

# Món medieval



## Índex de continguts

<b>Introducció</b>	<b>6</b>
<b>1 La gallina i els pollets</b>	<b>8</b>
<b>2 San Pedro de la Nave, capitell amb Daniel al fossat dels lleons</b>	<b>10</b>
<b>3 Llibre de Kells. Inicial amb monograma XPI (fol. 34r)</b>	<b>12</b>
<b>4 Capella Palatina d'Aquisgrà</b>	<b>14</b>
<b>5 Gènesi de la Bíblia Moutier-Grandval</b>	<b>16</b>
<b>6 Santa María del Naranco</b>	<b>18</b>
<b>7 Sant Miquel de Hildesheim</b>	<b>20</b>
<b>8 L'Emperador Otó II i les quatre parts de l'Imperi</b>	<b>22</b>
<b>9 Saltiri de Winchester. La crucifixió</b>	<b>24</b>
<b>10 San Miguel de Escalada</b>	<b>26</b>
<b>11 Beat de Girona</b>	<b>27</b>
<b>12 Vista de la ciutat d'Àvila</b>	<b>29</b>
<b>13 Sant'Abondio de Como</b>	<b>30</b>
<b>14 Saint-Philibert de Tournus</b>	<b>31</b>
<b>15 San Miniato al Monte</b>	<b>33</b>
<b>16 Planta de l'abadia de Cluny III</b>	<b>35</b>
<b>17 Planta de Sant Serni de Tolosa</b>	<b>37</b>
<b>18 Interior de la nau central de la Catedral de Santiago de Compostel·la</b>	<b>39</b>
<b>19 Timpà de Sant Pere de Moissac</b>	<b>40</b>

<b>20</b>	<b>Relleu d'Eva d'Autun</b>	<b>42</b>
<b>21</b>	<b>Relleu amb el profeta Zacaries</b>	<b>43</b>
<b>22</b>	<b>Capitell amb harpies o sirenes-ocell</b>	<b>45</b>
<b>23</b>	<b>Mare de Déu de Ger</b>	<b>47</b>
<b>24</b>	<b>Volta pintada de Saint-Savin-sur-Gattempe</b>	<b>48</b>
<b>25</b>	<b>Pintures del Panteó dels Reis a San Isidoro de Lleó</b>	<b>49</b>
<b>26</b>	<b>Bàcul de sant Nicolau</b>	<b>50</b>
<b>27</b>	<b>Placa d'enquadernació</b>	<b>52</b>
<b>28</b>	<b>Brodat de Bayeux</b>	<b>54</b>
<b>29</b>	<b>Interior amb vitralls</b>	<b>56</b>
<b>30</b>	<b>Els efectes del bon govern de la ciutat</b>	<b>57</b>
<b>31</b>	<b>Pòrtic Reial de Chartres</b>	<b>59</b>
<b>32</b>	<b>Planta de Santa Maria de Poblet</b>	<b>61</b>
<b>33</b>	<b>Ambó de Klosterneuburg</b>	<b>63</b>
<b>34</b>	<b>Saltiri d'Ingeburg</b>	<b>64</b>
<b>35</b>	<b>Pintura de Sijena</b>	<b>66</b>
<b>36</b>	<b>Anunciació i Visitació</b>	<b>68</b>
<b>37</b>	<b>Façana de Notre-Dame</b>	<b>69</b>
<b>38</b>	<b>Vitrall de la mort, l'assumpció i la coronació de la Mare de Déu</b>	<b>71</b>
<b>39</b>	<b>Interior de la Sainte-Chapelle</b>	<b>73</b>
<b>40</b>	<b>Exterior de la Catedral de Lleó</b>	<b>74</b>
<b>41</b>	<b>Timpà del Judici Final</b>	<b>76</b>
<b>42</b>	<b>La sinagoga de la façana meridional de la Catedral d'Estrasburg</b>	<b>78</b>

<b>43</b>	<b>Breviari de Belleville</b>	<b>80</b>
<b>44</b>	<b>Ivori de la coronació de la Mare de Déu</b>	<b>82</b>
<b>45</b>	<b>Cà d'Oro</b>	<b>83</b>
<b>46</b>	<b>Capella del King's College</b>	<b>85</b>
<b>47</b>	<b>Pou de Moisès</b>	<b>87</b>
<b>48</b>	<b>Sepulcre de Joan II i la seva esposa Isabel de Portugal</b>	<b>89</b>
<b>49</b>	<b>Les très Riches Heures du duc de Berry</b>	<b>90</b>
<b>50</b>	<b>Tapís de la dama i l'unicorn</b>	<b>92</b>
<b>51</b>	<b>El matrimoni Arnolfini</b>	<b>94</b>
<b>52</b>	<b>L'art a l'Occident europeu dels segles V al IX</b>	<b>96</b>
<b>53</b>	<b>L'art del segle X i de l'entorn de l'any 1000</b>	<b>98</b>
<b>54</b>	<b>L'art romànic</b>	<b>99</b>
<b>55</b>	<b>L'art dels segles del gòtic</b>	<b>100</b>
	<b>Bibliografia</b>	<b>101</b>

## Introducció

L'art de l'edat mitjana comprèn un període de temps molt llarg, els marges cronològics del qual són difícils de determinar. Per a alguns estudiosos, els orígens de l'art cristià estableixen les bases de l'art de l'edat mitjana. Cal recordar que l'art paleocristià es desenvolupa en el marc de l'Imperi Romà, i que les seves primeres estructures, formes i imatges mantenen una relació innegable amb l'art imperial romà. Ambdós fenòmens es poden tractar paral·lelament, però pertanyen als límits històrics de l'antiguitat.

Per això iniciarem l'estudi de l'art medieval amb el de l'anomenat "període de les invasions", que coincideix amb el final de l'Imperi Romà d'occident. Si bé s'ha de dir que la referència a l'any 476, quan Odoacre pren la ciutat de Roma, té poc valor per a l'inici de l'art medieval i, a més, per a altres estudiosos aquest començament s'ha de situar en el món carolingi. I no hem d'oblidar l'existència del món bizantí, que va marcar profundament l'art occidental durant segles i de diferents maneres, i del món islàmic, especialment present a la Península Ibèrica. El final d'aquesta etapa se situa al segle XV, si bé a l'entorn del 1500 algunes àrees es mantenen encara dins el gòtic, darrera etapa que analitzarem.

Però el terme "art medieval" l'utilitzem de manera convencional. S'origina en la concepció negativa que té el renaixement de les manifestacions d'aquells segles; era una idea que partia, és clar, d'un concepte de l'art fonamentat en els principis de l'art clàssic. Cal dir que, tot i les diferències significatives entre l'art de la baixa antiguitat i el de l'edat mitjana, aquest darrer prengué sovint com a referència el primer.

El món medieval presenta una gran diversitat de perfils humans, situacions històriques, activitats econòmiques i dominis de l'imaginari. Pensem per exemple en els monjos. En què s'assemblen els monjos provençals dels segles IV i V inspirats en el model dels Pares del desert, i els cluniacencs del segle X, o els irlandesos del segle VIII i els cistercencs del XIII? Tanmateix, hi ha una consciència medieval de l'existència del monjo ("és aquell que plora").

I pel que fa al ciutadà, què tenen en comú el captaire i el burgès, el canonge i la prostituta, tots ells ciutadans, o el ciutadà de l'època de l'expansió dels segles X-XI i el seu descendent de l'època de la crisi del XIV? Tanmateix, el ciutadà medieval existeix com a contraposició al pagès.

I la dona medieval? Al marge del seu estament, l'evolució del seu estatus, des del segle V al XV, va anar a xocar sempre amb la ideologia medieval que feia de la dona una eterna Eva mal rescabada per Maria, un mal necessari per al control del perill principal per a l'home cristià: la sexualitat.

