el primer art musulmà s'estudia especialment la creació d'unes fórmules arquitectòniques i un llenguatge artístic propi del món islàmic, a partir dels models que li oferien les cultures veïnes o les tradicions que encara es mantenien.

El darrer apartat tracta monogràficament l'art bizantí medieval, des del segle IX, després del terrible període de lluites internes i la crisi iconoclasta, fins que va desaparèixer a mitjan segle XV, i es planteja les raons de l'extensió i el manteniment de les tradicions bizantines a l'àmplia zona de Rússia i els Balcans.

La coexistència de les tres cultures al llarg de l'edat mitjana: musulmans, cristians d'orient o ortodoxos i cristians d'occident o llatins catòlics és un fenomen d'enorme interès en tots els aspectes i també en l'estudi de la producció artística. Les relacions constants, no sempre pacífiques, però molt intenses en el terreny diplomàtic i comercial, s'han de tenir molt presents, tot i que la historiografia tradicional ha tendit a emfasitzar en excés els aspectes negatius o d'enfrontament.

La cultura artística cristiana més brillant, la veritable hereva de tota la tradició clàssica va ser Bizanci, amb la seva capital Constantinoble, durant tota l'edat mitjana, però especialment fins al segle XIII. Els models, les obres, el coneixement de les realitats artístiques de procedència oriental pels llatins o occidentals, el gust per adquirir-les, la passió per imitar-les, l'enveja d'emular-les va estimular els occidentals.

Bizanci, ben al contrari, era impermeable a qualsevol suggeriment per raons quasi teològiques, però sobretot perquè no hi havia necessitat ni justificació per a fer-ho. De les cultures orientals, els perses i més tard els musulmans sí que en va prendre molt, sobretot en el terreny de l'art profà o de cort. Occident no podia oferir res d'interès ni prou important a Bizanci fins molt més endavant. Precisament en època paleòloga

observem una certa penetració de les fórmules arquitectòniques gòtiques a l'arquitectura de Bizanci. En l'art religiós era quasi impossible, atesa la base eminentment teològica que tenia en la cultura i la litúrgia, i que mai no va perdre. Ben al contrari, més enllà de la desaparició de Bizanci com a entitat política, l'art rus en va perpetuar algunes aportacions i propostes.

Els mosaïcistes bizantins que havien heretat la tradició romana excel·liren durant tota l'edat mitjana en aquest art, i se sol·licitava la seva contribució per a les obres rellevants, com ara les esglésies de Venècia, Sant Marc o Torcello, i les construïdes pels monarques normands de Sicília. Abans, però, havien col·laborat ja amb els musulmans en la decoració d'edificis emblemàtics de la seva religió, com eren les mesquites de Medina i Damasc al llarg del segle VII, i el mihrab de la Gran Mesquita de Còrdova en el segle X. Són només exemples

manifestos que en el terreny artístic, però no exclusivament, la convivència entre les tres cultures durant tota l'edat mitjana va ser normal i, per això mateix, important i transcendent.

Des d'un punt de vista artístic, aquest període abasta tres moments culturals, que en part es desenvolupen simultàniament i presenten clares vinculacions: l'antiguitat tardana, l'art de l'Islam i l'art bizantí medieval. Els límits cronològics van des del segle III fins al V a Occident, i fins a l'establiment dels regnes bàrbars en les antigues províncies de l'Imperi Romà d'occident. A Orient, sense solució de continuïtat, es presenten dos períodes: el que representa la continuïtat de l'Imperi Romà d'Orient, fins al segle VIII i el període bizantí medieval, des de la crisi iconoclasta (segles VIII-IX) fins a la conquesta de Constantinoble pels turcs otomans el 1453. La cultura artística musulmana es presenta en els moments de formació i primer desenvolupament, fins a l'establiment dels Califats independents i la dissolució i la particularització posterior, i es dona un relleu especial al món hispanomusulmà.

## 1. Palau de Dioclecià a Split



Perímetre: 157,5 x 191,25 x 150,95 x 192,1 m

Split (Croàcia)

Època tetràrquica

El nucli antic de Split, a Croàcia, està pràcticament encabit dins l'únic palau imperial que de manera reconeixedora ha arribat fins als nostres dies, el palau de Dioclecià. La descentralització propiciada per la tetrarquia va fer que es construïssin palaus per a cadascun dels tetrarques: per exemple Galeri el construï a Tessalònica. I aquest és el sentit del palau de Split, tot i que Dioclecià ja no era tetrarca.

El conjunt deriva de l'estructura dels campaments militars. Amb un perímetre gairebé rectangular i torres d'angle, tenia tres portes monumentals. La del nord, coneguda amb el nom de "Porta d'Or", la de l'est o "Porta de Plata" i la de l'oest o "Porta de Ferro". Totes tres comunicaven amb tres vies principals, totes porticades, i que s'unien al centre del recinte. Des d'aquest punt d'unió i en direcció sud, s'entrava en la zona de residència de l'emperador.

La residència comença al vestíbul, un pati obert i porticat al fons del qual trobem l'accés a les estances, i que mostra una façana monumental amb un timpà que tanca un arquiteu arcuat –vegeu-ne el precedent en el temple del Diví Adrià a Efes i la semblança amb els mosaics del *Palatium* de Ravenna. Aquest conjunt era el *tribunalium*, on l'emperador es mostrava als súbdits. Rere la façana, una gran sala central coberta amb cúpula és el *salutatorium*, lloc de recepció dels dignataris.

Al costat oest, i amb accés des del vestíbul porticat, trobem una zona de temple. L'associació del temple amb la residència de l'emperador responia al caràcter sagrat d'aquest i de la cort. Aquesta sacralització imperial culminava a l'altre costat del peristil amb el mausoleu de Dioclecià. Avui és la Catedral de Split, que era l'edifici destinat a commemorar l'apoteosi de l'emperador després de la seva mort i, per tant, no una simple tomba, sinó un veritable *heroon*. Té planta octogonal



a l'exterior i l'interior cobert amb cúpula; aquesta planta alterna nínxols rectangulars i semicirculars separats per un doble nivell de columnes.

L'altra zona important del palau és la façana marítima. Una galeria recorria la muralla de cap a cap, amb dues llotges als extrems i una de central. Tota aquesta zona presentava, com a element voluntàriament arcaïtzant, la solució dels arcs de mig punt entre pilastres amb semicolumnes d'ordre dòric. Avui encara es pot apreciar el caràcter monumental de les llotges, amb l'arcuació de la llinda semblant de com passa a la façana del vestíbul porticat.

## 2. Vil·la de Piazza Armerina



3500 m<sup>2</sup>

Enna, Sicília oriental

Època constantiniana

Piazza Armerina és un dels exemples de vil·la rural més important que coneixem, fins a tal punt que s'ha volgut relacionar amb el tetrarca Maximià Hèrcules. Es tracta d'un conjunt vastíssim que inclou, a més, nombrosos exemplars de paviments de mosaic. Sembla que cronològicament cal situar la vil·la i els paviments dins la primera meitat del segle IV dC.

El conjunt té una entrada monumental que dóna a un pati porticat. A l'est, un vestíbul condueix al gran peristil, i al nord hi ha l'accés als banys –també accessibles des del gran peristil–, on trobem mosaics de temes lúdics i aquàtics: el circ, escenes de palestra, seguicis marins –*thiasos*. A la banda est del peristil tenim una gran sala basilical amb absis i paviment d'*opus sectile*; aquest saló és flanquejat per dues zones de residència amb paviments de mosaic, amb les estacions, fruites, temes mitològics, un circ infantil o una cacera infantil. La sala allargada, que podríem considerar l'atri de la sala basilical, presenta un paviment amb un dels mosaics més importants del conjunt, el de la "gran cacera". La zona nord d'aquest peristil l'ocupen diferents *cubicula*. Al penúltim en direcció est, hi ha un altre dels mosaics interessants, el conegut amb el nom de "la petita cacera".

A la zona meridional del conjunt trobem el peristil ovoide, que a l'est és coronat amb sala tricònquida que recull, en el seu paviment de mosaic, un cicle complet dels treballs d'Hèrcules. La resta de *cubicula* d'aquest espai està pavimentada amb escenes d'amorets –veremadors o pescadors, entre d'altres.

Tot i les diferències entre els mosaics, cal relacionar-los tots amb tallers nord-africans. El de "la gran cacera" exemplifica perfectament el tipus de composicions que s'utilitzen en aquest moment, i també la forma de

treballar dels tallers. A partir de la juxtaposició de parts de diversos models es componen escenes que es poden estendre en totes direccions, mentre que els fons s'omplen amb motius vegetals o arquitectònics per tal de donar-los una coherència que sovint no tenen. La manera de fer de "la petita cacera" és diferent. En aquest cas s'empra la divisió en registres, és una composició molt més narrativa i coherent. El tema, tot i ser el mateix, en aquest cas reflecteix la visió realista del costum noble de la cacera i el seu desenvolupament.

"La casa dels cavalls" de Cartago o "la cacera de la llebre" procedent de Tisdrus (El-Djem) són alguns dels mosaics africans comparables amb els de Piazza Armerina.

### 3. Basílica de Maxenci i Constantí



Longitud: 102 m; amplada: 80 m; alçada: 35 m

Roma

Època constantiniana

Es tracta de l'última de les grans basíliques imperials del fòrum de Roma. La va aixecar Maxenci (306-312), l'últim emperador pagà, i la modificà Constantí el Gran després d'haver derrotat l'anterior a la batalla del pont Milvi. L'edifici, situat entre el temple de Venus i Roma i el temple de Ròmul, encara avui mostra part de la seva puixança, amb les tres arcades de la nau nord-est que encara es mantenen dretes.

L'edifici concebut per Maxenci era una sala orientada cap al nord-oest. S'hi accedia des de l'Esquilí a través d'un pòrtic que perforava tota la façana. Al fons, una nau central de tres trams amb un absis, similar als del temple de Venus i Roma. Aquesta nau central era flanquejada per naus laterals, aproximadament la meitat d'amples que la central i coronades amb un mur pla. Tot el sistema recolzava –i aquesta és la primera novetat– damunt quatre grans pilars, a diferència de la resta de basíliques que ho feien damunt fileres de nombroses columnes. Aquí hi havia quatre columnes, una de les quals es conserva actualment davant Santa Maria Maggiore; la seva funció era aguantar un poderós entaulament decoratiu que no seguia de columna a columna, sinó que recollia l'arrencada de la coberta central. El sistema de coberta és una altra novetat si pensem en una basílica romana, normalment coberta amb encavallada de fusta i teulada a dues vessants. Aquí la nau central es va cobrir amb volta d'aresta. Per a contrarestar els pesos cada pilar de la nau s'allargava darrere seu amb un contrafort, de tal manera que les naus laterals eren compartimentades en tres trams. A l'exterior, només sobresortien aquests contraforts en la part superior, a manera d'estreps perforats. Les naus laterals així configurades es van cobrir amb voltes de canó transversal, que és el que veiem en les restes actuals. Totes les voltes eren cassetonades, seguint un costum iniciat al Santuari de la Fortuna Primigènia a Palestrina i seguit en el Pantheon de Roma. La diferència entre les naus permeté col·locar tres àmplies finestres per

costat a la part alta. Tots els paviments eren de marbre de múltiples colors.

La reforma de Constantí fou en realitat bastant radical i consistí bàsicament a canviar-ne l'eix. Aprofitant que pel costat sud-oest de l'edifici passa la via Sacra, usà el tram central de la nau lateral per a fer-hi un accés porticat amb escales, i en el costat oposat construí un nou absis. Paral·lelament col·locà en l'antic absis de Maxenci l'estàtua colossal de Constantí. No hi ha dubte que l'emperador cristià volgué instaurar un nou ordre, i a nivell simbòlic canvià d'ordre la basílica aprofitant la "sacralitat" del carrer que hi donava nou accés; l'estàtua de culte dominant l'antic espai de Maxenci és tota una declaració de principis.

## 4. Grup dels tetrarques



1,30 m

Pòfir

Palau Imperial de Constantinoble

Venècia. Sant Marc

Tetràrquic

La peça està situada a l'angle de la basílica de Sant Marc que mira al palau del Dux de Venècia. Actualment no hi ha dubte que procedeix del Palau Imperial de Constantinoble, ja que el peu que falta en una de les figures va aparèixer a Istanbul. De totes maneres el pòfir suggereix que la peça es realitzà a Egipte, on es troben les pedreres d'aquest material, que es dedicava exclusivament als emperadors i els déus.

El grup consta de dues peces amb dues figures sobre pedestal cadascuna, que devien anar adossades a pilastres o columnes –com el grup tetràrquic de la Biblioteca Vaticana. Els personatges, identificats com els tetrarques –segons Bianchi Bandinelli, els augustos Dioclecià i Maximià i els cèsars Galeri i Constanci Clor–, s'abracen dos a dos amb el braç dret mentre amb l'esquerra subjecten una espasa amb cap d'àliga. L'actitud és absolutament frontal. Vesteixen cuirassa amb *paludamentum* –la capa vermella dels generals– i calcen coturns. Van cofats amb un barret pannoni amb incrustacions, accessori introduït per Dioclecià en el vestuari imperial.

La diferència amb la retratística imperial que hem vist fins ara és radical. Aquí els personatges semblen estereotipats i estan tractats de manera cúbica i voluminosa, com ja es veia a les emissions monetàries des de

final del segle III. És gairebé impossible distingir un tetrarca de l'altre. Els cossos queden amagats sota les robes, tractades sense el naturalisme procedent del món grec, que fins ara era una constant. Aquesta obra és la cita inevitable quan es vol mostrar la ruptura definitiva del Baix Imperi amb la forma hel·lenística i la prefiguració de la plàstica medieval.

## 5. Pintures de les catacumbes de Priscil·la



Roma, Catacumbes de Priscil·la

Art paleocristià

Situada a la via Salaria, la catacumba de Priscil·la és un dels complexos de catacumbes més grans de Roma. Com a totes, el problema principal és la datació, sempre molt complicada perquè es van usar durant molt de temps. I en aquest cas s'hi afegeix el fet que determinades parts, entre les més riques, són connexions posteriors que en un primer moment no formaven part de la catacumba, en concret la *Capella greca*, un dels recintes més rics, que fins i tot té decoració d'estucs i que sembla que deu pertànyer a la primera meitat del segle III. La resta es pot datar a partir de la segona meitat, és a dir en un moment preconstantinià.

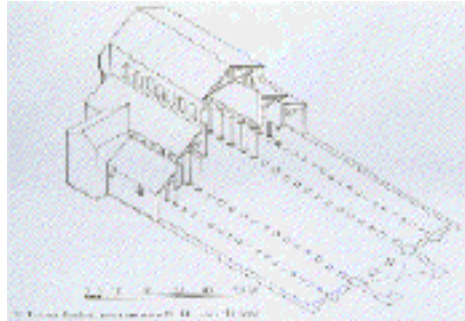
La pintura de les catacumbes de Priscil·la depèn, com la majoria i per raons òbvies, de les modes pictòriques romanes; és a dir, s'aplicaven els mateixos esquemes pictòrics per als pagans i per als cristians. Aquests esquemes ja estan molt allunyats del que eren els estils pompeians; ara la



paret o el sostre és un fons uniforme normalment clar, que es compartimenta amb traços gruixuts de colors vermell o verd, entre d'altres. Les subdivisions així aconseguides, normalment figures geomètriques –cercles, quadrats, rombes–, s'omplen amb elements decoratius de tipus vegetal o zoomorf, principalment garlandes o aus, i se solen reservar aquells compartiments més grans o els situats en llocs preferents –claus de volta, brancals, arcs– per a col·locar els signes de la fe.

Perquè a les catacumbes sovint no trobem altra cosa que signes, no es tracta de narracions, sinó de senyals que puguin servir per a recordar al fidel aquest o aquell passatge, i ben sovint van lligats al món dels difunts i a les recomanacions per a protegir-ne l'ànima. Solen ser les mateixes escenes que acostumen a aparèixer als sarcòfags: Daniel al fossat dels lleons, Job salvat del monstre marí, Abraham aturat en el seu sacrifici; és a dir, escenes que ràpidament ens fan pensar en la història dels diferents personatges. També n'hi ha de sentit més críptic, com és el cas de la imatge del Bon Pastor. Aquesta imatge, també present als sarcòfags, remet a l'evangeli de Joan (10, 11): "Jo sóc el bon pastor. El bon pastor dóna la vida per les ovelles." Una imatge, per tant, amb un sentit cristològic profund i també profilàctic, segurament per aquest motiu és una de les representacions més freqüents a les catacumbes.

## 6. Basílica de Sant Joan del Laterà



Dimensions: 95 x 20 m

Roma

Època constantiniana

Poc després d'instal·lar el palau episcopal de Roma al Palau Imperial Laterà, c. 313 dC, Constantí edificà el que havia de ser la catedral de la ciutat: Sant Joan del Laterà. L'edifici es conserva encara avui, tot i que molt modificat sobretot per dues reformes, la primera de Borromini, 1645-49, i la segona entre 1876 i 1887. Malgrat tot, per les restes de fonaments i notícies diverses –una pintura atribuïda a Poussin anterior a la reforma de Borromini o les descripcions del *Liber Pontificalis*–, podem conèixer com era aquesta primera església.

La planta general de l'edifici és basilical amb dobles col·laterals; en total cinc naus. La nau central estava emmarcada per dues fileres de quinze columnes que sostenien un arquiteu recte i les col·laterals per vint-i-dues columnes que sostenien una arqueria baixa. La nau central i la col·lateral rebien la llum de grans finestres, mentre la interior s'il·luminava per mitjà de petites finestrelles semicirculars col·locades en l'espai entre les dues teulades. El conjunt, que no estava orientat a l'est, coronava el costat occidental amb un absis. Tot l'edifici anava cobert amb embigat de fusta.

A l'edat mitjana hi afegiren un transepte; fins en aquell moment dos cossos transversals truncaven les naus laterals exteriors. Aquestes dues habitacions que sobresortien per l'exterior devien ser dipòsits d'ofrenes o sagristies. La nau central culminava amb un arc triomfal que la separava del presbiteri.

Sabem per les descripcions que l'embocadura de l'absis anava coronada per una mena de cimbori de plata sustentat per un doble rengle de columnes. Al frontó encarat al cor es veia Crist ressuscitat, i de cara als fidels Crist mestre entre els apòstols. De fet, el més important en les

construccions constantinianes és la decoració, perquè l'arquitectura és una mena de suport a partir de formes molt tradicionals.

L'embigat i el quart d'esfera de l'absis estaven revestits amb or i devien incloure alguna decoració figurada. Les columnes de la nau eren de marbre vermell i groc i les col·laterals de verd clapejat. Els revestiments de les parets probablement no eren pictòrics sinó de marbre. Al presbiteri, set altars d'argent eren la culminació de la sumptuositat de l'espai més sagrat.