També al món medieval s'anirà forjant una consciència per part de qui crea i per part de la societat per a la que crea. Des de l'orífex romà al constructor de catedrals i al pintor dels vitralls gòtics, des del miniaturista a Giotto, s'anirà definint un personatge que, molt aviat, serà anomenat artista.

Es tracta d'una societat dominada, impregnada, per la religió. La teologia, i la seva traducció en les arts plàstiques i en els espais arquitectònics, ens recorda que l' ésser humà està subjecte a una autoritat suprema, associable a Déu i, de retruc, al rei, comte, abat o emperador (d'aquí el símbol apocalíptic de justícia inapel·lable i terror latent); que el món està ordenat per Déu, i no ens podem rebel·lar contra l'ordre establert (escena del pecat original); que en cas de rebel·lia, l'home serà jutjat severament i privat dels seus drets; que la salvació de l'home, condemnat per les seves culpes, tindrà lloc en el més enllà, on només podrà implorar. I atès que l'home és un ésser creat per Déu, tot el que té de bo ho deu al seu Senyor: el que té de dolent, els sofriments, és una conseqüència dels seus pecats.

## 1. La gallina i els pollets



Alçada gallina: 26,5 cm; llargada: 39,5 cm. Pollets: 12 cm aprox.  
Diàmetre base: 46 cm

Argent daurat i gemmes

Monza, Tresor del Duomo

Art longobard

Un dels personatges clau del segle VII italià és la reina longobarda Teodelinda (†625), no endebades és la causa de la conversió del seu poble al catolicisme. El seu patrocini la vincularà a un seguit de peces molt importants des del punt de vista artístic. Algunes lligades a la figura del papa Gregori el Gran, com el crucifix que aquest regalà al fill de Teodelinda, Adaloald, amb motiu del seu bateig. D'altres lligades amb la sobtada religiositat de la reina, com el conjunt d'ampul·les de terra santa conservades a Monza, de gran interès iconogràfic.

La nostra peça també s'ha relacionat amb el patrocini d'aquesta reina, o si més no amb els tallers que treballaven al voltant de la seva cort. Es tracta d'una superfície discoide de gairebé mig metre de diàmetre, damunt la qual trobem disposats una gallina i set pollets. La lloca està situada més o menys al centre, i els pollets l'envolten. Tots estan espicassant els grans de blat que hi ha representats de manera força uniforme damunt la superfície circular. Totes les figures s'han fet amb argent sobredaurat, treballat en làmines mitjançant la tècnica del repujat i damunt una ànima de fusta. Els pollets, més imperfectes, s'han construït a partir de dues làmines, corresponents al pit i l'esquena, treballades per separat i soldades. La gallina, en canvi, s'ha elaborat amb gran mestratge en una única làmina. Presenta una cresta doble al cap, el plomatge de dalt i del cos s'ha realitzat amb molt de naturalisme. Detalls com l'ull esquerre, que aprofita una gemma entallada clàssica, són una



mostra de la riquesa del conjunt.

Pel que fa a la funció o significació de la peça, el cert és que s'han proposat diverses hipòtesis pel que fa al cas: símbol del regne longobard i les seves set províncies, desig de fecunditat en les noces de Teodelinda, símbol de la continuïtat de la vida per al sepulcre de la reina, l'Església protegint els seus fills. Mentre que Zastrow es decanta pel sentit de fecunditat, les últimes aportacions s'inclinen pel tema de l'Església protegint els seus fills. De fet és un motiu que apareix ja en mosaics paleocristians i també en miniatures medievals.

Un altre problema important és el de la datació. Així, mentre autors com Zastrow opinen que és del segle VI, d'altres com Volbach la situen en el segle VII; molt més controvertit, Grabar pensa que és obra musulmana dels segles XI-XIII. Una de les últimes aportacions, al catàleg *I Longobardi*, dubta entre final de l'antiguitat i l'època de Teodelinda, per a situar-la finalment dins aquest darrer moment tot i que influïda per obres de l'antiguitat tardana.

## 2. San Pedro de la Nave, capitell amb Daniel al fossat dels lleons



Zamora, El Campillo

Art visigòtic

L'església de San Pedro de la Nave estava situada al costat del riu Esla, però l'any 1931 fou traslladada a El Campillo atès que la construcció d'un pantà l'hauria negada.

Es tracta d'una església de planta rectangular de la qual sobresurten tres cossos, a orient el cos quadrat que forma el presbiteri, i al nord i al sud, una mica descentrats cap a l'est, els dos cossos quadrats que formen el transsepte. Aquesta composició internament es converteix en una distribució cruciforme, que de fet és la sensació visual que dona quan es veu l'exterior. L'interior està cobert amb volta de canó i al centre hi ha un cimbori sostingut per quatre columnes amb capitells. La nau central se separa de les laterals per mitjà de finestres de tres arcs i dues columnes. Damunt el presbiteri i els braços del transsepte hi ha unes petites habitacions amb accés des de l'interior, fet que també trobem a Quintanilla de las Viñas i Santa Comba de Bande, i que perduraran a l'art asturià.

El que més destaca de l'església és la quantitat d'escultura. Tot l'interior està decorat amb frisos, al nivell de les impostes, en un relleu molt baix treballat al biaix. Els temes d'aquests frisos són roleus vegetals, que serveixen per a unificar la composició, i dins els medallons hi ha creus, espirals, aus i raïms, elements tots que ja trobem en la tradició romana. Més important que aquests relleus és la decoració dels quatre capitells que sostenen el cimbori, dels quals destaquen dues escenes. El capitell del costat nord-oest ens mostra l'escena del profeta Daniel dins el fossat dels lleons (Dn, VI, 11 i ss.), amb la inscripció; "*vbi daniel missvs est in laqvm leonum*". El profeta dret, al centre del capitell, amb els peus dins

un corrent d'aigua, és flanquejat per dos lleons que hi beuen. Els laterals del capitell mostren els apòstols Tomàs i Felip. L'altre capitell, al costat sud-oest, ens mostra el sacrifici d'Abraham (Gn XXII, 1 i ss.), amb la inscripció "*vbi Habraam obtvlit isac filivm svvm olocavpstvm d[omi]no*". L'escena presenta Abraham, gairebé al centre, subjectant Isaac pels cabells damunt l'altar. De l'angle esquerra surt la mà de Déu que detura Abraham mentre, darrera d'aquest, un boc s'enreda en un esbarzer. El capitell es completa amb les figures de sant Pau i sant Pere a un costat i l'altra, respectivament.

### 3. Llibre de Kells. Inicial amb monograma XPI (fol. 34r)



Mides actuals: 330 x 250 mm (fruit d'una enquadernació del s. XIX).  
Pergamí i tinta

Kells (comtat de Meath), Irlanda

Dublín, Trinity College Library, Ms. A.1.6.

Les incursions escandinaves que durant els segles VIII i posteriors delmaren les illes britàniques van suposar la pèrdua de moltes de les obres d'art del període. Un dels millors exemples que ens ha arribat d'aquest art que anomenem "insular" és el *Book of Kells*.

La procedència d'aquest llibre és un tema molt controvertit, per mor precisament de les incursions escandinaves. Sembla que la comunitat que s'establí a Kells (Irlanda) l'any 878 procedia d'Iona, petita illa de la costa escocesa que abandonaren a causa de la inseguretat creixent. La hipòtesi més acceptada afirma que el llibre ja degué fer aquest viatge amb la comunitat. Tot i això no hi ha referència de la seva existència a Kells fins que un document, no gaire precís, esmenta el robatori d'un evangeliari força luxós i la seva posterior recuperació, una mica malmès, al principi del segle XI. De fet, al manuscrit actual li falten part dels fulls anteriors i posteriors.

Allò que més destaca en aquesta obra és la gran profusió decorativa. És tan important que s'ha suggerit que es tractava d'un llibre commemoratiu per a ser exposat, més que no pas un llibre d'ús. Té fins a deu folis il·luminats amb els canons evangèlics i moltes imatges de gran format, algunes a plana sencera, com per exemple el retrat de cadascun dels evangelistes amb el seu símbol al començament de cada evangeli o escenes del nou testament, com l'empresonament de Crist o escenes de

les temptacions.