## 7. Mausoleu de Constança a Roma



Roma

Postconstantinià

L'actual església de Santa Constança és de fet el mausoleu de la filla de Constantí, la princesa Constantina. Aixecar monuments funeraris per a la família era una obligació de l'emperador –encara conservem restes del mausoleu de santa Helena, l'actual *Tor Pignattara*. El que farà Constantí, i esdevindrà un costum, és associar el mausoleu a una església, en aquest cas a l'església dels Sants Apòstols de Constantinoble. En el de Constantina, posterior a la mort del seu pare, l'associació és amb la basílica de Santa Agnese de Roma, una església cementrial extramurs, que avui només ens mostra part del mur absidal.

El mausoleu és un edifici de planta circular al qual s'accedeix des d'un atri allargat i coronat, als extrems, per dos absis ultrapassats. Flanquejada la porta, ens trobem dins el corredor anular que envolta l'espai central cupulat. El mur, molt ampli, està perforat per fornícules semicirculars i rectangulars, de manera alterna. Les dels eixos són les més grosses, semicirculars les de l'eix transversal i rectangular –zona on anava el sarcòfag de porfir de la princesa– l'oposada a la porta.

L'espai central està separat de la nau anular per dotze parelles de columnes corínties coronades per grans cimacis units amb arcs de mig punt. Damunt aquests arcs s'alcen els murs poligonals que formen el tambor sobre el qual recolza la cúpula. De fet, els intercolumnis també creen uns eixos, els mateixos que vèiem per a les fornícules, separant de manera gairebé imperceptible l'espai entre les parelles de columnes.

La importància del conjunt resideix en bona part en la decoració de mosaics que revesteix la volta anular i els dos nínxols de l'eix transversal. Els de la volta ens mostren, sobre fons blanc, *putti* veremadors, ocells i el retrat de Constantina entre els pàmpols, motius geomètrics amb amorets i ocells. Sabem, per dibuixos del segle XVI, que al baldaquí que emmarcava el sarcòfag hi havia representats la Jerusalem celestial i els

apòstols com a xais. Els murs del tambor, sota les finestres, mostraven requadres amb escenes bíbliques entre cariàtides. Els mosaics de les conques de les fornícules laterals representen, respectivament, Moisès rebent la Llei i Pere rebent la Llei en presència de Pau. Mentre que aquests dos últims estan relacionats, potser, amb l'art de les grans composicions absidals –Sant Joan del Laterà (?), Sant Pere del Vaticà (?)- els de la volta anular depenen absolutament dels models de mosaics de paviment del baix imperi.

Pel que fa a Santa Agnès tan sols podem dir que, per les restes conservades, es pot relacionar amb el grup de basíliques cementirials, –Sant Sebastià, Sant Llorenç in campo verano o dels Sants Pere i Marcel·lí. Aquestes, partint de la planta basilical de tres naus, desenvolupaven un absis doble, un d'intern a partir dels murs de separació de la nau central, i l'altre, que tancava el conjunt exteriorment, perllongant els murs de tancament de l'edifici; en definitiva, una mena de deambulatori.

## 8. Arc de Constantí a Roma



Roma

Constantinià

La victòria sobre Maxenci (312), la consolidació de la diarquia amb Licini i la celebració dels seus *decennalia* van fer que Constantí erigís aquest arc a la via Triumphalis.

Pel que fa a la tipologia el podem relacionar amb l'arc de Septimi Sever, també a Roma. Mostra tres obertures, columnes exemptes i l'entaulament s'articula per a rebre les columnes, disposades sobre uns podis molt alts. Les diferències amb l'Arc de Titus a Roma són evidents.

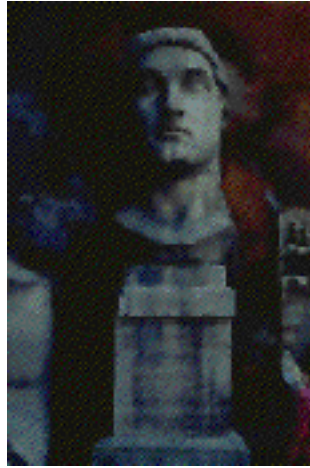
Destaca el fet que gairebé tots els relleus siguin fruit de l'espoli de monuments del segle II dC. Així, l'àtic combina, als costats nord i sud, vuit escultures de presoners dacis procedents del Fòrum i mercats de Trajà amb vuit relleus verticals procedents d'un arc desaparegut de Marc Aureli que mostren escenes de protocol i de victòria imperial. Als costats est i oest de l'àtic i a l'arc central trobem relleus amb escenes de triomf procedents del Gran Fris de Trajà, i a més, vuit *clipei* –panells circulars– procedents d'un monument privat d'Adrià coronen els arcs laterals amb escenes de cacera i sacrifici. Cal dir que els retrats dels susdits emperadors foren reelaborats per tal de reproduir Constantí, excepte als *clipei*, on s'alternen els retrats de Constantí i Licini.

De fet, tret dels pedestals de les columnes, que en realitat imiten elements similars als arcs de Septimi Sever i l'Arcus Novus de Dioclecià, i els carcanyols amb victòries, genis de les estacions i déus fluvials, l'única part concebuda originalment per a l'arc és el fris que encercla tot el monument. Comença al costat oest amb la sortida de l'expedició militar cap a Milà, segueix en el setge de Verona i la batalla del pont Milví, al costat sud, l'entrada a Roma –est–, i l'*oratio* –arenga al poble des de la tribuna del fòrum– i la donació de diners al senat i al poble a la banda nord.

Hi ha detalls estilístics que fan pensar en un taller d'escultors influït per

la plàstica tetràrquica, amb un treball voluminós i geometritzat del cos humà, mentre que compositivament caldria relacionar l'obra, entre d'altres, amb les dels tallers de sarcòfags del segle III.

## 9. Estàtua colossal de Constantí



Cap: 2,60 m; total estimat: 10 m

Marbre

Basílica de Maxenci i Constantí

Roma, Palazzo dei Conservatori

Es tracta de les diferents restes d'una estàtua sedent de Constantí. L'escultura era a l'absis occidental de la Basílica de Maxenci i Constantí, i precisament entre les seves ruïnes en van aparèixer els primers fragments l'any 1486. Un fragment trobat a mitjan d'aquest segle ha permès saber que mostrava el tors nu. Això indica que segurament es tractava de l'emperador representat com a Júpiter, amb un ceptre cruciforme. En la seva realització es van fer servir fins a quatre tipus de marbre blanc, i el mantell era de bronze. Com molt bé diu Bianchi Bandinelli, és gairebé una estàtua de culte.

Des de les primeres encunyacions posteriors a la victòria sobre Maxenci, Constantí sembla rebutjar el retrat de tradició tetràrquica i recupera la tradició d'August i Trajà, sobretot d'aquest darrer, encara que estilísticament la geometrització s'anirà imposant a poc a poc des de la primera tetrarquia –vegeu el grup dels tetrarques. I això mateix ens mostra aquest retrat. El cap té una estructura cúbica i alguns trets –com les celles, els ulls, les bosses dels ulls– es troben fortament geometritzats. El pentinat és la característica que s'acosta més a la moda de Trajà.

Però si en el cap predomina l'abstracció, en el cos estem més a prop del naturalisme: per exemple, en les marques de les venes recurrent l'avantbraç o en les mans, executades amb un verisme extraordinari –les ungles retallades sobre la carn, els plecs de cadascuna de les falanges. La



diferència entre el cap i el cos és tan gran que fins s'ha proposat que el cos podia procedir d'una estàtua de Trajà. Tot i que la proposta és interessant i pel que hem vist a l'Arc de Constantí a Roma no és desgavellada, cal entendre aquesta barreja, per altra banda gens estranya a l'art romà, com a fruit de la convivència del corrent antinaturalista tetràrquic amb un renaixement clàssic impulsat pel mateix Constantí, o si més no adoptat per ell, ja a les encunyacions monetàries de l'any 313.

## 10. Sarcòfag de Iunius Bassus



1,41 x 2,43 m; (tapa 0,40 x 2,40 x 1,37 m)

Relleus de marbre blanc del Pentèlic

Roma

Tresor de Sant Pere del Vaticà

Antiguitat tardana

El sarcòfag de Iunius Bassus és sense cap mena de dubte una de les peces més importants dintre de la producció de sarcòfags cristians a la Roma del segle IV. Presenta una decoració escultòrica en relleu amb temes de l'Antic i del Nou Testament, disposats en dos frisos sobreposats. Al fris superior tenim, d'esquerra a dreta, una sèrie d'escenes juxtaposades, separades per columnes amb capitell d'ordre compost i fust decorat amb estries helicoidals o amb petits amorets anomenats *putti*. Les escenes són el Sacrifici d'Isaac pel seu pare Abraham, que no s'arriba a consumir ja que la mà de Deu Pare atura Abraham; la captura de sant Pere; ja al centre, la *Traditio Legis* o Lliurament de la Llei per Crist a dos apòstols, normalment sant Pere i sant Pau. En aquesta escena, Crist apareix imberbe, entronitzat i recolzant els peus sobre una personificació del cel o del cosmos, representat com una divinitat pagana, amb barba i musculatura molt marcada. Aquesta imatge simbolitza la supremacia de Crist sobre els déus pagans i, per tant, la del cristianisme per sobre del paganisme. Més a la dreta hi ha dues escenes del Nou Testament, en concret l'empresonament de Crist pels soldats romans i finalment Crist davant de Ponç Pilat.

## Ordre

Terme que defineix unes determinades relacions entre els elements sustentadors i sustentats en l'arquitectura antiga i en la forma que adquireixen els uns i els altres. Així, es parla d'ordres dòric, jònic i corinti en l'arquitectura grega i Vitruvi hi afegeix el toscà quan es refereix a la seva experiència arquitectònica en els centres itàlics. La denominació i la sistematització dels diferents ordres, s'originà en la cultura hel·lenística com un esforç i voluntat d'entendre, de codificar i, en definitiva, de simplificar la rica experiència arquitectònica anterior, d'època arcaica i clàssica. Els tractats sobre els ordres, els autors que es van dedicar a definir-los, eren llegits i coneguts en la cultura romana. Vitruvi, en els deu llibres de *De architectura*, recull aquesta tradició, que es traslladà sense crítica fins a l'època moderna a Occident.

Al fris inferior, d'esquerra a dreta tenim una escena al·lusiva a Job, i al costat una referent a Adam i Eva amb l'arbre i la serp al mig, en el moment immediatament posterior al pecat original, tapant-se el sexe i flanquejats per un feix de blat i un animal de conreu, els elements que simbolitzen que a partir d'ara hauran de treballar per tal de sobreviure, és a dir: l'agricultura i la ramaderia. A la part central d'aquest fris inferior hi ha Crist entrant a Jerusalem el Diumenge de Rams; més a la dreta, el profeta Daniel al fossat dels lleons, acompanyat per Habacuc i l'àngel; i finalment l'empresonament de sant Pere pels soldats romans.

Als dos laterals, en un relleu menys pronunciat hi ha el tema dels *putti* o amorets veremant, d'evident arrel clàssica, però que en un context cristià com el d'aquest sarcòfag simbolitzarien l'Eucaristia, és a dir: verema –VI– sang de Crist –Eucaristia.

## 11. Base de l'obelisc de Teodosi I a l'hipòdrom de Constantinoble



Base 4,28 x 3,10 m; obelisc, 20 m d'altura

Relleus de marbre blanc

*In situ*, Istanbul

Antiguitat tardana

La present obra consta de dues parts clarament diferenciades: per una part un obelisc pròpiament dit i per una altra la seva base o suport. L'obelisc és de procedència egípcia, en concret pertany a l'època del faraó Tutmosi III (1549-1503 aC), i se sap que el van portar a Constantinoble cap al tercer quart del segle IV, molt probablement gràcies a l'emperador Julià II "l'Apòstata" (360-363). Va ser Teodosi I (379-395) qui, uns trenta anys més tard, va manar aixecar l'obelisc, amb una poderosa base cúbica de marbre, decorada amb relleus pels seus quatre costats. Aquest monument va ser ubicat ni més ni menys que a l'espina de l'hipòdrom, i malgrat les transformacions que al llarg del temps ha sofert l'indret, la base i l'obelisc s'han mantingut fins als nostres dies en el lloc original.

Els relleus de la base mostren quatre composicions força similars en cadascun dels costats. En tots quatre tenim sempre l'emperador Teodosi al mig, dempeus o assegut al tron, de dimensions una mica més grans que la resta de personatges i sempre en posició frontal. L'emperador es troba a la llotja imperial o *kathisma* que tenia a l'hipòdrom mateix, flanquejat pels familiars, especialment els fills i la dona, i ja més als extrems, fora de la llotja, els alts dignataris, els senadors de Constantinoble i la guàrdia imperial. En un nivell inferior apareixen en tres costats altres personatges de la classe alta i en un quart costat, el nord-oest, hi ha bàrbars vençuts agenollats, presentant ofrenes a l'emperador. Les accions que es desenvolupen a les altres tres cares es relacionen en dos casos amb les activitats de l'hipòdrom, és a dir, les curses de cavalls, mentre que en un tercer costat, el nord-est, veiem

representades les feines d'aixecament de l'obelisc.

## 12. Ivori amb la resurrecció de Crist



30,7 x 13,4 cm. Placa d'ivori amb relleus

Roma

Milà, Museu del Castello Sforzesco, Col·lecció Trivulcio

Antiguitat tardana

La placa d'ivori que ens ocupa pertany al que originàriament havia de ser un díptic d'ivori, compost per dues plaques o fulles articulades per frontisses. La composició de la placa que conservem es divideix clarament en dues escenes sobreposades, separades per una sanefa decorativa que envolta tota la peça per les quatre vores. Aquest tipus de sanefa decorativa és típica de l'època, i també apareix en altres exemples de plaques d'ivori occidentals d'aquest període. A la part superior tenim una representació del Sant Sepulcre de Jesucrist, en forma d'edifici circular de planta centralitzada o rotonda, una de les formes arquitectòniques més habituals a l'època per a aquest tipus de construccions funeràries. Damunt d'aquest edifici apareixen representats, sortint d'una franja de núvols, un bou alat i un àngel, els símbols de sant Lluç i de sant Mateu, respectivament. Tenim, per tant, els símbols de dos dels quatre evangelistes, cosa que fa molt probable que els altres dos, el lleó de Marc i l'àguila de Joan, estiguessin a l'altre fulla del díptic, avui en situació desconeguda. Als peus del Sant Sepulcre hi ha dos soldats romans adormits, i és especialment destacable la posició en diagonal de la llança d'un d'ells i la seva capa que voleia, detalls que demostren l'existència d'una certa preocupació en els artistes per crear una sensació espacial, per mínima que fos, en la qual es desenvolupa l'acció.

A la part inferior veiem unes portes, corresponents al mateix Sepulcre, i una de mig oberta. Al davant hi ha un àngel nimbat, assegut damunt

d'una roca, que indica a les dues dones que Crist ja ha ressuscitat i que, per tant, no es troba al Sepulcre (Mateu 28, 1-7). Com a complement, podem observar que el Sepulcre té les portes decorades i el marc presenta una sanefa de motius vegetals semblant a la que hi ha a les vores de la peça, i a les portes pròpiament dites trobem tres escenes de la vida de Crist, entre les quals destaca especialment la de la Resurrecció de Llätzer, que apareix a la part superior, en un paral·lelisme clar amb la resurrecció de Crist mateix.

### 13. Mausoleu de Gal·la Plàcidia



Planta de l'edifici: 12,75 x 10,25 m

Mosaics murals

*In situ*, Ravenna (Itàlia)

Antiguitat tardana

El petit edifici conegut actualment com mausoleu de Gal·la Plàcidia era originàriament una capella dedicada a sant Llorenç que donava al creuer de l'església de la Santa Creu de Ravenna. Avui dia només es conserva la petita capella de planta cruciforme, com a edifici exempt, de la qual destaca especialment la decoració interna de mosaic mural.

Els temes que representen els mosaics, sempre sobre un fons blau intens, són força rics i variats; i a la cúpula destaca una gran creu triomfal daurada, envoltada d'estels i amb el tetramorf a les petxines, és a dir la representació dels éssers que simbolitzen els quatre evangelistes: Mateu –àngel, Joan –àguila, Marc –lleó, Lluc –bou. Als quatre trams que sustenten la cúpula tenim parelles de sants vestits de blanc, sobre fons blau a les parts altes i verd a les baixes.

#### Petxines

Triangles curvilinis que, en nombre de quatre, se situen entre els arcs torals i sobre els quals s'aixeca la circumferència de base d'una cúpula.

Al mig dels sants apareix el motiu dels coloms i la font, simbolitzant els cristians al paradís celestial i la seva font de vida: Crist. A sobre d'aquestes quatre escenes veiem sempre una gran petxina que s'adapta al marc semicircular de la mateixa arquitectura. Al fons del braç principal de l'edifici hi ha sant Llorenç amb les vestidures a lloure, portant una creu en una mà i un llibre obert a l'altra. Al costat seu apareix una graella damunt d'un foc encès, l'element del seu martiri, i més a l'esquerra, al costat de la graella es pot veure un armari obert amb quatre llibres a dins, corresponents als quatre evangelis, cadascun identificat amb el nom del seu autor al lloç. A l'extrem oposat de l'edifici tenim Crist com a Bon Pastor, vigilant el seu ramat d'ovelles, és a dir els cristians, que el flanquegen en dos grups de tres ovelles cadascun. Crist apareix en una postura de caire força classicista, amb les cames creuades i mirant cap a un costat, mentre acaricia una ovella per l'altre. Des d'un punt de vista



compositiu, Crist és clarament el centre al voltant del qual es desenvolupen tots els altres elements de la imatge, especialment les ovelles, que amb les seves mirades exerceixen un fort efecte centrípet. La resta de mosaics són sobretot de tipus decoratiu, i representen motius diversos com sanefes enrotllades, cercles concèntrics, greques, petxines, cistells amb fulles, flors i fruites; tot sempre en una gamma de colors molt àmplia.

## 14. Santa Maria la Major de Roma



Nau central: 71'56 (llarg) x 17'45 a 17'60 (ample) x 18'35 (alt)

Arquitectura i mosaics murals

*In situ*, Roma

Antiguitat tardana

La decoració original de mosaics de la basílica de Santa Maria la Major de Roma que ha arribat als nostres dies es troba a la nau central, concretament als plafons quadrangulars que hi ha entre el claristori i l'arquitrau, i a l'arc triomfal que dóna a l'absis central. No es conserva la decoració del segle v que recobria aquest absis, ja que va ser del tot refeta al segle XIII.

### Arquitrau

És la part horitzontal inferior de l'entaulament i descansa sobre els suports o columnes en l'arquitectura d'ordres clàssics.

### Absis

Espai generalment de planta semicircular o poligonal que acull el centre d'atenció en una sala o ambient. Els edificis d'estructura basilical acostumen a situar en un dels extrems curts. La capçalera de les esglésies cristianes s'acostuma a organitzar a partir d'un o més d'un absis coronant les naus.

A les naus tenim escenes de l'Antic Testament, i a l'arc triomfal del Nou Testament, amb episodis de la vida de Jesús. Entre les escenes de l'Antic Testament, a la paret de l'esquerra o septentrional apareixen temes del Gènesi i a la de la dreta o meridional de l'Èxode, Nombres i Josué. Entre aquests últims destaquen especialment algunes escenes que fan referència a Josuè, com per exemple el setge de Jericó, o les que tracten temes de la vida de Moisès, per tant de l'Èxode, com l'adopció de Moisès infant per la filla del faraó, les esposalles de Moisès o el pas del Mar Roig pels israelites.

A l'arc triomfal, on apareixen els temes del Nou Testament, alguns estudiosos han volgut veure que té un relleu especial la figura de la Verge

Maria, a la qual aquesta església està dedicada, especialment en el seu paper de Mare de Déu o *Theotokos*. Aquest fet estaria en consonància amb el Concili Ecumènic celebrat a Efes el 431, on justament va quedar proclamat el dogma de la divina maternitat de Maria. Així, doncs, a l'arc triomfal tenim temes com l'Anunciació a Maria, l'Adoració dels Reis Mags, la Presentació en el Temple, o la fugida a Egipte, on Maria destaca sempre de manera especial, ja sigui perquè compositivament ocupa la posició central de les escenes, o bé pel vestit luxós, propi d'una emperadriu del segle V. A més dels temes on apareix Maria, a l'arc triomfal n'hi ha d'altres relacionats amb la infància de Jesús, com el dels tres Reis Mags davant d'Herodes, o la matança dels innocents.

## 15. Sant Apol·linar Nou de Ravenna



Planta de l'edifici: 42 x 21 m

Arquitectura i mosaics murals

*In situ*, Ravenna

Antiguitat tardana

Malgrat que l'església de Sant Apol·linar Nou de Ravenna sigui un temple fet en època de la dominació ostrogoda d'Itàlia, tant per la tipologia constructiva, és a dir, la basílica cristiana tradicional amb tres naus separades per arcades sobre columnes i absis central, com per la decoració interna en mosaic, és una obra que segueix plenament la tradició romana tardana. Actualment no es conserven els mosaics que cobrien l'absis i l'arc triomfal que el precedeix, però sí els que decoren la nau central, dividits en tres sectors o bandes horitzontals sobreposades. Al nivell superior hi ha una sèrie de plafons amb escenes de la vida de Crist sobre fons daurat, alternats amb altres de tema decoratiu: una petxina o venera i dos coloms afrontats, sobre fons blau. Més avall, entre les finestres del claristori, hi ha figures de sants en posició frontal, tots vestits de blanc, portant rotlles o còdexs, en actitud dialogadora i disposats sobre una franja trapezoïdal de color verd, que dona una mínima sensació de realitat espacial. Finalment, al sector inferior hi ha dues processons, la de la paret nord parteix d'una representació de Classe, la ciutat portuària de Ravenna, i és protagonitzada per verges, totes amb la mateixa indumentària blanca i daurada i fent ofrena de la corona que porten a les mans. Entre cadascuna de les verges apareix una palmera que actua d'element rítmic de separació. La processó de verges va encapçalada pels tres Reis Mags, vestits a la manera que a l'època s'entenia per oriental, amb indumentàries de gran riquesa cromàtica, i oferint, en tres sumptuosos recipients d'argent, l'or, l'encens i la mirra, a la Mare de Déu amb Jesús Infant que hi ha al seu davant. La processó de

la paret contrària o sud la protagonitzen en canvi sants vestits de blanc, que també ofereixen les seves corones. Aquesta processó masculina, s'inicia al *Palatium* o palau del mateix rei Teodoric, del qual es representa la façana principal, amb el timpà, les columnes amb arcades, etc. Al final de la processó, encapçalada per sant Pere, apareix un majestuós Crist barbat i entronitzat, flanquejat per dues parelles d'àngels.

### **Absis**

Espai generalment de planta semicircular o poligonal que acull el centre d'atenció en una sala o ambient. Els edificis d'estructura basilical l'acostumen a situar en un dels extrems curts. La capçalera de les esglésies cristianes s'acostuma a organitzar a partir d'un o més d'un absis coronant les naus.

### **Timpà**

És la superfície definida per les cornises horitzontal i obliqües que conforma o genera la teulada a doble vessant en l'arquitectura clàssica. De vegades és sinònim de frontó. Es pot referir també a l'espai semicircular o triangular que corona les columnes en els ordres clàssics, i a les columnes o suports de les portalades o de finestres.

## 16. Sant Vital de Ravenna



Planta: diagonal, 34 m aprox.; llargària de cada costat, 12'8 m aprox.

Arquitectura i mosaics murals

*In situ*, Ravenna

Antiguitat tardana

La concepció de la planta de l'església de Sant Vital de Ravenna és de tipus marcadament centralitzat, ja que es basa en un octògon central, envoltat d'un passadís també octogonal, amb tribunes superiors. En posició descentrada, l'edifici presenta un nàrtex afegit per la part oest, que permet accedir a l'interior. A l'extrem contrari, és a dir a l'est, el passadís que envolta l'espai central veu interrompuda la seva continuïtat pel presbiteri, un espai rectangular coronat per un absis semicircular, que és justament la zona on es conserva la decoració original amb mosaics de mitjan segle VI.

### Nàrtex o vestíbul

Espai que es disposa transversalment als peus i abans de les naus d'una església.

### Presbiteri

Part de l'església o espai delimitat en el seu interior on se situa l'altar, i el lloc que ocupen els clergues. Generalment al fons de la nau central o en lloc destacat de l'edifici.

Els mosaics de l'absis mostren Crist assegut sobre el Cosmos –representat com una esfera blava– flanquejat per dos àngels i donant la corona de màrtir a sant Vital que es troba a la seva dreta. Al costat oposat de Crist, tenim al bisbe Ecclesius fent-li ofrena de la maqueta de la mateixa església de Sant Vital. A banda i banda del presbiteri hi ha representacions dels evangelistes i escenes de l'Antic Testament, entre les quals destaca especialment la d'Abel i Melquisedec fent una ofrena a Déu en la paret sud. Als costats d'aquesta escena tenim, per una banda una representació del Bon Pastor amb les ovelles i a la part de dalt Moisès escoltant Déu i cordant-se la sandàlia, i per l'altra Isaïes amb un rotlle.

**Absis**

Espai generalment de planta semicircular o poligonal que acull el centre d'atenció en una sala o ambient. Els edificis d'estructura basilical l'acostumen a situar en un dels extrems curts. La capçalera de les esglésies cristianes s'acostuma a organitzar a partir d'un o més d'un absis coronant les naus.

**Presbiteri**

Part de l'església o espai delimitat en el seu interior on se situa l'altar, i el lloc que ocupen els clergues. Generalment al fons de la nau central o en lloc destacat de l'edifici.

La volta del presbiteri es decora amb una sèrie de roleus vegetals i aus diverses, i al voltant amb un medalló central sostingut per quatre àngels. Dintre d'aquest medalló hi ha l'anyell de Déu o *Agnus Dei*.

**Roleus**

Ornament de forma vegetal enrotllat en espiral.

Finalment, hi destaquen els dos plafons ubicats als costats de les finestres de l'absis, que mostren, el del nord l'emperador Justinià (527-565) oferint un gran recipient d'or a Crist, acompanyat per personatges civils i la guàrdia imperial per un costat, i de personatges religiosos per l'altre. Entre aquests religiosos sobresurt especialment l'arquebisbe de Ravenna, Maximià, identificat per la inscripció del seu damunt. Al plafó del costat oposat o sud apareix l'emperadriu Teodora oferint un calze a Crist, acompanyada pel seguici de la cort, dintre d'un ambient de palau.

**Absis**

Espai generalment de planta semicircular o poligonal que acull el centre d'atenció en una sala o ambient. Els edificis d'estructura basilical l'acostumen a situar en un dels extrems curts. La capçalera de les esglésies cristianes s'acostuma a organitzar a partir d'un o més d'un absis coronant les naus.

## 17. Santa Sofia de Constantinoble



Planta: 79,30 x 69,50 m; cúpula: 30,86 a 31,87 m diàmetre x 56,60 m alçada

Istanbul

Antiguitat tardana

Per la seva magnitud i les seves característiques, l'església de Santa Sofia de Constantinoble representa el punt culminant de l'arquitectura justiniana i un dels exemples més notables de tota la història de l'arquitectura.

Ja en època de Constantí va ser aixecada cap el 360 una basílica cristiana dedicada a la Santa Saviesa o *Hagia Sofia*, que va ser profundament remodelada entre els anys 404 i 405. Aquesta segona edificació va quedar completament destruïda durant la violenta revolta de Nika l'any 532, fet que va aprofitar Justinià per a plantejar-se l'edificació d'un gran temple que ultrapassés tot el que s'havia fet fins aleshores.

Els encarregats de dur a terme el projecte van ser Artemi de Tralles i Isidor de Milet, dos enginyers o *mechaniké*, és a dir, dues persones més versades en la teoria científica que en la praxi arquitectònica. L'esquema emprat és senzill però audaç al mateix temps, i es basa en una estructura central de quatre grans suports en forma de pilars, coberta per una cúpula. Aquesta estructura no tan sols s'aguanta per si mateixa, sinó que a més suporta l'empenta de la resta de sistemes de coberta que té al voltant. La imatge és la d'un enorme baldaquí, amb els quatre pilars gruixuts que configuren un espai quadrangular, cobert per la gran cúpula, cúpula que té a la base una filera de finestres que la fa molt més lleugera i menys massissa a la vista. A aquesta estructura central s'afegeixen, per l'est i l'oest, dues semicúpules més petites a una alçada menor, i pels costats nord i sud dos timpans perforats per una sèrie de finestres. Més avall dels timpans tenim les tribunes, i sota d'aquestes les naus, un costat per als homes i un altre per a les dones. Tant les tribunes com les naus es configuren a base d'una sèrie de trams rectangulars, coberts amb volta d'aresta. A l'extrem est, en un nivell inferior a la



semicúpula, tenim tresemicúpules més de dimensions menors, dues als costats i una al centre, i aquesta última és l'absis principal. Per sota de la semicúpula de la banda contrària, és a dir l'oest, en comptes de tres surten dues semicúpules de menors dimensions als costats, i queda al centre un tram rectangular que dóna accés al nàrtex. El sector dels nàrtex té dos àmbits clarament diferenciats, el del nàrtex pròpiament dit, als extrems del qual hi ha les estances o vestíbuls d'on surten les rampes que puguen a les tribunes, i el de l'exonàrtex o nàrtex exterior, més a l'oest. Tots dos es componen d'una sèrie de nou voltes d'aresta, però més grans i a més alçada al nàrtex que a l'exonàrtex.

### Absis

Espai generalment de planta semicircular o poligonal que acull el centre d'atenció en una sala o ambient. Els edificis d'estructura basilical l'acostumen a situar en un dels extrems curts. La capçalera de les esglésies cristianes s'acostuma a organitzar a partir d'un o més d'un absis coronant les naus.

Es desconeix com devia ser el projecte decoratiu original de Santa Sofia, però es pot pensar que hi predominaven els mosaics simplement daurats, en espais com la cúpula central, o temes decoratius com garlandes, roleus vegetals, etc., als arcs i les voltes. Al llarg del temps, la decoració de la basílica va anar sofrint canvis, segurament radicals a vegades, com per exemple en època de la crisi iconoclasta. Justament per aquest últim motiu tots els mosaics figuratius que es conserven a l'actualitat pertanyen a un període de temps dilatat, que va del segle IX al XIV. Destaquen el mosaic que mostra un emperador agenollat, segurament Lleó VI (886-912), davant de Crist entronitzat, amb medallons amb la Mare de Déu i l'arcàngel sant Gabriel, ubicat al timpà del tram central del nàrtex, és a dir, el tram que dona accés a la basílica pròpiament dita. A l'absis principal es pot veure la Mare de Déu entronitzada amb l'Infant, flanquejada per dos arcàngels, el del costat nord força malmès, datat de la fi del segle VIII en època del parèntesi iconoclasta, o a mitjan segle IX, immediatament després de la iconoclastia. Al vestíbul que hi ha just al sud del nàrtex tenim un timpà on torna a aparèixer la Mare de Déu entronitzada amb l'Infant, flanquejada per dos emperadors: Constantí, que li fa ofrena d'una maqueta de la seva ciutat, Constantinoble, i Justinià oferint la maqueta de la seva basílica, és a dir Santa Sofia. Aquest mosaic s'ha datat en època de l'emperador Basili II (975-1025). Als timpans de l'interior del temple hi ha figures de sants, però se'n conserven molt poques, i a la tribuna nord, la representació de l'emperador Alexandre (912-913). Finalment, a la tribuna sud tenim el mosaic de l'emperador Constantí IX (1042-1055) i l'emperadriu Zoe, fent ofrenes a Crist entronitzat; el mosaic de la tribuna de Santa Sofia de Constantinoble, on apareixen Joan II Comné i Irene fent ofrenes a la Mare de Déu amb l'Infant, i el mosaic de la Deesi de la tribuna de Santa Sofia de Constantinoble.

### Timpà

És la superfície definida per les cornises horitzontal i obliqües que conforma o genera la teulada a doble vessant en l'arquitectura clàssica. De vegades és sinònim de frontó. Es pot referir també a l'espai semicircular o triangular que corona les columnes en els ordres clàssics, i a les columnes o suports de les portalades o de finestres.

#### Nàrtex o vestíbul

Espai que es disposa transversalment als peus i abans de les naus d'una església.

#### Roleus

Ornament de forma vegetal enrotllat en espiral.

#### Nàrtex o vestíbul

Espai que es disposa transversalment als peus i abans de les naus d'una església.

### Absis

Espai generalment de planta semicircular o poligonal que acull el centre d'atenció en una sala o ambient. Els edificis d'estructura basilical l'acostumen a situar en un dels extrems curts. La capçalera de les esglésies cristianes s'acostuma a organitzar a partir d'un o més d'un absis coronant les naus.

### Timpà

És la superfície definida per les cornises horitzontal i obliqües que conforma o genera la teulada a doble vessant en l'arquitectura clàssica. De vegades és sinònim de frontó. Es pot referir també a l'espai semicircular o triangular que corona les columnes en els ordres clàssics, i a les columnes o suports de les portalades o de finestres.

Com diuen les fonts escrites de l'època (Pau Silenciari), cap a l'any 563, a més dels mosaics, tot l'interior de la basílica era decorat amb marbres de diverses procedències i colors, entre els quals destaquen el marbre blanc de Proconnès, emprat sobretot en els capitells, arquitraus i lloses de paviment; el pòrfir d'Egipte, emprat a vuit fusts de columnes, i certs plafons rectangulars i circulars dels arquitraus; el verd antic de Tessàlia, a la resta de fusts de les columnes de separació entre l'espai central i els laterals; el groc de Smittu, localitat del nord d'Àfrica; el vermell de Synnade i l'ònix negre, aquests últims emprats als plafons de revestiment dels pilars i els murs interns.

Els capitells són tots de marbre de les pedreres del Proconnès, de color blanc amb vetes de color gris blavós, i de dos tipus, el d'ordre compost, que és el més freqüent i el que té esculpits els monogrames de Justinià i Teodora, i el d'ordre jònic, emprat sobretot als espais laterals. Tots dos tipus de capitells, però, no són una simple còpia dels ordres clàssics, sinó més aviat una derivació o evolució, ja que les formes en relleu d'aquests s'han substituït per superfícies llises molt polimentades, contrastades amb d'altres de molt trepanades, i per tant fosques, que creen un acusat clarobscur.

### Ordre

Terme que defineix unes determinades relacions entre els elements sustentadors i sustentats en l'arquitectura antiga i en la forma que adquireixen els uns i els altres. Així, es parla d'ordres dòric, jònic i corinti en l'arquitectura grega i Vitruvi hi afegeix el toscà quan es refereix a la seva experiència arquitectònica en els centres itàlics. La denominació i la sistematització dels diferents ordres, s'originà en la cultura hel·lenística com un esforç i voluntat d'entendre, de codificar i, en definitiva, de simplificar la rica experiència arquitectònica anterior, d'època arcaica i clàssica. Els tractats sobre els ordres, els autors que es van dedicar a definir-los, eren llegits i coneguts en la cultura romana. Vitruvi, en els deu llibres de *De architectura*, recull aquesta tradició, que es traslladà sense crítica fins a l'època moderna a Occident.

### Nàrtex o vestíbul

Espai que es disposa transversalment als peus i abans de les naus d'una església.

### Arquitrau

És la part horitzontal inferior de l'entaulament i descansa sobre els suports o columnes en l'arquitectura d'ordres clàssics.

## 18. Sants Sergi i Bacus de Constantinoble



Cos central: 27 a 27,5 x 25,5 a 27 m; amplitud cúpula: 15 m; atri: 5,5 x 21 m

Istanbul

L'església, dedicada als sants Sergi i Bacus de Constantinoble, presenta un esquema arquitectònic de tipus centralitzat, que es basa alhora en el quadrat i l'octògon. Aquest edifici, de reduïdes dimensions si el comparem amb Santa Sofia de Constantinoble, va ser encarregat també per l'emperador Justinià, al principi del seu regnat. Per a aixecar-lo es va aprofitar un solar de mides irregulars, ubicat entre el Palau Imperial i una església preexistent consagrada a sant Pere i sant Pau, i les obres d'edificació es van acabar l'any 536.

Tal com passa a Santa Sofia de Constantinoble o a Sant Vital de Ravenna, l'edifici consta de dues parts ben diferenciades: l'espai central i el cos que l'envolta, constituït aquest segon per dos nivells sobreposats: deambulatori a la part baixa, corresponent al que serien les naus laterals a Santa Sofia de Constantinoble, i les tribunes a sobre. L'espai central està cobert amb una gran cúpula i els laterals amb voltes de canó i d'aresta.

Entre els monuments més destacats de la seva època, a l'església dels sants Sergi i Bacus és on el nucli central té un paper més destacat. És de forma octogonal i queda configurat per una alternança de quatre trams rectes i quatre de semicirculars, disposició que es perllonga fins a la cúpula. La cúpula consta d'una sèrie de trams que alternen la forma semicircular amb la recta i li donen el seu perfil particular. Als trams rectes de la cúpula és on hi ha les finestres, que fan possible la il·luminació del bloc central. La separació entre el centre i els espais laterals s'efectua mitjançant parelles de columnes alternades amb vuit pilars gruixuts, que sostenen la cúpula. Les parelles de columnes suporten al pis inferior un arquitrau, en canvi al superior o de les tribunes veiem una successió d'arcs de mig punt, tres per cada parella de columnes, englobats o emmarcats per un gran arc cec, solució molt

### Deambulatori

Nau que envolta l'absis, la capçalera, d'alguns tipus d'esglésies d'estructura basilical o de planta en creu, però també la que envolta completament estructures de planta central.