No hi ha cap mena de dubte que l'apartat més espectacular de la il·luminació insular és el dels folis decorats amb elements cal·ligràfics i ornamentals, com el *recto* del foli 34, el qual ens mostra el monograma XPI –les tres primeres lletres en grec del nom de Crist–, il·lustrant la part de l'evangeli de Mateu (I, 18) que comença, justament, amb les paraules "*Christi autem generatio*", per a explicar-nos el llinatge de Crist. Tot el foli s'ha cobert amb les tres lletres, que, de manera decreixent, ens porten al text evangèlic en la mida normal –vegeu la paraula *generatio* a baix a la dreta. L'estructura rígida de la lletra s'ha substituït per una plasticitat i un dinamisme extrems, remarcats pel farciment d'espitals, entrellaçats, figures geomètriques i elements vegetals summament decoratius, que donen a la plana l'aspecte d'un tapís. També s'ha jugat amb l'element antropomorf i zoomorf. L'espital que descriu la lletra rho acaba en un cap humà, al costat del peu esquerre de la khi hi ha tres figuretes humanes i a la part baixa, sota el peu esquerre de la khi, hi ha dibuixats uns gats amb ratolins. De fet, aquests elements, perduts en l'exuberància decorativa, sobten perquè segueixen uns esquemes força naturalistes absolutament oposats a la concepció decorativa de la resta.

El Llibre de Kells s'ha de situar com a successor molt madur d'obres com el Llibre de Durrow (mitjan segle VII) i l'evangeliari d'Echternach (final segle VII). Per aquest motiu, tot i que pugui semblar que hi ha, en el llibre de Kells, una influència carolíngia, de fet és el món insular, absolutament innovador el que actuarà sobre el món carolingi. Per exemple, les metamorfosis que es plantegen en algunes de les lletres són una mena d'avanç del que trobarem en època romànica.

## 4. Capella Palatina d'Aquisgrà



Cúpula: 16 m de diàmetre

Aquisgrà

Art carolingi

L'edifici es va començar a construir al final del segle VIII i ja al principi del segle següent el papa Lleó III el va consagrar. Les primeres reformes s'iniciaren encara dins el segle X i les més dràstiques ja són del segle XIV, quan fou substituït el presbiteri original per un cor gòtic, desproporcionat en relació amb l'edifici original. Afortunadament la resta quedà més o menys intacta, tot i una excessiva restauració del segle XIX que hi afegí tots els mosaics, i avui és un dels pocs vestigis d'aquest palau imperial d'Aquisgrà.

L'edifici és interessant bàsicament per la seva tipologia. Es tracta d'una planta fonamentalment central, tot i que com en la majoria d'edificis centralitzats aquí també hi ha uns eixos privilegiats i unes direccions suggerides; en aquest cas es fa èmfasi en l'eix oest-est que porta des de l'atri fins al presbiteri. El nucli de l'edifici és un octògon cobert amb una altíssima cúpula de vuit panys. Just per sota de la línia d'arrencada d'aquesta cúpula –línia d'impostes– vuit finestrals deixen entrar la claror que ha d'il·luminar aquest vast espai.

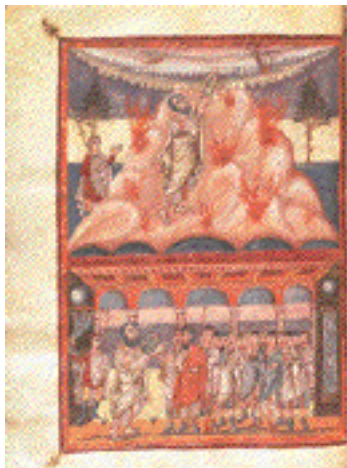
Tot i que l'edifici té dos nivells, el mur que suporta aquesta cúpula sembla suggerir-ne tres. Vuit pilars en angle suporten arcs de mig punt que donen l'alçada de la planta baixa. Per damunt seu, vuit arcs més de mig punt. En aquest cas, però, l'alçada és el doble dels precedents i s'aprofita aquesta circumstància per a partir l'alçada total en dos nivells; la part inferior mostra tres arcs de mig punt esvelts amb columnes de marbre, i damunt del seu entaulament dues columnes, idèntiques a les anteriors, tanquen la part superior inserint-se directament en la corba de

l'arc.

Tot el nivell inferior està cobert amb una volta de canó anular trencada per llunetes que li donen l'aspecte de voltes d'aresta successives. La volta de la primera planta, la tribuna, és una mica més complicada. Atès que el mur de tancament de l'edifici té setze costats, el doble que l'interior, s'ha cobert radialment amb canó transversal en setze trams: quadrats, els corresponents a l'octògon interior, i triangulars els intermedis. A més la volta va, fent pendent, des del nivell més baix del mur de tancament al nivell superior de l'alçada màxima dels arcs de mig punt.

Aquest espai és interessant perquè s'hi troba, damunt l'atri d'entrada, la tribuna de l'Emperador. El seu tron es disposava de manera que podia seguir, des de l'altre extrem de l'església i sense ser vist, les cerimònies que tenien lloc al presbiteri, avui desaparegut. La façana monumental, que connectava amb aquesta tribuna, estava emmarcada per dues torres d'escala, procediment molt utilitzat en l'arquitectura posterior, i per una exedra que segueix la línia imperial de Ravenna.

## 5. Gènesi de la Bíblia Moutier-Grandval



510 x 830 mm. Pergamí i tinta

Escriptori de Sant Martí de Tours

Londres, British Library, cod. Add. Ms. 10546, fol 5v

Art carolingi

Aquesta és una de les bíblies il·luminades sorgides de l'escriptori del monestir de Sant Martí de Tours. El grup està format per la Bíblia realitzada cap al 834, seguida de la coneguda per "Bíblia d'Alcuí" o "de Bamberg" (Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. I) realitzada pocs anys després, i l'anomenada "Bíblia Vivian" de cap al 845-846 (París, Bibl. Nac., Cod. Lat. 1). Un quart exemplar, la Bíblia de San Paolo fuori le mura (Roma, S. Paolo f. l.m.), es va realitzar en algun altre monestir carolingi entre el 866 i el 875, però es considera que pertany al grup, ja que té com a model clar alguna de les sorgides del monestir.

El més destacat d'aquestes bíblies, i en concret de la que ens ocupa, és la il·luminació. L'abat Alcuí de York, un dels principals ideòlegs del renaixement carolingi i figura molt pròxima a Carlemany, havia restat fent una feina de revisió del text bíblic, centralitzada des de l'abadia de Tours. Per a realitzar aquesta revisió textual s'hagueren de recopilar exemplars de la Bíblia de procedències i èpoques diverses; el fet que molts d'ells devien estar il·luminats facilità l'acumulació d'uns models on inspirar-se a l'hora de crear la decoració de les bíblies produïdes a Tours.

L'estructura bàsica de la decoració d'aquestes obres la dona la de Bamberg, en què només dos folis apareixen il·luminats: el primer, amb escenes del Gènesi per a donar pas a l'Antic Testament, i el segon, amb la *Maiestas Domini* encapçalant el Nou Testament. A poc a poc el programa



iconogràfic s'anirà complicant i en la que ens ocupa, a més d'aquests dos folis (fol. 5v i 352v, respectivament) en trobem dos més, un amb escenes de l'èxode (fol. 25) i l'altre amb escenes de l'apocalipsi (415v).