### Arquitrau

És la part horitzontal inferior de l'entaulament i descansa sobre els suports o columnes en l'arquitectura d'ordres clàssics.

pròpia de l'època.

La decoració original de l'església dels sants Sergi i Bacus apareix avui en dia totalment emmascarada pels afegits moderns dels turcs, que encara la fan servir com a mesquita. Sí per una banda l'interior està íntegrament pintat amb una gruixuda capa de calç, per una altra el terra és completament recobert de catifes, que ens impedeixen la visió del paviment original de marbre.

## 19. Sant Simeó l'estilita



Edifici principal del conjunt,

martiryum: 95x 85 m

Qalaat Siman (Síria)

Un cop mort sant Simeó l'estilita cap al 470, els seus seguidors van decidir bastir un gran edifici martirial o *martyrium* al lloc on havia passat de manera voluntària els últims anys de la seva vida, a dalt d'una columna aïllat de la resta del món.

Aquesta columna és l'element central entorn del qual es va organitzar el *martyrium* del sant, de planta octogonal. L'octògon, una forma usual en l'arquitectura funerària i martirial, queda en aquest cas envoltat per quatre grans braços. Aquests braços, per les seves dimensions i característiques, són en realitat com quatre basíliques, ja que cadascun té tres naus separades per pilars, amb la central més alta que les laterals. Les quatre naus centrals dels braços s'obren directament a l'octògon central, mentre que les vuit laterals donen a unes petites estances de transició de forma trapezoïdal coronada per una exedra. El braç del costat est es diferencia de la resta perquè és una mica més llarg i al seu extrem té tres absis semicirculars, de manera que actua com a capçalera principal de tot l'edifici. A banda i banda de l'absis principal tenim la *pastophoria* o cambres adjacents, és a dir, *prothesis* i *diaconicon*, a esquerra i dreta respectivament, destinades a funcions diverses com sagristia o biblioteca, entre d'altres.

### **Exedra**

Espai que té la funció de servir de lloc de reunió i que acostumava a tenir, com a conseqüència, seients o grades i unes dimensions considerables. La seva estructura podia ser semicircular, però també rectangular amb un costat obert. S'utilitza aquest terme també per a definir habitacions de representació a les cases romanes, que s'obren en un dels costats del peristil o de l'atri.

### **Absis**

Espai generalment de planta semicircular o poligonal que acull el centre d'atenció en una sala o ambient. Els edificis d'estructura basilical l'acostumen a situar en un dels extrems curts. La capçalera de les esglésies cristianes s'acostuma a organitzar a partir d'un o més d'un absis coronant les naus.

### **Pastophoria**

Són els dos ambients o dependències que es disposen a banda i banda de la capçalera (*pròtesi* i *diaconicon*) en algunes esglésies paleocristianes, sobretot de Síria.

### **Pròtesi**

Preparació, acompanyada de l'oració, del pa i del vi, durant l'ofertori de la Missa. També és una taula usada durant aquest ritu. Així mateix s'anomena "pròtesi" en la terminologia arqueològica una de les dues *pastophoriae* que flanquegen la capçalera de les esglésies de Síria, sobretot en època romana tardana, i que es conserven en algunes àrees de ritu ortodox.

### **Diaconicon**

Una de les dues cambres o *pastophoriae* que flanquegen la capçalera de les esglésies en algunes regions del món cristià, com ara Síria, i que tenien originàriament la funció de servir els objectes sagrats i les ofrenes.

Al braç contrari o oest es troba l'accés a l'edifici, constituït per un porxo que precedeix les tres naus. Aquest porxo té tres entrades corresponents a cadascuna de les tres naus, amb la central més alta i ampla que les laterals. Totes tres entrades, però, segueixen un mateix esquema basat en la combinació de l'arc de mig punt sustentat per dues columnes i el timpà triangular. A l'entrada central, l'arc queda emmarcat pel timpà, mentre que a les laterals aquest element se sobreposa a l'arc.

### **Timpà**

És la superfície definida per les cornises horitzontal i obliqües que conforma o genera la teulada a doble vessant en l'arquitectura clàssica. De vegades és sinònim de frontó. Es pot referir també a l'espai semicircular o triangular que corona les columnes en els ordres clàssics, i a les columnes o suports de les portalades o de finestres.

### **Timpà**

És la superfície definida per les cornises horitzontal i obliqües que conforma o genera la teulada a doble vessant en l'arquitectura clàssica. De vegades és sinònim de frontó. Es pot referir també a l'espai semicircular o triangular que corona les columnes en els ordres clàssics, i a les columnes o suports de les portalades o de finestres.

Al voltant de l'edifici principal hi ha la resta de construccions del convent. A més de les muralles que l'envolten, un dels edificis que més destaca és el baptisteri, un octògon inscrit dintre d'un quadrat i envoltat per un deambulatori de poca alçada.

**Deambulatori**

Nau que envolta l'absis, la capçalera, d'alguns tipus d'esglésies d'estructura basilical o de planta en creu, però també la que envolta completament estructures de planta central.

## 20. Gènesi de Vienna



Alçada 31,8 cm; amplària 25,8 cm

Pintura sobre pergamí

Constantinoble

Vienna, Nationalbibliothek, Vindob. Teol. gr.31

El Gènesi de Vienna és un dels millors exemples conservats de llibre luxós il·luminat del segle VI. El fet que els seus pergamins estiguin tenyits de color porpra indica amb certa seguretat que aquest llibre pot haver sortit dels tallers de la cort imperial de Constantinoble, ja que cal recordar que l'ús d'aquest color era exclusiu de la família imperial.

Se'n conserven no més 48 il·lustracions d'un total d'unes 192, que ocupen en moltes ocasions la part baixa de les pàgines, a sota del text escrit en grec. Una de les més famoses és la que representa l'escena de Rebecca i Eliezer del Gènesi (24, 10-21), en la qual tenim dos moments diferents en una mateixa composició. A dalt a la dreta apareix la ciutat de Nahor, amb les seves muralles i les teulades verdes i vermelles dels edificis, i a l'esquerra un carrer porticat amb una columnata, per on va caminant Eliezer amb un càntir; duu un vestit llarg de color violat pàl·lid i el cabell cobert per un vel blau cel. Com es pot observar, les proporcions de la columnata i de la dona apareixen força descompensades. Més avall i al centre tenim el moment en què Rebeca dóna aigua del pou a Eliezer, el criat d'Abraham que ha vingut a Nahor amb deu camells, per tal de buscar una muller per a Isaac, fill d'Abraham. La dona que donés beure a Eliezer i els seus camells seria l'escollida per a ser la futura esposa d'Isaac.

L'episodi és contemplat per una nimfa seminua a l'esquerra de la imatge,



que, somrient, subjecta un càntir d'on surt l'aigua que alimenta el pou. Aquest és un recurs iconogràfic d'arrel clarament clàssica, que no apareix a les Sagrades Escripures i que, per tant, és un detall afegit pel pintor, que complementa l'escena.

## 21. Mesquita de Damasc



Perímetre: 157 x 100 m

Damasc (Síria)

Aquesta és una de les tres grans mesquites bastides pel successor d'Abd al-Malik, el califa Al-Walid I (705-715), i l'única que conserva les construccions omeies. Les altres dues, Jerusalem (709-715) i Medina (706-710), han estat molt transformades. Desgraciadament la de Damasc patí un incendi l'any 1893 que en destruï les parts altes; aquest fet, juntament amb les dubtoses restauracions dels mosaics l'any 1960, han modificat una mica l'original.

Per a construir el recinte s'aprofità el *témenos* d'un temple pagà o cristià d'època romana, fet que en condicionà la forma i la distribució. És una qüestió important a l'hora d'analitzar la construcció, ja que a l'època no hi havia gaires precedents de mesquites: en fou una de les primeres. El resultat és un edifici de planta rectangular amb quatre torres als angles i quatre portes als eixos.

### ***Témenos***

Terme que, al marge del seus orígens, s'utilitza per a diferenciar un recinte sagrat per oposició al que és exterior i estrany a ell, dins de la cultura grega.

Totes les portes permetien accedir al recinte, menys la sud, que es va tapiar perquè ocupava el lloc de la *qibla* –mur orientat a la Meca– gairebé tocant el *mihrab* –santuari dins el mur orientat.

Els murs est, nord i oest tenen una galeria porticada que alterna pilars i dues columnes. Des d'aquest porxo s'accedeix al pati (*sahn*), que ocupa la meitat del recinte (122 x 50 m). L'altra meitat té tres naus columnades

–possible influència del món cristià– paral·leles al mur de la *qibla*. Just a la zona central d'aquest mur, una nau axial divideix en dues meitats la triple nau; en el segon tram d'aquesta trobem un cúpula que no deu ser anterior al segle XI. Aprofitant les torres romanes, als angles del mur sud hi ha dos minarets. Cal dir que, com en el cas de la Cúpula de la Roca de Jerusalem, columnes, capitells i impostes s'han aprofitat d'altres construccions.

La major part dels revestiments, similars als de la Cúpula de la Roca de Jerusalem, han desaparegut. Avui dia només podem gaudir de part dels mosaics que recobrien les zones altes dels murs dels pòrtics, la façana del pati, el santuari i potser algun minaret. Sembla que són obra d'artistes cridats de Constantinoble. D'una bellesa especial són els conservats al pòrtic occidental, en un panell de 34,5 x 7,15 m. Elements vegetals, especialment arbres que voregen el curs d'un gran riu, flanquegen arquitectures d'una gran varietat. El gran contrast entre elements –vegetals o arquitectònics– amb diferents graus de realisme i/o naturalisme ha fet dubtar del seu significat. Avui la major part d'autors estan d'acord en el fet que mostren una representació ideal del món sota la dominació de la nova religió i el nou imperi.

## 22. Cúpula de la Roca de Jerusalem



Dimensions: 20 m diàmetre; 25 m alçada

Mont Morià, Jerusalem est

Es tracta de l'edifici més antic conservat del món musulmà i el primer que té un caràcter volgutament monumental. Fou el califa Abd al-Malik (685-705) qui n'ordenà la construcció, que durà prop de tres anys, sense que en puguem precisar ben bé el motiu. Per als musulmans, en l'actualitat, el santuari commemora el lloc -la roca- des d'on Mahoma ascendí al cel. Tot i que en realitat l'explicació ha de ser tota una altra. Atès que la terrassa que ocupa havia estat l'emplaçament del Temple de Salomó, és versemblant suposar que els musulmans van concebre en aquell indret el trofeu de la seva ocupació de Jerusalem (637 dC), ciutat santa de les tres religions, com a símbol de la seva superioritat damunt cristianisme i judaisme.

La mesquita és un edifici de planta central. La part més interna, la que encercla la roca, és un cos circular estructurat amb quatre pilars i dotze columnes, agrupades de tres en tres. Aquest nucli circular és encerclat per un doble deambulatori, separat per un mur octogonal de 8 pilars angulars que alternen amb 16 columnes, agrupades de dues en dues. Cal dir que totes les columnes i els capitells de l'interior, de marbre, són elements reaprofitats de construccions més antigues. Finalment, el mur de tancament del conjunt també descriu un octògon, i és on s'obren les quatre portes d'accés al recinte, situades als punts cardinals i totes porticades.

L'alçat és la part més espectacular. Damunt l'estructura circular del centre s'aixeca un doble tambor, des de l'exterior del qual només és visible la meitat superior, perforada per setze finestres. La cúpula està formada per una estructura doble de fusta daurada, lleugerament apuntada i ultrapassada. Les vuit façanes, idèntiques excepte per la inclusió de les portes, s'articulen mitjançant pilastres que n'ocupen tota l'alçada i donen lloc a set esveltes arqueries, cinc de les quals amb gelosies i les altres dues cegues. Els murs superen l'alçada de la teulada

del deambulatori, de manera que aquesta queda oculta rere un ampit i, per tant, no existeix cap mena de ràfec.

Les parts baixes de pilars i murs de l'interior de l'edifici estan revestides amb marbre, i totes les parts altes amb magnífics mosaics, tret dels sostres de la doble girola i de la cúpula, treballats en fusta. L'exterior també tenia aquesta estructura decorativa de marbres i mosaic, tot i que els mosaics es van substituir en època otomana per rajola turca, que és el que s'hi pot veure avui dia.

## 23. Qusayr 'Amra



100 km a l'est d'Amman (Jordània)

La residència omeia la formen dues zones perfectament separades. La zona nord, destinada a l'obtenció i distribució d'aigua, està organitzada en tres àmbits que, d'oest a est, són: la sínia –estructura circular–, el pou i la cisterna. D'aquesta darrera sortien les canalitzacions per a proveir l'altre àmbit: el palau –al sud.

El palau consta d'un conjunt d'edificis cadascun amb una funció i una morfologia pròpies, fet que queda reflectit tant internament com externament. S'accedeix al recinte únicament per la porta del Gran Saló, una construcció de tres naus cobertes amb volta de canó i separades per dos arcs de diafragma lleument apuntats. Tot i que és un espai unitari, l'aspecte exterior, amb el perfil de les tres voltes, fa pensar en un edifici compartimentat. A l'eix d'aquesta sala i en direcció sud, lleument alçada respecte al nivell de la Gran Sala, trobem la Sala del Tron. Està flanquejada per dues alcoves privades coronades amb absis semicirculars i cobertes de mig punt i, a l'absis, per un quart d'esfera. En destaca el paviment de mosaic amb temes geomètrics. Les alcoves reben la llum de petites toveres que proporcionen una claror molt tènue; la Gran Sala combina les toveres amb finestres rectangulars als capcers nord i sud.

D'aquesta zona passem als banys per una porta de la paret est de la Gran Sala. Una primera habitació quadrada coberta amb canó i amb un banc seguit feia funcions d'*apodyterium* –vestidor– o de *tepidarium* –sala temperada. Des d'aquí, una porta al nord dóna pas al primer *caldarium* –sala calenta–, una sala amb sistema d'hipocaust –idèntic al de la sala següent– de tecnologia romana. Aquesta sala està coberta amb aresta i té una pica dins un recinte quadrat al nord. El segon *caldarium* està cobert amb una cúpula sobre petxines i té dos absis amb piques per al bany. El forn que escalfava la instal·lació i l'aigua es troba al passadís que arrenca del segon *caldarium* i que comunica amb una habitació rectangular que podria ser el llenyer.

Destaca a Qusayr 'Amra, el conjunt de pintures murals, de gran riquesa.

La Gran Sala, al costat d'escenes de cort, eròtiques i d'un extens cicle de la cacera de l'onagre, en mostra altres de molt contingut polític, com la representació dels sis reis vençuts per l'Islam, amb les seves inscripcions: Kaisar –emperador bizantí–, Rodrigo –rei visigot–, Kosroes –emperador persa–, Negus –rei d'Abisínia– i dos més, desapareguts. Tots sis mostren la submissió al califa, representat al capcer de la sala del tron i assistit per dos servents, i entronitzat. També són remarcables les escenes de bany de dones i infants al primer *caldarium* i la representació, a la cúpula del segon, de l'hemisferi boreal de la volta celest, amb les constel·lacions i el zodíac.

## 24. Minaret de la Gran Mesquita de Samarra



Sòcol: 33m de costat x 3m d'alt; minaret: 50m

Maó

Nord de Bagdad (Iraq)

Època abbàsida

La mesquita es troba a la que serà capital del califat entre els anys 836 –any de la fundació pel califa Al-Mutassim– i 883 aC. És una obra que hem de situar, per tant, en època de la dominació abbàsida. Pel que fa a les dimensions és la mesquita més gran coneguda del món islàmic. Està formada per dos recintes rectangulars, de 376 x 444 m a l'exterior i 240 x 156 m a l'interior. Aquest darrer és el santuari i està envoltat de muralles. Formant part del recinte exterior i connectat amb la mesquita mitjançant una passarel·la de 25 m, trobem, al costat oposat a la *qibla*, però en el mateix eix, el minaret.

A diferència del que sol ser habitual no és una torre rectangular com les que apareixen als primers moments –Mesquita de Damasc i Mesquita de Còrdova– derivades de les construccions cristianes. Es tracta d'una torre helicoïdal –*manaret al-Malwiya*–, que recolza sobre un podi quadrat de 30m<sup>2</sup> i 3 m d'alt, al qual s'accedeix des de la passarel·la. La rampa per a ascendir-hi fa 2 m d'ample i comença al centre del costat meridional seguint la direcció contrària de les busques d'un rellotge, fins a crear set plantes de la mateixa alçada. Al capdamunt trobem una estructura circular amb vuit nínxols en arc de mig punt, tancats per arcs de mig punt que recolzen en columnetes. Entre aquestes fornícules, al costat meridional, trobem una porta que és la que permet l'accés a la terrassa superior, que en el seu moment devia estar coberta per alguna estructura de fusta.



De la mateixa manera que la mesquita i la resta de construccions de Samarra, aquest minaret es féu amb maons. La forma helicoidal és pròpia de l'Iraq; a Samarra mateix la mesquita d'Abu Dulaf –contemporània d'aquesta– presenta la mateixa tipologia, que també trobarem a la mesquita d'Ibn Tulun (Fustat, Egipte), sens dubte per influència de les de Samarra.

S'ha volgut buscar l'origen d'aquestes torres en els ziggurats mesopotàmics, però sembla que més aviat és en construccions sassànides d'ús incert on cal buscar els paral·lelismes. De moment continua sent un problema no resolt.

## 25. Mesquita d'Ibn Tulun del Caire



Perímetre exterior: 162 x 162 m, aprox.

Fustat, al sud del Caire (Egipte)

Època abbàsida

Com en el cas de la Gran Mesquita de Samarra es tracta d'un gran monument en una ciutat de nova planta –Fustat–, obra del governador d'Egipte, Ahmad Ibn Tulun. Destaca el fet que, tret de les modificacions que afectaren el *mihrab*, la font i el minaret, es conserva força intacta –segons Ettinghausen i Grabar "*Ibn Tulun es tal vez la mezquita más armoniosa y perfecta de las mezquitas abasíes del siglo IX*"– i juntament amb la de Kairuan (Tunísia), les úniques conservades d'aquest període fora de l'Iraq.

El conjunt està format per dos recintes. L'exterior, quadrat, de 162 x 162 m, i l'interior, de forma rectangular, que fa 122 x 140 m. Mentre que el mur de la *qibla* és el mateix per a totes dues àrees, els altres tres formen un zona de transició entre el mur exterior i el santuari. En aquest àmbit, i oposat a la *qibla*, trobem el minaret, que com ja hem dit a propòsit del Minaret de la gran Mesquita de Samarra té la peculiar forma en espiral pròpia d'Iraq. Cal dir, però, que l'actual substitueix des del segle XIV l'original, també en espiral. Sembla ser que Ahmad Ibn Tulun havia passat molts anys a Samarra, fet que justificaria l'ús d'aquesta tipologia de minaret tan atípica.

El centre del santuari és ocupat per un *sahn* –pati– de 92 m<sup>2</sup>, al centre del qual hi havia una font amb cúpula que va caure a mitjan segle X i que fou substituïda per l'actual. Les zones cobertes estan estructurades de manera diferent de la que hem vist a la Mesquita de Damasc i a la Gran Mesquita de Còrdova; segueixen les novetats de la Gran Mesquita de Samarra i, fonamentalment, de la mesquita d'Abu Dulaf –també a Samarra, entre el 847 i el 861 aC. Enfront de la *qibla* i disposades paral·lelament a aquesta trobem cinc naus, i dues arcades recorren les altres tres parets. Tots els suports són pilars rectangulars de maó amb

columnes adossades als angles i també pilars en forma de T, novetats que procedeixen directament d'Abu Dulaf.

També destaca del conjunt l'ús sistemàtic de l'arc apuntat amb dos centres, l'exemple més antic del qual el trobem al palau de Jawsq al-Jaqani –Samarra, c. 836-837– i que es degué usar sistemàticament a Abu Dulaf.

## 26. Gran Mesquita de Còrdova



Perímetre actual: 190 x 140 m

Còrdova

Hispanomusulmà emiral i califal

Aquest conjunt és el testimoni més important, conservat a la Península, de la dominació musulmana. La seva construcció està lligada a l'arribada d'Abd al-Rahman I (756-788), únic supervivent dels califes omeies de Damasc després de la revolta de l'any 750 que portarà al poder la nova dinastia abbàssida de Bagdad. Els seus successors faran fins a quatre ampliacions de l'estructura inicial: Abd al-Rahman II (822-852), Abd al-Rahman III (912-961), Al-Hakam II (961-976) i Al-Mansur (978-1002) –ministre d'Hisam II. Després de la conquesta castellana de Còrdova –Ferran III, l'any 1236–, la mesquita es consagrà com a catedral a Santa Maria, i l'any 1523 la seva estructura es veié greument alterada quan es construï, al mig de la sala hipòstila, l'actual catedral gòtica.

La primera estructura ocupava parcialment l'indret de l'església major cristiana anterior a l'arribada dels musulmans. Era un recinte d'uns 72 m<sup>2</sup>, molt més petit que l'actual, gairebé quadrat. Amb una orientació errònia, al sud-est, de la *qibla*. La meitat nord-oest era ocupada pel *sahn* –pati–, l'altra meitat per una sala hipòstila de deu arqueries amb 12 arcs cadascuna. El resultat eren onze naus perpendiculars al mur de la *qibla*, amb la central una mica més ampla que les altres, segurament per a marcar el lloc preferent del *mihrab*.

La planta de la mesquita pot semblar d'una claredat diàfana, però l'alçat és, estructuralment i cromàticament, molt original i es respectarà en totes les ampliacions. La solució d'un doble nivell d'arcs ultrapassats i l'alternança del blanc de la pedra i el roig del maó a les dovelles, "*convierte un tipo constructivo básico, repetitivo y un tanto monótono por naturaleza, en un salvaje laberinto tridimensional, en una sala de espejos*" (Dodds, 1992, pàg. 12). No cal dir que, com en el cas de la Mesquita de Damasc o de la Cúpula de la Roca de Jerusalem, columnes i capitells són reutilitzats, en aquest cas provinents de construccions romanes o

visigòtiques.

A partir d'aquesta planta bàsica les següents intervencions intentaran ampliar i magnificar l'obra d'Abd al-Rahman I. La primera hi afegirà vuit crugies més en direcció sud-oest; això implicarà una reforma del que podríem anomenar, "capçalera", la *qibla*. Petites reformes dels seus successors afegiran encara una *maqsura* –espai davant la *qibla* reservat al príncep (vegeu Ettinghausen-Grabar, pàg. 43)–, un tresor, o un passadís cobert per tal que el príncep pogués anar des del palau fins al pati de la mesquita directament.

Amb Abd al-Rahman III la qüestió de la Mesquita agafa un altre caire. Aquest príncep es proclama califa i, per tant, s'alça enfront del califat abbàssida; per aquest motiu necessità, en primer lloc, uns patrocinis importants, i en segon lloc uns referents clars. Pel que fa als primers cal esmentar, a part de la Mesquita, la nova ciutat de Madînat al-Zahrâ'. Pel que fa als segons, l'ampliació de la Mesquita potser és el més clar. Hi construirà un porxo que encerclarà el pati, amb uns suports ritmats a base de col·locar un pilar cada dues columnes. Atès que hi ha pocs precedents d'aquestes estructures, ja que eren molt noves dins del mateix món islàmic, no podem evitar de veure-hi un reflex de la Mesquita de Damasc. Passa el mateix amb l'altra aportació d'Abd al-Rahman III, el minaret. Una torre rectangular, avui disfressada de campanar de la catedral, i que també hem de relacionar amb el mateix tipus de torre que apareix a Damasc. Sovint s'ha considerat aquests minarets com a contraposició als campanars cristians, i de fet el concepte ja entraria dins el món hispanomusulmà. El més important, però, és que totes dues reformes miren d'apropar el califat de Còrdova, tot just acabat de néixer, a les seves arrels, i les arrels eren a Damasc, capital del califat omeia i lloc des del qual fugí l'únic supervivent i fundador de la dinastia hispànica que novament reclamava com a propi el califat. Per aquest motiu el "model" havia de ser la Mesquita de Damasc.

Al-Hakam II concentrà tots els seus esforços en la Mesquita i en va resultar una intervenció d'altíssim nivell. Tal com havia fet Abd al-Rahman II, enderroca el mur de la qibla i allarga la sala hipòstila amb dotze crugies més; el resultat era una planta que havia acabat sent longitudinal. Aquestes obres implicaren una nova *maqsura*, que estava marcada als laterals per dues pantalles d'arcs polilobulats extraordinaris, similars als que trobarem més tard al món de les taifes, per exemple a l'Aljafería de Saragossa. Òbviament, també s'haurà de construir un nou mihrab; en aquest cas, i per primera vegada al món musulmà, serà una habitació octogonal a la qual s'accedirà des d'un arc de ferradura. A banda i banda tindrà dues portes idèntiques, una, la del tresor, l'altra la del nou passadís que comunicava les estances del príncep amb la *maqsura*. L'acabat del conjunt fou molt luxós, per primera vegada en molts segles s'usarà el revestiment de mosaic i sembla que, per a fer-ho, s'hagué de demanar ajut al rei cristià.

Tant l'ús de mosaic com aquesta demanda al rei cristià recorden immediatament els casos de la Cúpula de la Roca de Jerusalem i la Mesquita de Damasc. També el fet que s'hi inclogui un projecte decoratiu a base d'escriptura alcorànica. Hi ha un fet que ha cridat

l'atenció, i és que la tripla obertura amb arcs de ferradura a la paret de la *qibla* –*mihrab*, tresor i passadís– recorda inevitablement una església cristiana, i s'ha comparat amb la de San Miguel de Escalada (Lleó). El fet és que des del punt de vista musulmà aquesta disposició només induïa a confusió i no aportava res. S'ha justificat dient que es pot tractar d'un manlleu al món cristià, sobretot en un moment en què hi ha conversions en massa a l'Islam; es mantindria d'aquesta manera un referent visual per a tranquil·litzar els nous fidels, que de totes maneres no comprometia perquè la sala hipòstila continuava sent més poderosa visualment. De fet, però, ja a Madīnat al-Zahrâ' veiem com la paret de fons es compartimenta amb la decoració de tres arcs de ferradura, de funció exclusivament decorativa, tret del central que era usat com a *mihrab*; potser és aquest el referent més clar i pròxim.

La darrera reforma omeia, la d'Al-Mansur, fou molt més senzilla però també molt més traumàtica: hi afegí vuit naus més en direcció sud-est i d'aquesta manera destruï absolutament l'axialitat de l'edifici, tradicionalment respectada.

## 27. Madînat al-Zahrâ'



Perímetre de la ciutat: 1500 x 750 m (aprox.)

5 km a l'oest de Còrdova

Hispanomusulmà califal

La ciutat està formada a partir d'un recinte rectangular tancat per muralles dobles als costats est, sud i oest, i senzilla al nord. La seva disposició en els primers contraforts de Sierra Morena afavoreix l'organització en terrasses. Les dues superiors, destinades a l'alcàsser, i la tercera, més baixa, era pròpiament la *medina* –ciutat. L'espoli que patí després de la caiguda del califat, a partir del 1013 dC, provocà la seva desaparició. Des del 1911 s'està excavant, i gràcies a aquest fet coneixem part de l'alcàsser. Les fonts contemporànies també ens donen força detalls de la ciutat.

L'alcàsser està dividit per un eix nord-sud que arrenca de la porta septentrional de la muralla i que es perllonga per a formar les cavallerisses. La zona oriental és el sector oficial, mentre que l'occidental és la residència privada, de la qual es coneixen algunes cases –per exemple la de Djafar, primer ministre d'Al-Hakam II, i la del pati del safareig amb uns banys associats. L'accés al sector oficial, el més interessant, està format per una galeria porticada, situada a l'est, amb quinze arcs, el central de ferradura i la resta escarsers, en els quals trobem el joc policrom que ja vèiem a la Gran Mesquita de Còrdova –alternança de pedra i maó.

Aquesta entrada comunica amb un gran pati, al nord del qual hi ha la *Dar al-Yund* –casa de l'exèrcit–, edifici basilical de cinc naus amb un porxo al davant. Trobarem aquest mateix esquema al Saló d'Abd al-Rahman III: tres naus profundes obertes amb arqueries, la central més ampla, tot el conjunt flanquejat per tres galeries, dues de laterals i el porxo frontal. La funció no es pot assegurar, en tot cas devia tenir un ús oficial.

Enfront d'aquest edifici, en direcció sud, trobem el Saló d'Abd al-Rahman

III. Fou construït per aquest califa entre els anys 953 i 957 dC i en aquest cas la funció sembla clara, ja que devia ser l'escenari en què les fonts ens situen les recepcions polítiques i les celebracions religioses. Ja hem dit que l'estructura és similar al *Dar al-Yund*, però en aquest cas s'ha conservat força bé. D'aquest espai destaquen tres aspectes. En primer lloc, les tres naus principals estan coronades per arcs cecs i sabem per les fonts que el de la central feia funció de *mihrab*. En segon lloc, aquests arcs, tant els de compartimentació com els cecs, ja defineixen les característiques pròpies dels arcs de ferradura califals: extradós peraltat en relació amb l'intradós, especejament del dovellatge en funció de la línia d'impostes i no del centre, i el desenvolupament de l'*alfiz*. En tercer lloc, cal destacar la decoració mitjançant la pedra llaurada que omple els murs. Units a aquest saló hi ha unes habitacions i uns banys. El conjunt estava connectat amb la mesquita per un passadís. Cal dir que aquesta mesquita anticipa la reforma d'Abd al-Rahman III feta a la Gran Mesquita de Còrdova.



## 28. Arqueta de Leyre



23,6 x 38,4 x 23,7 cm. Ivori

Procedent del tresor de la Catedral de Pamplona

Museo de Navarra (Pamplona)

Hispanomusulmà califal

Està composta de dinou plaques d'ivori. La decoració s'organitza mitjançant vint-i-tres medallons polilobulats entrellaçats, dels quals n'hi ha deu al cos de l'arqueta i tretze a la tapa. Els espais restants es completen amb una profusa i intricada decoració fitomorfa i zoomorfa, un parell de bustos i, a la part baixa de la tapa, una sanefa ampla amb inscripció. L'emmarcament de tots aquests elements, i els medallons mateixos, s'han fet a base d'una orla trenada.

La cara frontal ens mostra, de dreta a esquerra: un personatge entronitzat –Hisam II (?)– acompanyat de dos servents, un amb matamosques i l'altre amb perfums i ventall; tres músics i dos homes entronitzats flanquejant un arbre, l'un amb el matamosques i una unguentera, l'altre amb una palma i una unguentera. La cara posterior ens mostra escenes de lluita i cacera. Al medalló de la dreta dos soldats a cavall d'elefants i brandant espases. Un caçador lluitant amb dos lleons ocupa el medalló central. L'esquerre mostra dos genets, un amb espasa i l'altre amb llança. Els panells laterals presenten temes paral·lels a banda i banda. Els dos anteriors, grius i unicorns afrontats, i els dos posteriors el tema del carnívor atacant l'herbívor.

A la tapa trobem temes similars als de la caixa. La placa frontal mostra els medallons dels extrems, lleons venent sengles gaseles, mentre que els dos centrals duen genets, un travessant amb la llança un lleó, l'altre falconer. La placa lateral mostra, als extrems, àligues que claven les urpes al llom de quadrúpedes i, als centrals, un arquer disparant des d'un elefant mentre un altre es defensa amb l'escut. Als laterals hi ha paons. La placa superior també mostra l'enfrontament de depredadors, l'àliga i

el lleó, amb herbívors.

Les nombroses signatures i inscripcions ens permeten saber que l'obra va sortir del taller de Faray, i que hi intervingueren diverses mans (Misbah, Jayr, Sa'abada, Rasid, etc.), cosa que també confirma el treball de les distintes plaques.

## 29. Aljafería de Saragossa



Perímetre: 100 x 80 m (aprox.)

A la riba de l'Ebre, a l'oest de Saragossa

Hispanomusulmà d'època de taifes

El seu nom original és *Dar al-Surur* –Casa de la Gaubança. Es va concebre com un recinte fortificat, de planta trapezoïdal, amb torres circulars i murs articulats amb arcs apuntats. Té un sol accés, flanquejat també per torres, al costat est. L'única torre quadrada, al costat nord, és fruit de l'aprofitament d'una estructura anterior.

La zona pròpiament palatina està situada al centre d'aquest recinte, en l'eix nord-sud. A cada extrem d'aquest pati trobem les zones habitades, unides per un canal que comunica els estanys d'ambdós àmbits. El costat nord és l'àmbit de representació. La sala del tron es troba al fons d'aquesta zona. És una cambra rectangular disposada transversalment que comunica ambdues estances pràcticament quadrades. Davant seu trobem el porxo, al qual s'accedeix travessant una arcada de dos nivells constituïda per quatre arcs polilobulats –que recorden la *maqsura* de la Gran Mesquita de Còrdova. Flanquejant aquest espai, de dimensions similars a la sala del tron, hi ha dues sales laterals que es perllonguen en dues ales, tancant d'aquesta manera l'estany per tres costats. L'estructura és la mateixa que trobem al costat sud, llevat que en aquest cas no hi ha les dues ales.

L'àmbit més destacable de tot el conjunt és la mesquita, a la qual s'accedeix pel costat est del porxo de la sala del tron. Una porta de ferradura califal –vegeu Madínat al-Zahrâ– dona accés a una sala octogonal, que per les dimensions fa pensar més aviat en un petit oratori. Orientat cap el sud-est trobem el mihrab, que és molt similar al de la Gran Mesquita de Còrdova. Com aquell, té un accés en ferradura i el petit espai és octogonal. La resta de parets és coberta amb planxes d'estuc. El segon pis és una successió de finestres geminades que donen a nínxols o pseudonínxols. Els arcs són polilobulats i entrecreuats.

En aquest palau, seu de la taifa de Saragossa, ens hem de referir especialment a la delicadesa i fantasia dels arcs. Els més bells, a la façana sud del pati, mostren una exuberància i una complicació que fan pensar més en teixits que no pas en arquitectura. De fet, l'arquitectura queda absolutament emmascarada i substituïda per la munió de revestiments d'estuc amb una finalitat exclusivament decorativa. Els precedents d'aquests arcs els trobem en una altra estructura coneguda d'aquesta època, l'alcaçaba de Màlaga.

### 30. Alhambra de Granada



Granada

Hispanomusulmà d'època nassarita

Els orígens de l'Alhambra –*Madinat al-Hamra*– es remunten a la construcció per part d'Abd Allah (emir entre 888-912 dC) d'una petita fortificació. Però no serà fins a època nassarita, i fonamentalment durant el regnat de Muhammad V (1362-1391), que no esdevindrà una zona palatina.

Destaquen, fonamentalment, els palaus de Comares i l'anomenat "dels Lleons". La resta es van destruir sobretot en tres moments: durant la construcció del palau de Carles V (1526), a causa de la represàlia de Felip V contra el marquès de Tendilla després de la Guerra de Successió (1717), i durant la fugida de les tropes napoleòniques (1812).

El palau de Comares fou acabat per Muhammad V l'any 1370 dC. L'edifici s'organitza al voltant d'un pati, en sentit nord-sud. Atès que era la seu del monarca, té àmbits separats per al cerimonial i l'exercici del poder, i per a la residència privada. El nucli central és el pati de Comares, anomenat també "de les Murtreres" (*Arrayanes*). Té forma rectangular amb una piscina al centre. Al costat nord trobem, després d'un porxo d'arcs de mig punt amb l'*alfiz* calat, la sala del tron, dita "dels Ambaixadors". De fet és una torre de la muralla que fa també de mirador. Dins d'aquesta torre trobem les habitacions d'hivern i, al costat, a la sala dita "de la Barca", les d'estiu, amb un *mihrab* particular. Les galeries est i oest del pati estaven destinades a les quatre esposes del monarca i la galeria sud a les concubines i al servei. A l'angle nord-est hi ha una àrea de banys amb una estructura similar a la de Qusayr 'Amra –estances consecutives, que són: *apodyterium*, *tepidarium* i doble *caldarium*–, també de tecnologia romana. Al costat oest trobem a més la sala d'audiència o tribunal de justícia, coneguda amb el nom de "pati de la Cambra

Daurada". Aquí tenim la façana monumental del Palau, amb dues portes emmarcades per alicatats i la resta del parament amb una exuberant decoració d'estuc. La part més alta és un dosseret de mocàrabs que servia, juntament amb les tres escales que s'eleven des del nivell del pati, per a delimitar l'àmbit del jutge. La solució de la doble porta –engany per als possibles intrusos– és freqüent en l'arquitectura hispanomusulmana.

El Palau dels Lleons –el seu nom devia ser *Dar Aysa*–, construït també per Muhammed V entre el 1370 i el 1380, és en realitat una mena de vil·la urbana. Organitzat al voltant d'un pati –dels Lleons– també rectangular, en sentit est-oest, amb una font on hi ha el brollador amb els lleons, que crea dos eixos perpendiculars al centre, que comuniquen quatre sales. La dels Reis –est– i la dels Mocàrabs –oest– pensades per a festes i banquets. Les més importants són les situades al sud i al nord. La primera, la dels Abenserraigs, era d'hivern, i la segona, la de les Dues Germanes, d'estiu. Totes dues estaven destinades a vetllades musicals i altres distraccions, cosa que en justifica, en part, les cobertes, absolutament revestides de mocàrabs, formant un dels conjunts més bells i espectaculars amb aquesta decoració. La cúpula dels Abenserraigs, a més, té forma estrellada, que encara la fa més espectacular, mentre que l'altra és octogonal. La finalitat d'aquest segon palau no era altra que crear un lloc d'esbarjo on fugir de la rigidesa de la cort; no era un lloc de residència sinó de distracció.