El foli que ens interessa, 5v, ens mostra l'encapçalament de l'Antic Testament. Ordenats en quatre registres, apareixen els següents episodis: la creació d'Adam, la creació d'Eva a partir de la costella d'Adam, la "presentació" d'Eva a Adam, l'advertiment de Déu a propòsit dels fruits de l'Arbre, la temptació i el pecat d'Eva, la temptació i el pecat d'Adam, la reprensió de Déu, l'expulsió del paradís i els treballs. Hi ha elements determinats que són comuns a les quatre bíblies de Tours; per exemple, l'ordenació de les escenes en registres, la representació de Déu barbamec, el fet que l'expulsió sigui feta per un àngel i no per Déu mateix o el detall de mostrar Eva alletant el fill com a treball de condemna posterior a l'expulsió.

## 6. Santa María del Naranco



Oviedo

Art preromànic asturià

Vinculada al patrocini del rei asturià Ramir I (842-850) trobem una de les obres emblemàtiques de l'art preromànic asturià: Santa María del Naranco. Tot i el nom actual, que podria fer pensar en una església, en origen aquesta construcció fou una de les dependències de la residència que, als afores d'Oviedo –capital del regne d'Astúries–, es féu construir el dit monarca. Com en tota residència, el complex tenia una *aula* règia, uns banys, una zona de residència, una església. Del conjunt només en resta aquest edifici, una sala del palau que posteriorment serà dedicat, com a edifici independent, a santa Maria, i l'antic santuari de Lillo que Ramir I dedicà a santa Maria i sant Miquel, actual San Miguel de Lillo.

Tota l'estructura és un prisma rectangular molt estilitzat, cobert amb una teulada a dues vessants. L'edifici té dos nivells amb accessos independents, el superior molt alt i l'inferior, semblant a la Cámara Santa d'Oviedo, molt més baix, és tot cobert de volta. Tots dos nivells estan compartimentats en tres espais, un de central més ampli i dos de laterals. L'interior de la planta alta és força innovador. S'hi accedeix per una escala règia protegida per un porxo, que se situa al centre d'un dels costats. Simètricament, a l'altre costat hi ha un cos idèntic però sense escala, a manera de mirador sobre Oviedo. Un cop a l'interior ens trobem dins un espai dividit en tres, com hem dit, i resolt de manera força original. Els murs s'han articulat mitjançant la successió d'arcs de mig punt decreixents, sostinguts per columnes soguejades i capitells. La majoria d'aquests arcs són cecs però també serveixen per a contenir les obertures a l'exterior. Als carcanyols d'aquests arcs, uns medallons són el punt d'arrencada per a uns arcs faixons que recorren tota la coberta, una volta de canó, a manera de reforç. Les dues estances de cada extrem fan les funcions d'amplis miradors amb un front de tres arcs que, junt amb els laterals, donen l'aspecte de llotja o pòrtic. També és característic constatar que els arcs que trobem aquí són de canó peraltat i no pas de ferradura.

Exteriorment cal destacar la correspondència dels reforços interiors de la volta amb l'articulació mural mitjançant contraforts verticals que realcen l'estructura, donant-hi verticalitat. Alhora, tant l'escala com el mirador o les llotges dels extrems, aquestes fins i tot amb decoració escultòrica de medallons similar a la de l'interior, contribueixen a revalorar l'aspecte exterior de l'edifici.

Malgrat totes aquestes aportacions que van en la línia de donar major plasticitat als murs, fins i tot amb aportacions escultòriques, ens hem d'imaginar aquesta construcció revestida i decorada amb alguna mena d'estuc i/o pintura. Sobretot l'exterior, ens mostra un aparell irregular i mal tallat que només és de bona qualitat als angles; això reforça la idea del revestiment i la decoració, tant exterior com interior.

## 7. Sant Miquel de Hildesheim



Hildesheim (Baixa Saxònia, Alemanya)

Art otònic

La construcció d'aquesta església abacial benedictina està vinculada a la figura de Bernward de Hildesheim, que fou bisbe de la ciutat entre el 993 i el 1022. Aquest personatge de la cort d'Otó III (983-1002), que visitarà Roma formant part del seguici del monarca, tindrà a més de la italiana una altra influència important: la Catedral de Magúncia, construïda pel bisbe Willigs i inspirada en el món carolingi i en Sant Pere de Roma mentre ell n'és el sotsdiaca.

L'església de Sant Miquel de Hildesheim naixerà, doncs, possiblement per obra d'aquest bisbe (se li n'ha atribuït la traça), que combinarà les diverses influències rebudes: el coneixement del món romà i l'empremta de Magúncia i el món carolingi. La data de la seva construcció se situa entorn de l'any mil, segurament cap al 1001. La primera fase s'acomplirà amb la consagració de la cripta, l'any 1015, però l'acabament del conjunt se situa cap al 1033. Ja en el segle XII s'hi faran reformes, però la major alteració que patirà l'edifici serà a causa de la Segona Guerra Mundial, després de la qual serà profundament restaurada. Malgrat tot, l'església actual respon força bé a la de Bernward.

A grans trets podem parlar de forma basilical, tot i que passada pel filtre carolingi i otònic. Així, l'església té un absis occidental, amb un avantabsis important. Sota aquest absis trobem la cripta. Tot el conjunt està envoltat per un deambulatori de dos nivells que permet l'accés a la cripta des del costat occidental, i des d'aquesta al transsepte. A continuació trobem un transsepte amb molt de relleu exterior. Els braços són rectangulars, de la mateixa alçada, i hi ha una gran torre al creuer, també rectangular. L'interior d'aquests braços presenta, al fons, tres nivells d'arcs, que creen una doble tribuna. L'exterior té una torre

d'escalas a cada extrem. Tota aquesta estructura occidental es troba repetida al costat est, amb la diferència que suposa un avantabsis més curt i que no hi ha cripta. Entre ambdós cossos trobem una nau central, de la mateixa alçada que els transseptes, i dues naus a banda i banda; i tot cobert amb sostre pla. Aquestes naus són encara proporcionalment massa amples (al romànic seran la meitat de la central). També és característic el fet que la columnata de separació (en total nou arcs a cada costat), mostri un pilar cada dues columnes, cosa que contribueix a donar una nova percepció de l'espai i una major solidesa estructural.

## 8. L'Emperador Otó II i les quatre parts de l'Imperi



198 x 270 mm. Pergamí i tinta

Trèveris

Chantilly, Musée Condé (foli solt)

Otònic

Aquest foli solt conservat a Chantilly i un altre de Trèveris formen part d'un manuscrit que es conserva a la Stadtbibliothek de Trèveris amb el nom de cod. 171/1626. Tots dos són obra d'un dels il·luminadors més importants del món otònic, el treball del qual coincidí amb part dels regnats d'Otó II (955-983) i Otó III (980-1002), el conegut per "*Mestre del Registrum Gregorii*".

Aquest artista –del qual com sol passar en aquestes èpoques no coneixem el nom autèntic– i el seu taller estaven vinculats a la ciutat de Trèveris i al seu arquebisbe, Egbert de Trèveris, per al qual realitzaren la major part dels encàrrecs. Malgrat aquest vincle també es conserven obres seves a Lorsch i Echternach, i sabem que cap al final de la seva activitat treballà per al mateix emperador Otó III.

Aquests dos folis són dues de les obres destacades del mestre. El conservat a Trèveris mostra el papa sant Gregori Magne i el seu escriptor, i el de Chantilly l'Emperador Otó II envoltat per les al·legories de les quatre parts de l'Imperi –*Germania, Franconia, Italia* i *Alamannia*. En tots dos casos es tracta de retrats, entesos, és clar, a la manera medieval, és a dir, s'identifica el personatge afegint-hi el nom, no per la semblança física, que era inexistent. En el cas que ens ocupa l'emperador i les quatre al·legories tenen inscrit el nom damunt el cap; tot plegat s'ha d'interpretar com una imatge simbòlica i intemporal de la idea d'imperi.

L'emperador hi està representat entronitzat i sota un baldaquí.

Com a totes les obres d'aquest mestre, la figura es caracteritza per unes grans proporcions en relació amb el cap, que apareix excessivament petit. La figura és perfectament definida i nítida, a diferència del que podien ser els equivalents carolingis. No hi ha cap dubte, però, que la composició sí que s'inspira en fonts carolíngies, tot i que també respon als paràmetres compositius bizantins. És important en aquesta imatge l'èmfasi que s'ha donat al volum i la profunditat, juxtaposant diferents plans d'una manera efectiva, si bé força barroera; aquí és on diferents autors veuen la influència del món romà tardà. El fons, d'un color blau tènue, dona la sensació d'una extensió il·limitada.

El cert és que l'autor és un gran coneixedor de la cultura antiga, com també de les tècniques d'aquell moment. Sabem que moltes vegades la seva feina fou la de restaurar o completar obres antigues malmeses. Aquesta peça es pot datar poc després de la mort d'Otó II, ja que el manuscrit inclou un poema laudatori de l'emperador difunt, obra d'Egbert de Trèveris.

## 9. Saltiri de Winchester. La crucifixió



285 x 242 mm. Pergamí i tinta

Winchester

Londres, British Library, MS Harley 2904,

fol 3v.

Les constants ràtzies víkings havien arruïnat la majoria d'esglésies angleses. El segle X començarà amb intents de reconstrucció dels edificis i reformes monàstiques, seguint un camí paral·lel al del continent (a Cluny o Fleury, per exemple). Aquest "model" continental serà un dels factors importants que expliquen l'arribada de noves influències al món anglosaxó.

Justament el que reflecteix la crucifixió del saltiri de Winchester és aquest acostament al continent. En concret el model és, òbviament, el món carolingi, i dins aquest especialment l'escola de Reims. L'estil dibuixístic que reflecteix un dels manuscrits més importants d'aquesta escola, el saltiri d'Utrecht, impregnarà profundament la il·luminació anglosaxona tardana. Hi haurà, però, un canvi important: la introducció del color. Del bistre sobre fons neutre del Saltiri

d'Utrecht s'ha passat a la línia marró, al vermell pàl·lid, verd i blau, aquests darrers sovint com a recurs per a l'ombreig. No és la primera obra que mostra aquestes tendències: el dibuix de Crist personificant la saviesa, obra de sant Dunstan, arquebisbe de Canterbury (Oxford, Bodleian Libr., Ms. Auct. F.4.32, fol. 1), per exemple, seria un dels capdavaners en aquesta tendència, no és debades que s'ha parlat d'"estil Dunstan". El que sí que és cert és la gran qualitat del artista que il·luminà el fol. 3v del nostre saltiri, dins aquest nou estil, que porta la influència a



un dels nivells de major qualitat. L'escriptori més afectat per l'estil serà el de Canterbury.

Cal dir que paral·lelament a aquesta arribada, més d'arrel carolíngia, el nostre manuscrit també reflecteix la recuperació de l'estil insular, tot i que transformat pel món carolingi, que és d'on arriba també la dita influència al món anglosaxó. Per a exemplificar això sempre es recorre a la B inicial del salm 1 del nostre saltiri (vid. Dodwell, fig. 98 i pàg. 168-169), que recull el recurs a la decoració vegetal i a l'entrellaçat tan propis de la il·luminació insular.

La iconografia, tot i ser força convencional (Crist mort a la creu amb el *titulus* complet al damunt, el plany de Maria i Joan a l'altre costat), afegeix com a mínim una innovació important, el fet que Joan estigui "aixecant acta" dels esdeveniments que està presenciant.

L'activitat de l'autor d'aquesta pàgina no restarà limitada al món anglosaxó; també el trobem treballant a l'abadia de Fleury-sur-Loire, il·luminant alguns manuscrits, entre els quals l'*Aratea* de Ciceró o les *Homilies d'Ezequiel* de sant Gregori, mostra clara de l'intercanvi d'artistes entre les illes i el continent.

## 10. San Miguel de Escalada



San Miguel de Escalada (León)

### Mossàrab

Considerant la complicació que comporta la catalogació de les diferents aportacions artístiques dins el segle X, el cas de San Miguel de Escalada sembla relativament fàcil de resoldre. Sabem que la construcció de la nova església va lligada a l'arribada d'una comunitat de monjos procedent de Còrdova –i, per tant, sense cap perjudici els podem anomenar "mossàrabs"–els quals, establerts en la zona decideixen restablir una comunitat antiga, dins d'una línia d'actuació corrent a l'època, en què és tan important conquerir territori com repoblar-lo. La nova església es consagrarà el 20 de novembre de 913, moment en què hem de suposar la construcció si més no molt avançada.

L'església és de planta basilical amb tres naus separades per columnes i arcs de ferradura. La capçalera també és tripartida, amb tres absis també de planta ultrapassada, una mica més gran el central. Aquests absis, però, no tenen repercussió exterior ja que el mur es recte i no deixa veure les construccions interiors. Tot l'edifici és cobert amb fusta a dues vessants, tret del presbiteri, cobert amb una mena d'aresta. Com a tret distintiu podem dir que l'últim tram de la nau l'ocupa un iconòstasi transversal, que devia estar completat amb cancells que avui dia no es conserven.

La il·luminació del conjunt prové de les finestres altes, situades a la part elevada de la nau central.

Un quant temps més tard s'afegí al costat sud de l'edifici una galeria que seguia, amb set arcs de ferradura, les formes de l'interior. En l'actualitat aquests arcs inicials s'han convertit en dotze.

Cal destacar que San Miguel de Escalada és una de les esglésies on més escultura s'ha conservat, no tan sols pel que fa als capitells, molts dels quals provenen d'altres construccions, sinó als nombrosos relleus decoratius.

## 11. Beat de Girona



400 x 260 mm. Pergamí i tinta

Zamora, San Salvador de Tábara

Girona, Tresor de la Catedral (Cat. Gir. Ms. 7)

Art mossàrab

Es tracta d'un manuscrit miniat de 284 folis escrits en lletra visigòtica. Té un total de 114 miniatures, la majoria a plana sencera. Una inscripció del final ens explicita els noms dels autors del llibre; d'una banda el copista, un prevere anomenat "Senior", i de l'altra els il·luminadors, una monja anomenada "Ende" i un monjo i prevere anomenat "Emeterius", els quals acabaren la feina el 6 de juliol de l'any 975. La presència d'algun d'aquests artistes a d'altres manuscrits, i d'una monja fan pensar que es va elaborar en un monestir mixt; el tipus de lletra, visigòtica, que ja no s'usa a Catalunya en aquesta època, ens remet a la zona lleonesa, possiblement al monestir de Tábara, com a lloc de realització del manuscrit, el qual posteriorment devia arribar a Girona –abans de la segona meitat del segle XI dC–, on es conserva actualment.

El manuscrit és un exemplar de la trentena de còpies del Comentari de l'Apocalipsi de l'apòstol sant Joan fet per Beat, monjo de Santo Toribio de Liébana, al final del segle VIII dC i que tingué un enorme èxit durant tota l'alta edat mitjana. Aquest èxit fou especialment acusat entorn de l'any 1000, pel sentit mil·lenarista del text i per la situació d'enfrontament constant que tenia lloc a la Península contra "les forces del mal" representades per l'Islam.

L'atractiu dels beats resideix fonamentalment en la profusió de la il·luminació, la major part de la qual està destinada a complementar el

text de l'Apocalipsi de sant Joan, però que també inclou altres narracions bíbliques, fonamentalment el Llibre de Daniel amb la il·luminació corresponent, o les taules genealògiques amb Adam, Eva, Noè, el sacrifici d'Isaac –com en aquest cas. El nostre manuscrit també recull una *maiestas domini*. En aquesta escena veiem Crist entronitzat dins una màndorla en forma de vuit tancada per un rombe. A cada costat del rombe, i tancats per una mena de veta ondulada que l'enllaça, veiem cadascun dels evangelistes amb el llibre: Mateu –l'home–, Joan –l'àliga–, Marc –el lleó– i Lluc –el bou–, tots acompanyats d'una inscripció amb el nom, com és normal en els beats. És el que s'anomena *tetramorfos* (Ez. I, 1 i ss.). Determinats detalls, com el fet que Crist porti el disc entre els dits –el *mundus*, com indica la inscripció–, o els dos atlants que, a la part inferior del foli, sostenen el conjunt, han fet parlar de models carolingis per a determinats aspectes de la iconografia d'aquest beat.