### 31. La Torre del Oro



Sevilla

Hispanomusulmà d'època almohade

El nom, traducció de *Burdj al-Dhabam*, prové del fet que tenia l'exterior revestit de rajoles de reflex daurat, i és una de les torres de la muralla que protegia el port. Sembla que a l'altra banda del riu n'hi havia una de bessona i enllaçant totes dues amb una cadena s'impedia el pas d'embarcacions en cas de necessitat.

Com tota la muralla de Sevilla, aquesta torre és feta de pedra i tàpia. És un edifici dodecagonal de tres plantes, al centre del qual hi ha un buc d'escapes de forma hexagonal que permet l'accés a cadascuna de les plantes i a la terrassa superior, per damunt de la qual sobresurt uns quants metres, però adoptant forma dodecagonal. Cadascuna de les tres plantes està coberta, per la part interior, amb voltes d'aresta que alternen la planta quadrada i la triangular.

La torreta dodecagonal superior és justament la part més decorada. Alterna arcs cecs de mig punt ultrapassats amb altres de polilobulats que tanquen arcs cecs apuntats. Els carcanyols estan revestits amb rombes de ceràmica vidrada blanca i verda, la qual no es pot afirmar si és original o fruit de les restauracions. En el cas que fos original és el primer edifici de la Península que utilitzà aquest revestiment ceràmic. Aquesta torreta permet l'accés a un nivell superior, avui coronat per un cos que s'hi afegí al segle XVIII.

## 32. Mosaic de la tribuna de Santa Sofia de Constantinoble



Alçada de la part conservada de la figura: 1 m

Mosaic mural

Istanbul

Art bizantí medieval

Aquest mosaic, ubicat a l'extrem oriental de la tribuna sud de l'església de Santa Sofia de Constantinoble, representa l'emperador Joan II Comnè (1118-1143) i a la seva muller l'emperadriu Irene, fent ofrenes a la Mare de Déu i Jesús Infant. Les figures apareixen retallades sobre un fons daurat homogeni, amb una frontalitat rígida, i pràcticament totes a la mateixa alçada. Aquest últim detall és força important, ja que malgrat la figura de la Verge sigui de dimensions una mica més grans que les dels emperadors, aquesta diferència és mínima, cosa que ens mostra o que reflecteix clarament el grau de sacralització dels emperadors a l'època de la dinastia Comnè. Hem de tenir present que a Bizanci l'emperador és considerat el representant a la terra del poder de Crist.

Les ofrenes que fan Joan II i la seva esposa Irene a la Mare de Déu consisteixen en una bossa de monedes d'or, en el cas de l'emperador, i un document o pergamí enrotllat, pel que fa a l'emperadriu. En aquest pergamí apareixen esmentats els privilegis i donacions que la parella imperial atorga a l'església, simbolitzada per la Mare de Déu.

Al mosaic destaca especialment la indumentària dels emperadors, que suposadament ha de ser un reflex fidel del tipus de vestit que portaven en els actes oficials o de cerimònia. Per damunt de tot els artistes han accentuat de manera especial la sumptuositat de les vestidures de



l'emperadriu, sense mostrar preocupació alguna per la corporeïtat del cos. D'aquesta manera, veiem com el vestit posseeix una gran quantitat de fil d'or i de perles i joies cosides. La corona també rep un tractament força detallat, tota d'or, perles i pedres precioses de grans dimensions, principalment maragdes.

Finalment, el rostre d'Irene mostra les faccions suaus i pàl·lides que sembla que tenia, ja que era originària d'Hongria, amb els pòmuls vermells i la mirada dirigida cap a l'esquerra, a la Mare de Déu i Jesús Infant, que són al costat seu. El detall de la mirada desplaçada cap a un costat, juntament amb el gest de lliurament del pergamí, és l'únic que trenca la rigidesa i la frontalitat de la figura.

### 33. Esglésies de Sant Lluc de Fòcida



Planta del *Catholicon*: 27 x 17 aprox.

Arquitectura, mosaic mural i pintura al fresc

*In situ*, Fòcida (Grècia)

Art bizantí medieval

Dintre del complex monàstic del qual formen part les esglésies de Sant Lluc de Fòcida, destaca sens dubte l'església principal o *Catholicon*, consagrada l'any 1011 o el 1022. Arquitectònicament, aquesta església és un dels exemples conservats més prototípics de la tipologia bizantina de l'octògon cruciforme, en la qual la transició entre el cercle de la cúpula i el quadrat de l'espai central s'efectua mitjançant un octògon. A més, dels quatre costats principals del bloc central surten quatre braços que li donen un aspecte cruciforme. Al voltant d'aquest esquema constructiu, tenim una sèrie de petits espais satèl·lits, coberts amb volta d'aresta, com també els dos nàrtexs a la part occidental de la construcció: el nàrtex interior o *esonàrtex* i l'exterior o *exonàrtex*.

#### Nàrtex o vestíbul

Espai que es disposa transversalment als peus i abans de les naus d'una església.

L'exterior de l'església mostra una combinació constant dels dos materials constructius més típics de l'arquitectura bizantina a Grècia: la pedra i el maó. Aquesta combinació fa que, en algunes zones del parament extern, tinguem els blocs de pedra envoltats o encaixats per fileres de maons, tècnica que ha estat anomenada de "*cloisonné*" arquitectònic. En l'aspecte volumètric, l'edifici es presenta com un cos compacte, del qual sobresurten únicament de manera clara la cúpula i el tambor. Ressalta també la forma de concebre les obertures del mur, especialment les finestres de la planta superior, on apareix la característica finestra bizantina trífora, formada per tres arcs peraltats sostinguts amb dues columnes primes, i tot això emmarcat per un gran arc de mig punt cec.

A l'interior hi ha un predomini absolut de la verticalitat, especialment a l'espai central que cobreix la cúpula. A la resta de l'edifici s'observa una gran complexitat de petits espais interrelacionats i a dos nivells, en els

quals també predomina la verticalitat: planta baixa i tribunes. La decoració interna del *Catholicon* a les parts altes és feta de mosaics, i a les parts baixes de pintura mural, i representa, per la seva datació a principi del segle XI, un dels cicles decoratius d'època macedònica més antics que es conserven. Atès aquest caràcter incipient i alhora una mica allunyat de la metròpoli, el llenguatge figuratiu de la decoració del *Catholicon* de Sant Lluc de Fòcida és a base de figures un pèl rígides i d'escenes que mostren una manca quasi total de detalls i personatges secundaris; en la majoria dels casos únicament tenen el mínim d'elements per a ser reconeixedores.

No es conserva el Pantocràtor original de la cúpula central, ja que es va perdre en un terratrèmol l'any 1593, i el que veiem avui en dia és una pintura posterior. Sí que es conserven, però, la majoria de les altres escenes, entre les quals destaquen especialment una Pentecosta a la petita cúpula que hi ha davant de l'absis principal, o les de l'Anunciació, la Nativitat, la Presentació en el temple i el Bateig, que apareixen a les quatre petxines de la cúpula central. Són també importants les escenes del nàrtex extern o exonàrtex, com la Crucifixió, l'Anàstasi, la incredulitat de Tomàs o el lavatori dels peus dels Apòstols. En aquesta última escena es poden veure els Apòstols en dos grups de sis, a banda i banda de Crist, que en aquest moment eixuga un peu a sant Pere. L'apòstol es posa la mà al cap en senyal de sorpresa pel que està fent Crist. Finalment, a la cripta del *Catholicon* tenim, en pintura mural, altres temes de la vida de Crist com ara l'entrada a Jerusalem, la Santa Cena o el Davallament de la creu.

### **Pantocràtor**

Epítet que significa 'tot poderós' o 'que tot ho domina', que en el món cristià s'aplica a Déu. Iconogràficament és una de les fórmules per a representar a Crist dins de l'art bizantí: amb barba, frontalment, beneint amb la mà dreta i sostenint el llibre dels Evangelis amb l'esquerra. Representat en bust acostuma a centrar la decoració de les cúpules de les esglésies bizantines.

### **Absis**

Espai generalment de planta semicircular o poligonal que acull el centre d'atenció en una sala o ambient. Els edificis d'estructura basilical l'acostumen a situar en un dels extrems curts. La capçalera de les esglésies cristianes s'acostuma a organitzar a partir d'un o més d'un absis coronant les naus.

A més del *Catholicon*, al monestir de Sant Lluc de Fòcida hi ha una església menor dedicada a la Mare de Déu o *Theotokos*. Aquest edifici, situat al nord-est del *Catholicon* i unit físicament a aquest per un dels extrems, presenta un esquema arquitectònic similar però més senzill, conegut com "de creu grega inscrita", on a la planta hi ha una creu amb els quatre braços iguals, inscrita dintre d'un quadrat, a l'est hi ha la capçalera tripartida, amb l'absis principal al centre, i a l'oest els dos nàrtexs, precedits en aquest cas per un gran porxo d'accés.

### **Petxines**

Triangles curvilinis que, en nombre de quatre, se situen entre els arcs torals i sobre els quals s'aixeca la circumferència de base d'una cúpula.

### **Nàrtex o vestíbul**

Espai que es disposa transversalment als peus i abans de les naus d'una església.

**Absis**

Espai generalment de planta semicircular o poligonal que acull el centre d'atenció en una sala o ambient. Els edificis d'estructura basílica l'acostumen a situar en un dels extrems curts. La capçalera de les esglésies cristianes s'acostuma a organitzar a partir d'un o més d'un absis coronant les naus.

**Nàrtex o vestíbul**

Espai que es disposa transversalment als peus i abans de les naus d'una església.

### 34. Església de Dafni



Planta: 30 m x 15 m aprox.

Arquitectura i mosaic mural

*In situ*, 2<sup>ta</sup> tica (Grècia)

Art bizantí medieval

L'església de Dafni, pertany, com el *Catholicon* de les Esglésies de Sant Lluc de Fòcida, a la tipologia arquitectònica de l'octògon cruciforme. Es va bastir cap al 1080 i la seva decoració de mosaics data dels volts de l'any 1100, cosa que ens porta ja a l'època de la dinastia dels Comnè. El programa decoratiu de Dafni indica una continuïtat total amb els valors de l'època macedònica, perquè s'hi constata la mateixa concepció simbòlica de l'espai sagrat de l'església, en correspondència amb les escenes del cicle litúrgic ortodox.

Destaquen especialment escenes com la Transfiguració de Crist o la Nativitat, totes dues a les petxines de la cúpula, on veiem un gust per detalls naturalistes com la vegetació o els paisatges rocallosos. A més, les figures mostren unes proporcions i un modelat molt més acurats que els de les esglésies de Sant Lluc de Fòcida. S'aprecia també una menor frontalitat de les figures i una incipient recerca dels valors espacials, amb la presència d'objectes disposats en un cert escorç. Tots aquests valors artístics són perfectament visibles, per exemple, en l'escena de la Nativitat de Jesús, on apareixen fins a quatre grups o focus temàtics, centrats per la figura de Jesús al bressol. Al voltant d'aquest focus principal, damunt veiem àngels que adoren l'Infant i a la dreta l'Anunciació del naixement del Senyor als pastors per un àngel. A la dreta de Jesús Infant veiem sant Josep assegut a terra en actitud reflexiva, i finalment, a l'extrem dret del mosaic, dues ovelles beuen aigua del riu, potser un detall anecdòtic, però que manifesta clarament la preocupació dels artistes per donar un cert toc narratiu a les escenes.

En canvi, l'imponent Pantocràtor o imatge de Crist en majestat que apareix a la cúpula central és totalment aliè a l'esperit narratiu i

#### Petxines

Triangles curvilinis que, en nombre de quatre, se situen entre els arcs torals i sobre els quals s'aixeca la circumferència de base d'una cúpula.

naturalista de la resta de mosaics de l'església. És un dels pantocràtors més antics que es conserven avui en dia de l'art bizantí i, alhora, una de les imatges cristològiques de més força expressiva. El Pantocràtor ocupa exactament l'espai central o zenital de la cúpula i el veiem rodejat d'una gruixuda franja circular formada per faixes de diversos colors contrastats. La imatge està envoltada de setze profetes de l'Antic Testament, disposats d'un en un, entre les finestres del tambor de la cúpula. El rostre de Crist, de faccions dures i mirada intensa i severa, més que inspirar en l'espectador pietat o misericòrdia li transmet sensació de respecte i fins i tot de temor.

### **Pantocràtor**

Epítet que significa 'tot poderós' o 'que tot ho domina', que en el món cristià s'aplica a Déu. Iconogràficament és una de les fórmules per a representar a Crist dins de l'art bizantí: amb barba, frontalment, beneït amb la mà dreta i sostenint el llibre dels Evangelis amb l'esquerra. Representat en bust acostuma a centrar la decoració de les cúpules de les esglésies bizantines.

### 35. Saltiri de París



36 x 26 cm

Pintura sobre pergamí

Constantinoble

París, Biblioteca Nacional, ms. gr.139, f. 136 v

Art bizantí medieval

El manuscrit conegut amb el nom de "Saltiri de París" és sens dubte un dels exemples més destacats de l'alt nivell que va assolir l'art bizantí a l'època del renaixement macedònic. Per aquesta mateixa raó se'l considera el prototip del grup dels anomenats "saltiris aristocràtics". Posseeix un total de catorze il·lustracions que ocupen una pàgina sencera, emmarcades en una sanefa decorativa, de les quals vuit es refereixen al rei bíblic David.

D'aquests vuit folis il·lustrats amb escenes de la vida de David, destaquen les corresponents al foli 136 v., que representen Natan renyant David i el penediment d'aquest últim (*2 Samuel 12, 1-14*). Al costat esquerre de la imatge veiem el rei David amb corona i nimbe, entronitzat, escoltant el que li diu Natan. El gest i l'expressió de tristesa del rostre anuncien el que vindrà immediatament després, és a dir que David reconeix els seus pecats, especialment haver pres Betsabé, dona d'Urias l'Hitita, que havia mort en combat poc temps abans. A la dreta veiem el rei David agenollat, penedint-se del que ha fet, acció que queda clarament reforçada visualment per una personificació femenina amb nimbe que hi ha al darrere. La identificació d'aquesta figura es basa en la inscripció en grec del damunt.

L'ambientació de la miniatura que ens ocupa és en general força estereotipada, amb molts menys detalls naturalistes que altres escenes del mateix llibre dedicades també al rei David; destaquen detalls com l'arbre que hi ha al fons, darrere la figura femenina. Per altra banda, tenim altres elements que són d'arrel marcadament clàssica, com la personificació del penediment o el tipus de plecs de la túnica de Natan.



### 36. Pintura de l'església de Sant Pantaleimon de Nerez



Planta de l'església: 16 x 10 aprox.

Pintura al fresc

*In situ*, Nerez (Macedònia)

Art bizantí medieval

El programa iconogràfic de l'església de San Pantaleimon de Nerez no s'aparta en grans trets dels preceptes canònics del passat, llevat de les escenes de la deposició de Jesús, l'enterrament i la lamentació o plany sobre el seu cos mort, totes tres de grans dimensions i que ocupen un espai molt visible dintre de l'església. Les parts baixes es decoren, com és freqüent, amb sants, d'estil corpori i mirada vigorosa, i contrasten àmpliament amb les escenes superiors del cicle cristològic, especialment amb les tres esmentades.

A l'escena del plany sobre Crist mort, allò que precisament queda més destacat al centre de la composició és el cos de Crist, del qual a més de l'anatomia prima es ressalta sobretot el fet que està físicament mort. Al seu costat hi ha la Mare de Déu, que l'agafa amb els dos braços i li acosta la cara, i sant Joan Evangelista, amb el cos molt inclinat, que es posa a la cara una de les mans de Crist. Tant Maria com sant Joan mostren una expressió molt emotiva, especialment ella, en clara actitud de plany. Els colors que predominen són les tonalitats fredes, i destaca especialment el fons blau intens, que substitueix el daurat dels mosaics, cosa que juntament amb el color del terra dóna a l'escena una major sensació de naturalisme i accentua indirectament el seu dramatismo.

### 37. Mosaic de la Deesi de la tribuna de Santa Sofia de Constantinoble



5,95 x 4,08 m

Mosaic mural

*In situ*, Istanbul

Art bizantí medieval

El tema que apareix en aquest mosaic és el de la Deesi, és a dir la plegària d'intercessió que la Mare de Déu i sant Joan adrecen a Crist en favor del gènere humà. D'aquest només es conserva la part superior i la part esquerra, on hi ha la figura fragmentària de la Verge Maria. Maria apareix amb el cos mig girat cap a la figura de Crist, com una dona jove, amb una bellesa no gens austera, de trets suaument modelats per una rica gamma cromàtica de petites tesselles sàviament juxtaposades. El gest de la Verge i la seva mirada absent transmeten pietat i misericòrdia, sempre però de forma continguda, sense teatralitat. A la banda contrària hi ha sant Joan Baptista, amb expressió afligida i assenyalant Crist. Els cabells i la barba mostren un gran dinamisme i donen a la figura una sensació d'agitació que no tenen les altres dues. Destaquen també les tonalitats de la túnica, on els artistes despleguen una ampla gamma de marrons i verds foscos, contrastats de tant en tant amb línies de tesselles blaves. Al centre del mosaic hi ha la figura de Crist, representat amb una fesomia que combina alhora un gran naturalisme amb una forta espiritualitat religiosa. Apareix beneït amb la mà dreta i portant amb l'altra les Sagrades Escripures, i l'expressió sembla donar esperança de salvació per als mortals. La indumentària de Crist consta de dues peces: la túnica i el mantell. La primera és feta de tesselles daurades, amb els plecs marcats a base de línies marrons i verdes. Al mantell, en canvi, predomina el color blau intens, amb una gradació tonal de fins a cinc blaus diferents, de més fosc a més clar, amb el reforç del negre per als contorns. Els cabells i la barba són de color castany, i tornen a presentar una gran variació tonal per a aconseguir el grau de realisme desitjat. El nimbe crucífer que envolta el cap de Crist té els contorns en negre i gris, i mostra les tesselles daurades disposades en dues direccions diferents,

segons que es tracti dels braços de la creu o del fons.

### **Tessel·la**

Cadascuna de les peces que formen un mosaic de paviment, de paret o de coberta, fet amb el procediment, precisament anomenat "*opus tessellatum*". Aquestes peces es tallaven generalment *in situ*, i tenien una forma de paral·lelepípede de dimensions variables segons l'ús, el tipus de mosaic i la funció que havia de complir. Així, si es volia reproduir en mosaic una pintura de cavallet es podien usar tesselles molt petites, fins a 30 per centímetre quadrat. El més habitual per a paviments grans eren les tesselles d'un centímetre de costat com a màxim. Els materials eren tots els que la naturalesa i el lloc proporcionaven, però també era habitual l'ús de materials reciclats, com ara una llosa de pòfir que havia deixat de servir i que es tallava per a fer-ne un mosaic, i també les tesselles fetes de pasta de vidre. Aquestes foren usades sobretot en mosaics de paret i sostre perquè pesaven menys i, a més a més, tenien l'avantatge de poder-se fer del color desitjat, necessari, fins i tot amb una fina làmina d'or superficial.