## 12. Vista de la ciutat d'Àvila



Àvila

Romànic

Àvila no és una urbs de nova fundació. D'origen fenici, esdevingué ciutat romana inclosa en la província de la Lusitània. La ciutat medieval es remunta al 1088, moment en què Alfons VI la reconquerí. Sorgeix en un terreny molt pla i desenvolupa una planificació urbanística estrictament destinada a satisfer objectius de tipus militar. És aproximadament de tipus rectangular i respon a un projecte unitari. La muralla ressegueix el seu contorn i n'esdevé un dels elements monumentals més destacats, alhora que avui és l'exemple més antic, complet i ben conservat de les muralles urbanes medievals en l'àmbit hispànic. Té una longitud d'uns 2,5 km, amb unes 88 torres de defensa semicirculars. Al llarg del pany hi ha 8 portes, entre les quals destaquen la de l'Alcázar i la de San Vicente, en les quals es pot percebre molt bé l'estructura romànica de la construcció. En

cada una, una porta baixa amb arc de mig punt està flanquejada per dues torres cilíndriques. Entre aquestes dues portes, situades al costat est de la ciutat, hi ha l'absis romànic de la catedral, integrat en la mateixa estructura de la muralla, que en aquest punt segueix el seu perfil semicircular.

### 13. Sant'Abondio de Como



Como (Itàlia)

Romànic

En el lloc on ara s'aixeca l'església dedicada al sant, les despulles del qual hi havien estat enterrades, en època antiga hi hagué una basílica dedicada a sant Pere i sant Pau. Al principi del segle XI deixà de ser seu episcopal i passà a poder dels benedictins, moment en el qual començà a rebre donacions i també s'hi construí l'edifici actual, consagrat pel papa Urbà II el 1095.

L'església, sense transsepte, té cinc naus, la central de doble amplada que les laterals. El tram dels peus de la nau central consta d'un cor elevat. Un presbiteri molt ampli precedeix l'absis principal, que és de planta semicircular. Quatre absidioles amb petits trams preabsidals i obertes en el gruix del mur completen una capçalera que a l'exterior dels laterals és recta i queda dominada pel cos sobresortint de l'absis central, i també per les torres-campanar que s'aixequen sobre els absis laterals més pròxims al presbiteri. Les naus estan separades per arcs de mig punt sostinguts per columnes, de diàmetre més gran les de la nau central, i estan cobertes amb fusta, amb alçades decreixents. Els diferents espais de la capçalera, en canvi, estan coberts amb volta. En aquest cas, els suports que hi donen accés no són columnes sinó pilars cruciformes. La il·luminació de l'edifici es resol amb finestres a cada un dels sis trams de les cinc naus, als absis laterals i a l'absis principal.

## 14. Saint-Philibert de Tournus



### Arquitectura

#### Romànic

Aquest monestir es dedicà a sant Filibert a partir del 875, quan el rei Carles el Calb el cedí als monjos de Saint-Philibert de Grandlieu, als quals diferents incursions havien expulsat de la seva abadia. Arribaren a Tournus amb les relíquies de sant Filibert, que substituiria el sant titular, sant Valerià. Aquest sant, però, hi mantingué un lloc destacat i se li va dedicar una de les capelles més importants.

L'edifici actual conté construccions datades a partir del segle X, i dels edificis anteriors no s'ha conservat res. La cripta és la part més antiga. Té deambulatori i capelles radials de planta rectangular. Ja devia estar acabat el 979, quan l'abat Esteve hi col·locà amb gran solemnitat les restes de sant Valerià. La Crònica de Tournus estableix que entre el 980 i el 1120 es dugué a terme la construcció de l'església, en la qual el 1020 hi hagué una consagració, la qual cosa fa suposar que la capçalera estava molt avançada. Aquesta manté la mateixa estructura que la cripta, amb deambulatori i capelles radials de planta rectangular. A continuació hi ha el transsepte, als extrems dels braços del qual s'obren dos absis de planta semicircular. Sobre el creuer s'aixeca una de les dues torres-campanar de l'església, ja del segle XII. Tres naus enllacen aquesta capçalera amb l'imposant cos del nàrtex, i estan separades per grans pilars rodons que fan de suports de les voltes. Les laterals són d'aresta, mentre que les de la nau central són de canó, però amb la particularitat que cada tram està cobert amb un canó disposat transversalment a l'eix de la nau i que carrega sobre arcs diafragma.

L'altra part important de l'edifici és el cos del nàrtex. Està dividit en dos nivells i coronat al centre per una altra torre-campanar. Consta de tres trams i tres naus, separades també per enormes pilars rodons, tant al nivell superior com a l'inferior. A la planta baixa els trams centrals estan

coberts amb volta d'aresta i els centrals amb canons transversals. Els quatre enormes pilars es corresponen amb els del nivell superior o capella de sant Miquel, destinada a funcions litúrgiques suplementàries. Aquí, la nau central és força elevada i està coberta amb una volta de canó amb dos arcs torals.



## 15. San Miniato al Monte



Florència

Romànic

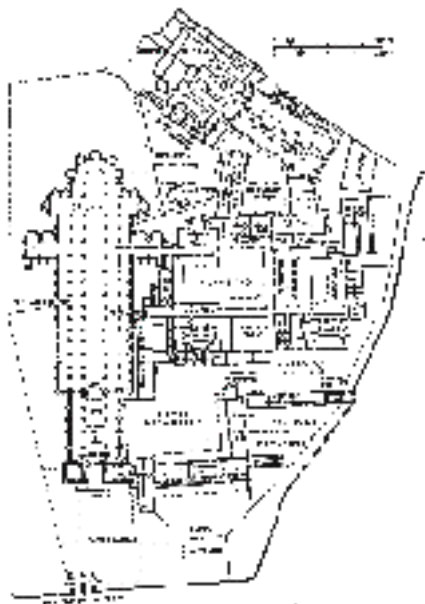
Església d'una de les més antigues abadies benedictines de la Toscana, respecte a la qual ja hi ha testimonis al segle X de l'existència d'una comunitat de monjos. Però les notícies d'una església dedicada a sant Miniato es remunten al segle VIII, en temps de Carlemany. L'edifici actual data del segle XII, per bé que al llarg del segle anterior, quan el monestir es trobava sota la protecció dels emperadors otònides, es renovaren completament tant les construccions claustrals com el temple. Entre els segles XIV i XVI es realitzaren diverses obres de reforma i embelliment, i a partir de mitjan segle XIX s'hi han succeït diverses restauracions.

L'església és de tres naus, dividides per columnes que alternen amb pilars amb columnes adossades sobre els quals s'alcen arcs transversals que divideixen l'edifici en tres trams, el més oriental dels quals és el presbiteri, més elevat respecte de les naus, i sota el qual s'estén una àmplia cripta de set naus damunt voltes d'aresta sostingudes per columnetes de marbre. El presbiteri conserva el tancament respecte de les naus amb plaques de marbre, i acaba en un absis semicircular recorregut a l'interior per cinc arcades. L'absis és cobert amb volta de quart d'esfera i revestit per un gran mosaic ja del final del segle XIII. Les naus, en canvi, estan acabades amb coberta de fusta.

És especialment característica la façana, amb revestiments de marbre

blanc i verd, de Prato. El registre inferior, segurament el més antic, presenta cinc grans arcades sobre semicolumnes corínties, que emmarquen les tres portes que comuniquen respectivament amb les tres naus. El registre superior, començat ja a la segona meitat del segle XII i no acabat segurament fins al principi del segle XIII, resol els cossos laterals amb triangles de decoració geomètrica, mentre que en el cos central, corresponent a la nau principal més alta, quatre pilastres emmarquen una finestra central classicitzant sobremuntada per un mosaic del segle XIII que representa Crist beneint, flanquejat per les figures de la Mare de Déu i el sant titular. El coronament triangular de la façana, que projecta la coberta a doble vessant, inclou dos atlants en relleu i una decoració a base d'incrustacions, i es corona amb una àguila de coure daurat al capdamunt.

## 16. Planta de l'abadia de Cluny III



Cluny

Romànic

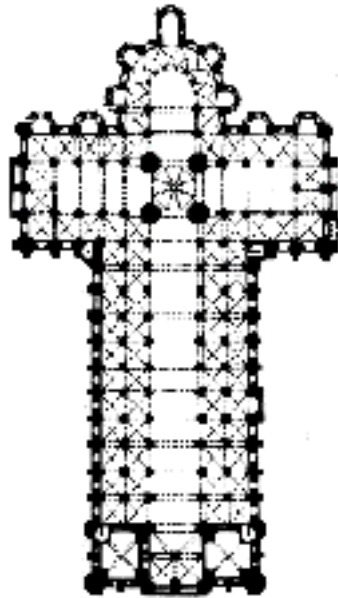
Monestir benedictí fundat al principi del segle X en l'indret d'una antiga vil·la. En temps d'Odó (927-942), un dels primers abats destacats, Cluny aconseguí un privilegi papal pel qual altres monestirs perdien la seva independència i es posaven sota el govern de l'abat cluniacenc. Aquest fou el principi del seu gran creixement i de la creació d'una xarxa de monestirs dependents que s'aniria estenent en els segles del romànic i que constituïria gairebé un orde. A la darrera del segle X es construí una segona església (Cluny II), en el lloc que després ocuparia part del claustre. L'activitat constructiva cluniacenca culminaria, però, amb Cluny III, la gran església edificada entre el 1085 i el 1130, i iniciada sota l'abadiat d'Hug de Semur, període en el qual el monestir també quadruplicà el nombre de monjos, la qual cosa féu necessària l'ampliació de les edificacions conventuals.

El començament de la construcció o *fundatio* s'ha de situar en el 1088, per bé que des del 1085-1086 se n'haurien començat els preparatius. I les obres se succeïren amb força rapidesa. El 1095 s'hi celebrà una primera consagració dels cinc altars de la capçalera, que presidí el papa Urbà II. El 1098 ja s'hi traslladà el cor de Cluny II, i el 1110 la capçalera, amb els dos transseptes, ja estava completament acabada. El 1121 els trams de les naus ja s'havien voltat i acabat, encara que poc després hi hagué un esfondrament parcial d'aquestes voltes, que foren ràpidament reparades, i el 1130 el papa Innocenci II presidia la consagració general de tota l'església.

L'edifici, conegut per mitjà de l'arqueologia, perquè només en queda en peu part de la capçalera i els transseptes del costat meridional, destacava entre altres coses per les importants dimensions i per la riquesa volumètrica, sobretot pel que fa a la capçalera i els transseptes. L'absis principal anava voltat d'una girola a la qual s'obrien cinc capelles radials. Després se succeïa un petit transsepte seguit de dos trams on hi havia el cor, i un segon transsepte més gran. En ambdues naus transversals s'obrien també absis. Seguien cinc naus, separades per pilars compostos i arcs apuntats, que ajudaven a donar més alçada a l'edifici. Per sobre dels arcs de separació de la nau central de les laterals trobem un trifori, amb grups de finestres separades per pilastres.

L'escultura era de caràcter decoratiu en la major part dels capitells de l'interior, de tipus corinti. L'escultura historiada es concentrava només en els capitells de l'absis principal i en les portades dels peus de l'edifici.

## 17. Planta de Sant Serni de Tolosa



Tolosa de Llenguadoc

Romànic

Sant Serni de Tolosa es va aixecar en l'indret ocupat per una basílica de l'antiguitat tardana, construïda sobre el sepulcre de sant Serni, bisbe de la ciutat, en el lloc ocupat per una necròpolis. Per això quedà fora muralles, però amb el temps i la devoció despertada des de ben aviat per les relíquies d'aquest sant, es formà a l'entorn de Sant Serni un suburbi.

La data exacta del començament de la construcció ens és desconeguda, per bé que sembla que cal situar-la entre el 1070 i el 1080. La construcció del nou edifici coincideix amb la introducció a Tolosa de la reforma gregoriana, al mateix temps que també arribà a la ciutat la reforma impulsada per l'abadia de Cluny, que tenia el seu màxim defensor en el monestir proper de Moissac. A Sant Serni, com a la catedral, hi havia una comunitat de canonges que adopten les noves idees de la reforma en l'àmbit canonical, cosa que implicava el retorn a la vida en comú. Però ben aviat, la comunitat de Sant Serni entrà en conflicte amb el bisbe, que pretenia que se supedités a la seva autoritat. Aquest conflicte, abonat també pel comte, va culminar amb l'expulsió dels canonges el 1082 i la substitució per una comunitat de monjos procedents de Moissac, moment en què s'aturaren les obres de la nova església. Però el conflicte es resolgué ben aviat amb la intervenció del sant pare, i la construcció va continuar amb força celeritat: el 1096 ja es produïa una primera consagració de l'altar principal, la qual cosa fa suposar que la capçalera i gran part del transsepte ja estaven acabats.

El nom que restà més lligat a la construcció de Sant Serni un cop finalitzada la capçalera fou el de Raymond Gayrard, que acabaria assolint el càrrec d'*operarius* o administrador de l'obra, que no s'ha de confondre amb el d'arquitecte. Quan va morir, el 1118, les naus laterals ja estaven acabades i la central ho estava fins a l'alçada de les finestres altes.

Als segles XIII i XIV van prosseguir les obres a Sant Serni. S'acabà l'església, la construcció de la qual havia quedat interrompuda, i s'elevà en dos nivells més la torre-campanar. Però la intervenció més important fou la remodelació profunda de l'àmbit del presbiteri, l'altar major i la cripta. L'objectiu era elevar de terra les relíquies de Sant Serni i situar-les en un reliquiari sumptuós sobremuntat d'un baldaquí.

L'edifici té una planta de cinc naus, amb transsepte també amb naus, en el qual s'obren dos absis laterals a cada un dels braços, i capçalera amb deambulatori i cinc capelles radials. La nau central i el transsepte estan coberts amb volta de canó recorreguda per arcs faixons a l'alçada de cada un dels suports, que descarreguen en columnes adossades als pilars. Les naus laterals, en canvi, inclosa la del transsepte, estan cobertes amb volta d'aresta, que descarrega en pilastres adossades. I l'absis està cobert amb volta de quart d'esfera. L'exterior del creuer es resol amb una torre-campanar que dona a Sant Serni la seva imatge inconfusible. L'estructura de la capçalera vista des de l'exterior presenta una gran riquesa de volums, més espectacular encara per la varietat de la policromia resultat de la combinació de dos materials diferents: el maó i la pedra. Les naus també mantenen un cert joc de volums amb les alçades escalonades a l'exterior. La central no té finestres que donin directament a l'exterior perquè per damunt de la primera de les naus laterals hi ha una àmplia tribuna, a través de la qual es devien il·luminar les parts altes de la nau central. Aquesta tribuna continua en el transsepte i la capçalera.