### **Tessel·la**

Cadascuna de les peces que formen un mosaic de paviment, de paret o de coberta, fet amb el procediment, precisament anomenat "*opus tessellatum*". Aquestes peces es tallaven generalment *in situ*, i tenien una forma de paral·lelepípede de dimensions variables segons l'ús, el tipus de mosaic i la funció que havia de complir. Així, si es volia reproduir en mosaic una pintura de cavallet es podien usar tesselles molt petites, fins a 30 per centímetre quadrat. El més habitual per a paviments grans eren les tesselles d'un centímetre de costat com a màxim. Els materials eren tots els que la naturalesa i el lloc proporcionaven, però també era habitual l'ús de materials reciclats, com ara una llosa de pòfir que havia deixat de servir i que es tallava per a fer-ne un mosaic, i també les tesselles fetes de pasta de vidre. Aquestes foren usades sobretot en mosaics de paret i sostre perquè pesaven menys i, a més a més, tenien l'avantatge de poder-se fer del color desitjat, necessari, fins i tot amb una fina làmina d'or superficial.

Finalment, cal afegir que a la part inferior del mosaic hi havia una petita figura agenollada del comitent, l'emperador Joan VIII Paleòleg. Malauradament aquesta figura, juntament amb tota la part inferior, no s'ha conservat.

### 38. Església del Crist de la Chora de Constantinoble



Església: 27,5 x 27 m; parecclesion: 29 x 4,50 m; nàrtexs: 23,3 x 4 m i 18 x 4 m

Arquitectura, mosaic mural i pintura al fresc

Art bizantí medieval

Teodor Metochites (1260-1332), el Gran Logotheta o primer ministre de la cort d'Andrònic II (1282-1328), va ser l'encarregat d'efectuar una restauració radical en el petit monestir de Chora, a la zona nord-oest de la ciutat de Constantinoble, prop de les muralles de Teodosi II. Aquesta restauració, realitzada entre els anys 1315-1320/21, no solament va afectar l'arquitectura del conjunt sinó també la decoració interior. Avui en dia a l'església es conserva de manera gairebé íntegra el revestiment en mosaic que cobreix les parts altes dels dos nàrtexs. No es pot dir el mateix del cos central o *naos* del temple, ja que a les parets només es conserven tres petites mostres de mosaic, i destaca la que representa la Dormició o Mort de la Mare de Déu. Sí que es conserva, en canvi, la pintura mural del *parecclesion*, o capella funerària annexa, que Metochites va edificar al sud de l'església.

Als nàrtexs es desenvolupen, en una quantitat molt considerable d'escenes, els cicles de la vida de Crist i de la Mare de Déu, a partir, sobretot pel que fa a la vida d'aquesta, dels evangelis apòcrifs, especialment el Protoevangeli de sant Jaume. Com es pot veure en una de les voltes del nàrtex exterior o exonàrtex, amb les escenes del bateig de Jesús per sant Joan Baptista i les tres temptacions del dimoni a Jesús, l'estil és molt narratiu, s'hi inclouen tota mena de detalls que acompanyen o subratllen l'acció principal, com vegetació, roques, animals, etc., tot sempre amb una gran varietat de colors, amb gradacions tonals molt treballades. A més, els mosaics de l'Església del Crist de la Chora presenten una particular concepció espacial, en la qual els fons de les escenes queden juxtaposats, moltes vegades de manera una mica brusca, en el primer pla on es troben els personatges que protagonitzen l'acció. Totes aquestes característiques fan pensar que els models directes que van influir els artistes de Sant Salvador de Chora en

#### Nàrtex o vestíbul

Espai que es disposa transversalment als peus i abans de les naus d'una església.

#### Nàrtex o vestíbul

Espai que es disposa transversalment als peus i abans de les naus d'una església.

la concepció de les escenes s'han de buscar en la il·lustració de manuscrits.

Val a dir que a més dels episodis del dos cicles, que ocupen els sostres i les parts altes de les parets dels dos nàrtexs, tenim altres escenes destacables com la que mostra el donant, Teodor Metochites, agenollat en *proskinesi* i oferint a Crist entronitzat la maqueta de Sant Salvador de Chora. Aquesta escena es troba al timpà de la porta que dona accés des del nàrtex interior a la *naos* de l'església. A les dues cúpules d'aquest mateix nàrtex interior, veiem en la del costat nord la Mare de Déu amb l'Infant, i a la del sud Crist Pantocràtor. Entre les finestres dels tambors d'aquestes dues cúpules es poden veure les figures dels avantpassats de l'Antic Testament de la Mare de Déu i Crist.

### **Timpà**

És la superfície definida per les cornises horitzontal i obliqües que conforma o genera la teulada a doble vessant en l'arquitectura clàssica. De vegades és sinònim de frontó. Es pot referir també a l'espai semicircular o triangular que corona les columnes en els ordres clàssics, i a les columnes o suports de les portalades o de finestres.

### **Pantocràtor**

Epítet que significa 'tot poderós' o 'que tot ho domina', que en el món cristià s'aplica a Déu. Iconogràficament és una de les fórmules per a representar a Crist dins de l'art bizantí: amb barba, frontalment, beneït amb la mà dreta i sostenint el llibre dels Evangelis amb l'esquerra. Representat en bust acostuma a centrar la decoració de les cúpules de les esglésies bizantines.

Al *parecclesion*, l'estil de les pintures murals indica que és obra de la mateixa època i els mateixos tallers d'artistes, o de tallers molt pròxims, que els mosaics. Iconogràficament aquestes pintures exhibeixen temes tant de l'Antic com del Nou Testament i sants bizantins, i sobresurt de manera especial el Judici Final de la volta del tram que precedeix l'absis i l'Anàstasi que hi ha a l'absis mateix. En aquesta escena es veu Crist ressuscitat quan baixa als inferns, vestit de blanc i alliberant Adam i Eva, els quals agafa de la mà. A terra hi ha la figura del dimoni lligada de mans i peus, i als costats personatges de l'Antic Testament i sant Joan Baptista. Des d'un punt de vista formal cal dir únicament que a les pintures del *parecclesion* s'ha substituït el fons daurat que vèiem als mosaics per un de color blau intens.

### **Absis**

Espai generalment de planta semicircular o poligonal que acull el centre d'atenció en una sala o ambient. Els edificis d'estructura basilical l'acostumen a situar en un dels extrems curts. La capçalera de les esglésies cristianes s'acostuma a organitzar a partir d'un o més d'un absis coronant les naus.

### **Nàrtex o vestíbul**

Espai que es disposa transversalment als peus i abans de les naus d'una església.

### 39. Icona de mosaic de les dotze Festes de l'Església



27 x 17,7 cm. Icona de mosaic

Constantinoble

Museo dell'Opera del Duomo, Florència

Art bizantí medieval

La icona de mosaic de les dotze festes de l'església, conservada al museu dell'Opera del Duomo de Florència, es compon de dues taules articulades que formen el díptic, amb sis festes de l'Església a cada una; inclou, per tant, totes les dotze escenes que componen el *Dodekaorton* o festes principals del calendari litúrgic ortodox.

Els episodis apareixen en quadrats, separats per una filera de tesselles i ordenats d'esquerra a dreta i de dalt a baix. A la taula esquerra, el cicle s'inicia amb l'Anunciació a Maria per l'arcàngel sant Gabriel, amb una arquitectura de fons que emmarca l'escena. A continuació tenim la Nativitat de Jesús, acompanyada d'episodis complementaris que ocupen menys espai dintre del mateix quadrat, com són l'anunciació als pastors, el bany de Jesús Infant, sant Josep reflexionant, i els tres Reis Mags portant les seves ofrenes. Al centre tenim la Presentació en el temple de Jesús Infant, i a la dreta el Baptisme. A la part inferior apareixen la Transfiguració i la resurrecció de Llätzer.

## Tessel·la

Cadascuna de les peces que formen un mosaic de paviment, de paret o de coberta, fet amb el procediment, precisament anomenat "*opus tessellatum*". Aquestes peces es tallaven generalment *in situ*, i tenien una forma de paral·lelepípede de dimensions variables segons l'ús, el tipus de mosaic i la funció que havia de complir. Així, si es volia reproduir en mosaic una pintura de cavallet es podien usar tesselles molt petites, fins a 30 per centímetre quadrat. El més habitual per a paviments grans eren les tesselles d'un centímetre de costat com a màxim. Els materials eren tots els que la naturalesa i el lloc proporcionaven, però també era habitual l'ús de materials reciclats, com ara una llosa de pòfir que havia deixat de servir i que es tallava per a fer-ne un mosaic, i també les tesselles fetes de pasta de vidre. Aquestes foren usades sobretot en mosaics de paret i sostre perquè pesaven menys i, a més a més, tenien l'avantatge de poder-se fer del color desitjat, necessari, fins i tot amb una fina làmina d'or superficial.

A la segona taula del díptic, i amb la mateixa disposició que la primera, hi ha l'entrada a Jerusalem el Diumenge de Rams, i la Crucifixió, amb la Mare de Déu i sant Joan Evangelista flanquejant Jesucrist i dos àngels a sobre dels braços de la creu en actitud de plany. Al centre, l'Anàstasi o davallada als inferns de Crist, on el veiem alliberant a Adam i Eva, i l'Ascensió de Crist als cels, amb la Mare de Déu orant i els apòstols. A la part inferior veiem la Pentecosta, amb els dotze apòstols disposats en cercle i les llengües de foc a sobre del cap, i finalment la Dormició o mort de la Verge Maria, amb Jesucrist que li agafa l'ànima per portar-la cap al Cel, els apòstols a banda i banda plorant i dos àngels amb les mans velades que baixen del Cel.

L'estil de les escenes, recorda en alguns aspectes el dels mosaics de l'Església del Crist de la Chora de Constantinoble, sobretot pel caràcter narratiu molt inclinat als detalls i a la presència de personatges secundaris que no intervenen directament en l'acció principal. Un altre element estilístic que recorda en gran mesura a l'Església del Crist de la Chora de Constantinoble són els fons de les escenes, ja siguin paisatgístics o arquitectònics. Aquests fons mostren el tipus de concepció espacial propi de la Constantinoble del segle XIV, en què en comptes d'incloure als personatges dintre d'un marc espacial embolcallador, els fons actuen simplement com a pantalles decoratives juxtaposades al darrere.

## 40. Icona de la Trinitat d'Andrej Rubl'ov



142 x 114 cm. Pintura al tremp sobre fusta

Monestir de Sant Sergi de Zagorsk (Rússia)

Galeria Tretiakov, Moscou

Art rus medieval

La icona que ens ocupa, del pintor rus Andrei Ruvlev, representa el tema de la Trinitat en forma de tres figures angèliques, tal com diu el Gènesi (18, 1-15) en el passatge que descriu la visita de tres àngels que van rebre Abraham i la seva esposa Sara a Mambré. Ruvlev, però, prescindeix de les figures d'Abraham i Sara i centra la seva obra únicament en les tres figures angèliques, amb la qual cosa elimina tota possible voluntat narrativa i es dedica de forma exclusiva a la representació del misteri de la Trinitat.

La composició gira entorn d'un calze central, que en aquest context es podria entendre com un símbol eucarístic, col·locat sobre una taula baixa envoltada per les tres figures. L'àngel de l'esquerra representa Déu Pare, que beneeix l'escena. El de la dreta el Fill, que, beneint també, gira el cap envers el Pare en senyal d'acceptació de la seva voluntat. Finalment, a la dreta tenim l'Esperit Sant disposat de forma simètrica al Pare, però sense beneir i amb el cap més inclinat.

És important veure com cadascun dels tres personatges correspon amb un element a la part superior de la composició, que subratlla la direccionalitat del seu cos: a l'esquerra un edifici, al centre un arbre i a la dreta una muntanya. A més, podem veure com les expressions de les tres figures principals mostren amor i una entesa mútua absoluta, i com des del punt de vista compositiu els seus cossos queden inscrits dins d'una



forma heptagonal. Finalment, cal fer menció dels colors, que per la finor i subtileza ajuden a donar a l'obra la seva peculiar sensació d'etèria espiritualitat.

## 41. L'antiguitat tardana

La darrera romanitat, l'últim període de la cultura romana, s'havia valorat negativament com una etapa decadent que no mereixia l'atenció dels estudiosos més que en aquells aspectes que explicaven o justificaven precisament la decadència, la fi o el col·lapse de Roma.

L'obra d'E. Gibbon, *Déclin et chute de l'Empire romain*, publicada entre 1776-1788, va ser seguida i matisada, però sempre en la mateixa línia interpretativa. Paral·lelament, a ningú no li passava per malla que era en aquests moments quan el cristianisme s'estenia en el món mediterrani, patia les grans persecucions i naixia el primer art cristià.

Aquest capítol que s'estudiava en positiu i des d'institucions i iniciatives que sorgien de la mateixa Església catòlica –entre les quals hi ha l'Institut Pontifici d'Arqueologia Cristiana de Roma–, es desvinculava, en un plantejament ahistòric i estrany, de la realitat de l'època.

En el procés, excessivament lent, de correcció i revaloració, s'han d'esmentar les contribucions cabdals d'Alois Riegl amb *Indústria artística tardoromana* de 1901, i *Els orígens hel·lenístics de l'art bizantí* de Viktor Ainalov, publicada el mateix any. Des de mitjan segle XX s'observa un interès creixent per l'estudi d'aquest capítol de l'art de l'antiguitat, sobretot amb la presència d'arqueòlegs i historiadors laics que contribueixen a ampliar l'estudi de la complexa realitat de l'època i a aprofundir-hi. Comença a interessar no solament la pintura de les catacumbes i la primera iconografia cristiana, sinó sobretot el conjunt de la producció artística, també la que no té caràcter cristià, en el marc de les transformacions profundes de l'antiguitat romana.

És per això que s'encunyà el terme alemany *Spätantike*, 'antiguitat tardana', que pretenia abastar la comprensió d'una realitat, en positiu, que en el terreny artístic considera uns desenvolupaments que transformen el món romà i el converteixen en una entitat nova que encara és romana, però que alhora ja no ho és. Sant Agustí, un dels grans protagonistes de l'època, exemplifica perfectament en la seva vida i obra la situació d'aquell moment, i d'ell s'ha pogut dir que no és romà però tampoc medieval, perquè justament és "de l'antiguitat tardana".

Tot i que els estudis sobre l'antiguitat tardana han esdevingut el camp de recerca més actiu i renovador –el més important tal vegada de l'arqueologia romana en els últims quaranta anys–, la divulgació dels resultats no ha estat prou àgil o efectiva. S'han continuat publicant obres de síntesi que presentaven separatament, fins i tot en volums diferents, l'art cristià dels segles III i IV del que tenia un altre caràcter o finalitat, dins del mateix període.

La crisi del segle III, que s'ha d'entendre també en els vessants positius, és a dir, de pèrdua de vells valors però de naixement i desenvolupament

d'altres de ben nous, es manifesta en diversos terrenys durant el segle III. En efecte, el món romà viu una etapa difícil des del punt de vista del manteniment de la cohesió i integritat territorial de l'Imperi, del procediment de garantir la continuïtat, la successió política.

Però sobretot ens interessa la transformació dels valors aparentment inamovibles de la cultura romana que comencen a trontollar, el canvi en la religiositat que porta a l'adopció de nous cultes, o a la revifalla d'altres d'antics, entre els quals hi ha el cristianisme. En el terreny del pensament, de la reflexió, també podem veure la reintroducció de la filosofia platònica, però transformada i adaptada per Plotí, que viu a la cort de Gal·liè a mitjan segle III, i que serà tan transcendent en el futur.

El darrer període de la cultura romana ha estat valorat, tradicionalment, de forma negativa, com un període de decadència. Actualment, però, ha començat un procés de revaloració i d'estudi d'una etapa de la història que va veure la transformació dels valors creats per Roma, l'expansió del cristianisme, passant per la reintroducció de Plató a través de Plotí. Una figura cabdal de l'època, Sant Agustí, en seria el paradigma: no pertany a la cultura romana, però tampoc a la medieval. I fou per a definir aquest període que s'encunyà l'expressió "antiguitat tardana".

## 42. L'art islàmic

El que anomenem art islàmic o musulmà és una realitat complexa, plural i d'enorme extensió geogràfica i cronològica que, a més a més, no constitueix un moment o episodi tancat de la història sinó que té una realitat actual. Ens referirem aquí a la producció artística generada sota l'impuls de les forces i comitents civils i religiosos musulmans o pertanyents a la cultura musulmana, des dels inicis i al llarg del període cronològic que anomenem per convenció "medieval" referit a la cultura cristiana occidental, en els seus trets més rellevants i alhora genèrics.

Una primera impressió que ens dóna l'art islàmic, pel que fa a tècniques i formes, és que no aporta res de nou. Motius decoratius, unitats de planificació, detalls de construcció... els trobem a les tradicions artístiques anteriors del Pròxim Orient i la Mediterrània. Aquesta generalització té excepcions: en el terreny de la tècnica va aparèixer un art de la ceràmica totalment nou, i en la decoració l'escriptura àrab constitueix una important innovació iconogràfica i ornamental.

La manca del desenvolupament de pintura i escultura s'entén per la concepció musulmana de la naturalesa, que considera efímeres, i per tant inútils de reproduir, totes les seves manifestacions. Cal afegir-hi la prohibició –no explícita a l'Alcorà– de produir imatges que podrien esdevenir objectes de culte idolàtric. Per això ens haurem de centrar en l'arquitectura i la decoració.

Característica fonamental de l'arquitectura és la horitzontalitat (menys al minaret). Evita la sensació de sòlid i ple, per això les superfícies arquitectòniques són mogudes i calades, embellides amb decoracions. Consideren la construcció com inscrita en una plaça circumdant, accentuen el jardí respecte l'edifici i es va preferir, més que el gran palau, un conjunt de petits pavellons dins d'un jardí de planta rigorosament estudiada. Però, mai res que superés la dimensió humana.

Però l'aspecte més interessant de l'art islàmic primitiu és l'ambigüitat i l'ambivalència de significat. Una residència campestre, un ribat i un caravanserrall compartien la mateixa distribució formal; s'empraven els mateixos dissenys i tècniques decoratives per edificis totalment diferents. En aquests casos les diferències de finalitat i utilització no eren establertes pels monuments, sinó per les activitats que hi tenien lloc. Aquesta primacia de la vida humana i les necessitats socials explica també per què quasi tots els grups de monuments islàmics, des de la mesquita als estucs o l'ornamentació, eren flexibles i adaptables a diferents finalitats. Es caracteritza, també, pel seu refús deliberat dels símbols. El contrast amb el desenvolupament cristià medieval és, doncs, realment notable.

### 43. L'art bizantí a l'edat mitjana

El terme "edat mitjana", encunyat per la historiografia en relació amb el món cristià occidental, s'acostumen també a utilitzar convencionalment per a referir-se al període cronològic que arrenca a Bizanci amb la crisi iconoclasta, és a dir, a partir del segle VIII, i es tanca amb la conquesta de Constantinoble pels turcs otomans el 1453.

Durant aquest llarg període es va desenvolupar una cultura artística esplèndida i d'enorme transcendència en tota l'àrea de l'antic imperi romà i més enllà, cap als nous regnes dels Balcans, Rússia, Àsia Menor, i sempre amb un paper de model i mirall per als regnes de l'occident cristià. No s'entendrien moltes de les propostes artístiques o iconogràfiques de l'art anomenat romànic, o fins i tot del dos-cents italià, sense tenir present la gran incidència dels artesans i els models bizantins en l'art cristià, però també en l'art cortesà.

Bizanci va ser dipositària al llarg dels segles medievals, i sense trencaments, de tota l'herència de les cultures hel·lenística i romana, i va esdevenir, arran de la desaparició de l'Imperi Romà d'occident, una reserva de models clàssics i de capacitat de comprendre el llenguatge formal antic, a més a més de dominar les més sofisticades tècniques artesanals del treball de les pedres dures, precioses, del camafeu, l'orfebreria i els metalls en general.

El territori sota domini polític de l'Imperi es va anar modificant molt durant els segles medievals. Inicialment, després de l'amputació de les províncies de Síria i Egipte, en poder dels musulmans, comprenia la zona entre la Dalmàcia i el baix Danubi fins al sud de les illes gregues, la costa occidental d'Àsia Menor fins a Trebisonda al nord i Antioquia al sud. Les progressives conquestes dels països eslaus van anar reduint el territori a la zona dels Balcans. Tot i així, la cristianització dels pobles veïns i la potència cultural de Bizanci van contribuir a fer que l'art i la cultura bizantins ampliessin les seves fronteres, tot i que en països políticament independents.

Des del segle XII la presència dels llatins o occidentals, els croats, a Terra Santa era habitual i els contactes amb Bizanci, freqüents. La desviació, imprevisible, de la quarta croada cap a Constantinoble i la conquesta i ocupació de la ciutat el 1204 pels llatins, va representar una fragmentació i un parèntesi en la continuïtat de l'Imperi Romà d'orient. En efecte, els llatins i els venecians es van repartir el territori i es van crear principats independents governats per les famílies bizantines a Nicea, Epir i Trebisonda. Miquel VIII Paleòleg, que es mantenia com a emperador amb la capital a Nicea, va aconseguir recuperar Constantinoble al final del segle XIII. L'últim període de la història de Bizanci, l'època paleòloga, va transcórrer sobre un territori que era ben poca cosa més que la mateixa capital. La producció artística del moment té un enorme interès: va ser un esplendorós cant de cigne.

Els centres de creació, d'acord amb les circumstàncies històriques, van canviar, però sembla que Constantinoble va acumular sempre el bo i millor dels tallers artesanals i una part de la producció artística fora de la capital era obra d'artesans que es desplaçaven des d'allà. És difícil, en qualsevol cas, a partir de l'estudi del patrimoni artístic conservat a la ciutat, arribar a conclusions clares sobre aquesta qüestió. El paper dels monjos, del monaquisme, enfortit enormement arran del triomf iconòdul i de les seves propostes, va ser molt important en el terreny artístic. No tan sols coneixem la gran activitat dels complexos monàstics, com Mont Athos, sinó que en els monestirs de la mateixa capital es localitza una intensa producció, sobretot en els escriptors, de manuscrits il·lustrats.

L'art bizantí es relaciona i identifica de manera estreta amb la religió i amb la teologia, i sobretot amb les arts figurades que, arran de la crisi iconoclasta i del debat teològic que suscità, assumeixen un paper clar i predeterminat dins de la litúrgia. Naturalment que hi va haver també un art de la cort, profà, sempre amb la relativitat amb què utilitzem el terme profà quan ens referim a les cultures cristianes medievals. A més a més de la poderosa tradició imperial romana, l'art bizantí va adoptar també en aquest camp models i suggeriments de les monarquies veïnes: la persa, i més endavant la islàmica.

Durant els segles medievals, Bizanci fou la dipositària de la cultura hel·lenística i romana, i la transmissora de les més sofisticades tècniques d'orfebreria. Sense els models i els artesans bizantins no s'entendrien moltes de les propostes artístiques o iconogràfiques de l'art romànic o del doscents italià.

Bizanci presenta, tanmateix, un seguit d'aparents paradoxes. La seva economia monetària i urbana ens hauria de fer pensar en un art dinàmic, racional i antitradicional. Però es tracta d'un comerç monopolitzat per l'estat: la política autocràtica de la corona permetia, com a molt, als propietaris territorials actuar lliurement en les seves possessions de províncies, però a la ciutat tot era vigilat i controlat pel poder central. Un exèrcit mercenari i un cos de funcionaris cimentava el poder de l'emperador. La ciutat no era, doncs, font de cultura emancipadora, sinó de cultura conservadora. La llei que obligava l'aristocràcia a tenir casa a Constantinoble permet entendre la formació d'una aristocràcia ciutadana lleial a l'emperador i el manteniment, en una ciutat comercial, d'una cultura típica de la monarquia absoluta.

La concentració del poder espiritual i temporal a mans de l'emperador es fonamentava en la doctrina que els reis ho eren per la gràcia de Déu. L'estat era, doncs, una teocràcia i l'emperador dominava les tres jerarquies: l'església, l'exèrcit i l'administració. La seva cort era el centre de la vida intel·lectual i social, i l'únic client dels treballs artístics. El poder creixent dels monestirs, sovint enfrontats a l'emperador, va desencadenar la crisi iconoclasta: destrucció de les imatges que s'hi adoraven per tal de reduir-ne la seva força.

L'estil bizantí va arrelar arreu on existia un art cristià perquè l'església d'occident aspirava a convertir-se en el poder que era l'emperador a

Bizanci.

## Bibliografia

**Almagro, M.** i altres (1975). *Qusayr'Amra. Residencia y Baños Omeyas en el desierto de Jordania*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura.

**Alpatov, M.** (1962). *Andrej Rublev*. Milà.

**Arnold, T.W.** (1965). *Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*. Nova York: Dover.

*Art et société a Byzance sous les paléologues* (1971). Actes del Col·loqui organitzat per l'Association internationale des études byzantines a Venècia (set. 1968). Venècia.

**Barrucand, M.; Bednorz, A.** (1992). *Arquitectura islámica en Andalucía*. Colònia: Taschen.

**Beckwith, J.** (1961). *The Art of Constantinople. An Introduction to Byzantine Art (330-1453)*. Londres / Nova York: Phaidon.

**Beckwith, J.** (1970). *Early Christian and Byzantine Art*. Hardmonsworth: Penguin Books.

**Beltran, A.** (1971). *La Aljafería*. Zaragoza.

**Bianchi Bandinelli, R.** (1970). *Roma. El Fin del arte antiguo*. (ed. original París, 1968). Madrid: Aguilar (El Universo de las Formas).

**Borrás, G.** (1990). *El Islam. De Córdoba al mudéjar. Introducción al arte español*. Madrid: Sílex.

**Bourguet, P. du** (1967). *La pintura paleocristiana* (ed. original 1965). Barcelona: Vicens Vives.

**Brehier, L.; Grabar, A.** (1973). *La sculpture et les arts mineurs byzantines*. (ed. original París-Brujas, 1936). Londres: Variorum reprints.

**Brenk, B.** (1975). *Die frühchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken in s. Maria Maggiore zu Rom*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.

**Brown, P.** (1978). *The Making of Late Antiquity*. Harvard: University Press.

**Bryer A.; Herrin, J.** (ed.) (1977). *Iconoclasm*. Birmingham: Centre for Byzantine Studies.



**Burckhardt, T.** (1977). *La civilización hispano-árabe*. Madrid: Alianza Editorial.

**Carr, A. W.** (1987). *Byzantine Illumination 1150-1250*. Chicago.

**Coche de la Ferte, E.** (1981). *L'art de Byzance* París: Mazenod.

**Creswell, K.A.C.** (1979). *Compendio de Arquitectura paleoislámica* (ed. original Londres, 1958). Sevilla.

**Deichmann, F.W.** (1969) *Ravenna I. Geschichte und Monumente*. Berlín: Franz Steiner Verlag.

**Deichmann, F.W.; Bovini, G.; Brandenburg, H.** (1967). *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage (Rom und Ostia)*. Weisbaden: Franz Steiner Verlag.

**Delvoye, CH.** (1967). *L'art byzantin*. París: Arthaud.

**Demus, O.** (1976). *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium* (ed. original Londres, 1948). Nova York: Caratzas Brothers.

**Demus, O.** (1984). *The Mosaics of St. Marco of Venice*, Princeton (3 vol.). Chicago.

**Diversos autors** (1982). *I bizantini in Italia*. Milà: Banco di Credito Italiano (Libri Schweiller).

**Dorigo, W.** (1966). *Pittura tardoromana*. Milà: Feltrinelli.

**Ettinghausen, P.** (1962). *La peinture arabe*. Ginebra: A. Skira.

**Ettinghausen, R.; Grabar O.** (1997). *Arte y arquitectura del Islam, 650-1250* (ed. original Londres, 1987). Madrid: Cátedra.

**Ferrandis, A.** (1935-1940). *Marfiles árabes de Occidente*. Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios.

**Ferrua, A.** (1960). *Le Pitture della nuova catacomba di Via Latina*. Ciutat del Vaticà: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.

**Gerke, F.** (1973). *La fin de l'Art Antique et les débuts de l'Art chrétien* (ed. original 1967). París: Albin Michel.

**Golvin, L.** (1970-1979). *Essai sur l'architecture religieuse musulmane* (4 vol.). Dijon: Klincksieck.

**Gómez Moreno, M.** (1951). *El Arte Árabe Español hasta los almohades*.

Madrid: Plus Ultra (Ars Hispaniae, III).

**Grabar, A.** (1985). *Las vías de la creación en la iconografía cristiana* (ed. original París, 1979). Madrid: Alianza.

**Grabar, A.** (1943). *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'Art Chrétien antique. Architecture. Iconographie* (3 vol.). París.

**Grabar, A.** (1953). *La peinture byzantine*. Ginebra: A. Skira.

**Grabar, A.** (1963). *Byzance. L'Art Byzantin du Moyen Age, du VIIIe au XVe siècle*. París: Albin Michel.

**Grabar, A.** (1966). *La Edad de Oro de Justiniano*. (ed. original París, 1966). Madrid: Aguilar.

**Grabar, A.** (1968). *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age* (3 vol.). París: Collège de France.

**Grabar, A.** (1968). *El Primer Arte cristiano, 200-395* (ed. original París, 1966). Madrid: Aguilar.

**Grabar, A.** (1968). *L'Art du Moyen Age en Europe Orientale*. París: Albin Michel.

**Grabar, A.** (1979). *L'Art paléochrétien et l'art byzantin* (recull d'estudis 1967-1977). Londres: Variorum Reprints.

**Grabar, A.** (1984). *L'Iconoclisme byzantin. Dossier archéologique* (ed. original París, 1957). París: Flammarion.

**Grabar, O.** (1979). *La formación del arte islámico* (ed. original Yale University Press, 1973 i nova ed. revisada i augmentada 1987). Madrid: Cátedra.

**Grabar, O.** (1984). *La Alhambra: iconografía, formas y valores*. Madrid: Alianza Editorial.

**Grabar, O.** (1996). *Penser l'art islamique. Une esthétique de l'ornement*. París.

**Grube, E.J.** i altres (1978). *Architecture of the Islamic World*. Londres: Thames and Hudson.

**Hillebrand, R.** (1994). *Islamic Architecture. Form, function and meaning*. Edimburg: University Press.

**Himmelmann, N.** (1973). *Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagen des 3. und 4. Jahrhunderts n.Chr.* Magúncia: P. von Zabern.

**Hoag, J.D.** (1976). *Arquitectura islámica* (ed. original Milà, 1975) Madrid: Aguilar.

**Jolivet-Levy, C.** (1981). *La peinture byzantine en Cappadoce. Problèmes d'ensemble et introduction*. París.

**Jones, A.H.M.** (1964). *The Later Roman Empire*. Oxford: Clarendon Press.

**Kitzinger, E.** (1977). *Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art, 3th to 7th century*. Londres: Faber and Faber.

**Krautheimer, R.** (1980). *Rome, profile of a city (312-1308)*. Princeton University Press.

**Krautheimer, R.** (1984). *Arquitectura paleocristiana y bizantina* (ed. original Hardmonsworth, 1965). Madrid: Cátedra.

**Ladero Quesada, M.A.** (1979). *Granada. Historia de un país islámico (1232-1571)*. Madrid: Gredos.

**Lafontaine-Dosogne, J.** (1987). *Histoire de l'Art byzantin et chrétien d'orient*. París.

**Lassus, J.** (1947). *Sanctuaires chrétiens de Syrie. Essai sur la gènèse la forma et l'usage des édifices chrétiens en Syrie, du III siècle à la conquête musulmane*. París.

**Lazarev, V.** (1966). *Old Russian Murals & Mosaics*. Londres: Phaidon Press.

**Lazarev, V.** (1967). *Storia della pittura bizantina* (ed. original Moscou, 1947). Torí: Einaudi.

**Levi-Provençal, E.** (1980). *La civilización árabe en España*. Madrid: Espasa-Calpe.

**López Guzmán, R.** (coord.) (1995). *La arquitectura del Islam occidental*. Barcelona, Madrid: Lundwerg.

**L'Orange, H.P.** (1965). *Art Form and Civic Life in the Late Roman Empire*. Princeton University Press.

**Mango, C.** (1972). *The art of the Byzantine Empire, 312-1453 (Sources and Documents)*. New Jersey: Prentice Hall.

**Mango, C.** (1975). *Arquitectura bizantina* (ed. original Milà, 1974). Madrid: Aguilar.

**Mansuelli, G.** (1981). *Catacombe e basiliche. I primi cristiani a Roma*. Florència.

**Marçais, G.** (1954). *L'architecture musulmane d'Occident*. París.

**Marçais, G.** (1983). *El Arte musulmán* (ed. original París, 1962). Madrid: Cátedra.

**Marrou, H.I.** (1949). *Saint Augustin et la fin de la culture antique*. París: Éditions E. de Boccard.

**Marrou, H.I.** (1980). *Decadencia romana o antigüedad tardía?* (ed. original París, 1977). Madrid: Rialp.

**Mathews, T.F.** (1993). *The Clash of Gods. A reinterpretation of Early Christian Art*. Nova Jersey: Prentice Hall.

**Mathews, TH.** (1971). *The Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy*. Pensilvània: Pennsylvania State University Press.

**Michel, G.** (dir.) (1988). *La arquitectura del mundo islámico. Su historia y significado social* (ed. original Londres, 1978). Madrid: Alianza.

**Milborn, R.** (1988). *Early Christian art and architecture*. Berkeley: Aldershot, Scholar Press.

**Momigliano, A.** (ed.) (1975). *Il Conflitto tra paganesimo e cristianesimo nel secolo IV* (ed. original Oxford, 1963). Torí: Einaudi.

**Oakeshott, W.** (1967). *The Mosaics of Rome from the Third to the Fourteenth Centuries*. Londres.

**Otto-Dorn, K.** (1965). *El Islam* (ed. original París, 1965). Barcelona: Seix Barral.

**Papadopoulo, A.** (1977). *El Islam y el Arte Musulmán* (1a ed. París, 1976). Barcelona: Gustavo Gili.

**Pavon Maldonado, B.** (1977). *Estudios sobre la Alhambra de Granada* (2 vol.). Granada: Organismos Oficiales de la Administración.

**Sahas, D.J.** (1988). *Icon and Logos: sources in eighth century iconoclasm*. Toronto.

**Schapiro, M.** (1987). *Estudios sobre el arte de la Antigüedad Tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media* (ed. original 1979). Madrid: Alianza.

**Schlunk, H.; Hauschild, Th.** (1978). *Hispania Antiqua. Die Denkmäler*

*der frühchristliche und westgotische Zeit*. Magúncia: P. von Zabern.

**Sotomayor, M.** (1975). *Sarcófagos romano-cristianos de España (Estudio iconográfico)*. Granada: Facultat de Teologia.

**Sourdrel, D.-J.** (1976). *La civilisation de l'Islam classique*. París: Arthaud.

**Stern, H.** (1976). *Les Mosaiques de la Grande Mosquée de Cordove*. Berlín: De Gruyter.

**Talbot Rice, D.** (1967). *El Arte Islámico*. (ed. original 1964). Mèxic: Hermes.

**Talbot Rice, D.** (1978). *Byzantine Painting. The last phase*. Londres: Thames and Hudson.

**Testini, P.** (1966). *Le Catacombe e gli Antichi Cimiteri cristiani in Roma*. Bolonya: Cappelli Editore.

**Torres Balbás, L.** (1949). "Arte A Imohade. Arte Nazarí. Arte Mudéjar". *Ars Hispaniae*, IV. Madrid: Plus Ultra.

**Torres Balbás, L.** (1949). "Arte nazarí". *Ars Hispaniae*, IV. Madrid: Plus Ultra

**Torres Balbás, L.** (1985) *Ciudades Hispano-musulmanas* (2 vol.). Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura.

**Underwood, P.A.** (ed.) (1966-1974). "Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background". *The Kariye Djami, IV* (4 vol.). Princeton University Press.

**Velmans, T.** (1977). *La peinture mural byzantine à la fin du Moyen Age*. París.

**Vernet, J.** (1978). *La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente*. Barcelona: Ariel.

**Weitzmann, K.** (1971). *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*. Chicago / Londres: The University of Chicago Press.

**Weitzmann, K.** (1977). *Late Antique and Early Christian Book Illumination*. Nova York: G. Braziller.

**Weitzmann, K.** (ed.) (1980). *Age of Spirituality: A Symposium*, Metropolitan Museum of Art. Nueva York, Princeton University Press.

**Weitzmann, K.** (ed.) (1979). *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh century* (catàleg de l'exposició realitzada al

Metropolitan Museum of Art, Nova York, 1978-79). Princeton University Press

**Weitzmann, K.** (1978). *The Icon. Holy Images. Sixth to fourteenth century*, Londres: Chatto & Windus.

**Weitzmann, K.; Loerke, W.C.; Kitzinger, E.; Buchthal, H.** (1975). *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*. Princeton University: The Art Museum.

**Whitmore, T.** (1935-1952). *The mosaics of Hagia Sophia at Istanbul* (4 vol.). Oxford: University Press.