Sant Serni de Tolosa és un edifici destacadíssim de l'art romànic, no solament per l'arquitectura, sinó també per l'escultura, ja que és un dels primers en què es fan les primeres passes i es materialitza definitivament el renaixement de l'escultura monumental. L'escultura torna a formar part de l'edifici, tant a l'interior com a l'exterior, especialment a les portades del costat sud i la portada occidental. Cal assenyalar, en aquest sentit, que quan el 1096 se celebrava la consagració de l'altar, la portada del transsepte sud ja estava acabada, com també els capitells de gran part del transsepte i la capçalera, i tot un complex de relleus monumentals, obra de Bernardus Guilduinus, que originàriament es devien disposar prop de l'altar i que ara es troben encastats en els murs del deambulatori.

## 18. Interior de la nau central de la Catedral de Santiago de Compostel·la



Santiago de Compostel·la

### Romànic

En la nova església dedicada al culte a les relíquies de l'apòstol sant Jaume s'hi començà a treballar cap el 1075, i cap el 1124 les fonts textuais de l'època ja la donen per acabada. El cert és que no ho estava del tot, perquè faltava segurament tot el cos de la façana occidental, que construiria, ja a la fi del segle XII, el mestre Mateo.

La catedral comparteix les característiques ja comentades en el cas de Sant Serni de Tolosa. Té planta de cinc naus, separades per arcs de mig punt peraltats i coberta la central amb volta de canó, i amb arcs torals i amb aresta les laterals. Per sobre de la primera de les naus laterals hi ha la tribuna, que s'obre a la central mitjançant finestres bífores, tal com es veu en la imatge, i que recorre la part alta de tot l'edifici. A la tribuna consta que hi havia una capella episcopal. La capçalera té deambulatori i cinc capelles radials; i el transsepte és també de tres naus. Igual que a Sant Serni, les portes del transsepte, de les quals només queda la de Platerías, eren dobles i abastaven tota l'amplada de la nau central. És el moment de les primeres grans portades monumentals esculpides, i encara és massa aviat per a un únic timpà de les dimensions que hauria de tenir aquest. Això arribarà poc després acudint al recurs del trencallum, solució que s'aplicarà dècades més tard al Portico de la Gloria de la mateixa catedral compostel·lana.

## 19. Timpà de Sant Pere de Moissac



5,68 m de diàmetre

Relleu de pedra

Moissac. Monestir de Sant Pere

Romànic

El timpà és un relleu semicircular, resultat de l'acoblament de 28 blocs de pedra. Es tracta d'una empresa tècnicament complicada per les seves dimensions. Recolza sobre una llinda decorada amb rosetes, un mainell i muntants de perfils lobulats i amb les figures de sant Pere i el profeta Isaïes. Es troba a la portada oberta al costat meridional de la torre occidental de l'església. Aquesta portada està precedida per un pòrtic sortint, cobert amb volta de canó, els murs interiors de les parts baixes del qual també contenen relleus que il·lustren la infància de Crist, la paràbola de Llätzer i Epuló i els càstigs de l'avarícia i la luxúria. I a la part exterior del pòrtic, sobre altes columnes adossades, hi ha les figures de l'abat Roger (1115 - 1131) i potser de sant Benet.

El centre del timpà l'ocupa la figura coronada de Crist en majestat, beneint i amb el llibre.

Disposats tres i tres a cada banda, hi ha el tetramorf i dos serafins, amb l'àngel de Mateu i l'àliga de Joan a la part superior, i el lleó de Marc i el bou de Lluc a la inferior, i un serafí dret a cada costat, que gairebé arriba a l'alçada dels dos símbols. Envoltan aquest grup central les figures dels vint-i-quatre ancians de l'Apocalipsi que, girant el cap vers la figura central de Crist, ocupen tot el registre inferior del timpà i els extrems laterals, aquí disposats en dos nivells. Porten calzes i instruments de corda. El conjunt il·lustra la visió apocalíptica de sant Joan. A l'extrem inferior dret, un cap monstruós invertit vomita dues cintes que es van



entrellaçant i emmarquen així tot el timpà, per bé que desapareixen pel darrere de les ales dels serafins i els personatges centrals.

**Tetramorf**

Motiu iconogràfic que representa el conjunt dels quatre animals o "vivents" que tradicionalment simbolitzen els evangelistes a una sola figuració. D'origen oriental, tingué una gran difusió en l'art bizantí i en el romànic.

## 20. Relleu d'Eva d'Autun



0,72 x 1,32 x 0,32 m

Llinda del portal del transsepte nord de Sant Llàtzer d'Autun

Musée Rolin, Autun

Romànic

Fragment de relleu amb la figura d'Eva en l'escena del pecat. Eva es representa ajaguda a terra, recolzada sobre els genolls i un colze. Amb la seva mà esquerra pren la fruita prohibida d'un arbre que es troba als seus peus, inclinat cap a ella, la qual cosa fa suposar que la figura demoníaca es devia trobar a la dreta del relleu inclinant l'arbre cap a Eva per facilitar-li que pequés. Té la mà dreta a la galta en un gest característic d'aflicció, mentre mira algú que hi ha davant, segurament Adam.

El relleu és tot el que queda de la llinda del portal del transsepte nord de l'església de Sant Llàtzer d'Autun. Del portal, que fou completament mutilat el 1766 per ordre del capítol, només en resten una arquivolta, quatre capitells historiatos i els seus respectius suports. Dos dels capitells desenvolupaven la paràbola del pobre Llätzer i el mal ric. Segons descripcions anteriors a la seva destrucció, originàriament contenia la resurrecció de Llätzer al timpà, Adam i Eva a la llinda i, al mainell, la figura de sant Llätzer, bisbe de Marsella. El fragment d'Eva fou descobert el 1866, en enderrocar una casa construïda el 1769.

## 21. Relleu amb el profeta Zacaries



Muntant de la porta principal de la façana occidental de la Catedral de Mòdena

Catedral de Mòdena, Mòdena

Romànic

Relleu amb el profeta Zacaries, que es troba al muntant dret de la porta principal de la façana occidental de la Catedral de Mòdena. Forma part d'una sèrie de profetes disposats a la cara interior dels muntants, i a la cara frontal trobem una decoració vegetal que parteix de dos atlants agenollats a la base. Els personatges bíblics es representen sota arcades flanquejades per torres, com aquest, i identificats amb la corresponent inscripció superior. Tots ells van descalços, vesteixen túnica llarga i mantell i sostenen un llibre o un rotlle desplegat. La decoració de l'arcada i de les columnetes i capitells presenta una gran varietat, com també els tipus dels profetes, cada un amb una caracterització, una actitud i una gestualitat pròpies.

La decoració d'aquest portal principal de la catedral, juntament amb quatre relleus amb escenes del gènesi encastats a la mateixa façana, dos a cada banda d'aquesta porta, i la placa amb una inscripció commemorativa de l'inici de les obres de l'edifici, flanquejada pels profetes Enoc i Elies, són les obres més destacades de l'escultor Wiligelmo. El seu nom i la seva identificació com a autor d'aquests relleus els coneixem gràcies a la signatura que afegeix, amb lletra més petita, al final de la inscripció commemorativa esmentada.

**Wiligelmo**

? s XI - ? s XII

Escultor italià.

A Mòdena, vers 1106, féu els relleus de la façana de la catedral (Històries del Gènesi), propers a l'escultura francesa i occitana, en particular de la tolosana.

## 22. Capitell amb harpies o sirenes-ocell



Escultura de pedra

Claustre de Santo Domingo de Silos, Silos

Romànic

El claustre de Silos fou una obra llarga en el temps. Es va començar al final del segle XI o al principi del XII, però es perllongà durant tot aquest segle i fins i tot el següent. Té planta lleugerament irregular, segurament a causa de construccions anteriors que en determinaren una forma no perfectament quadrada. I degué ser realitzat en diverses fases, l'última de les quals devia ser la construcció del claustre alt al principi del segle XIII. Al claustre baix es treballà com a mínim en dos moments diferents. I el capitell de la imatge pertany a la primera de les èpoques. En aquesta es realitzaren les ales est i nord. I el capitell que ens ocupa forma part de la galeria nord.

Es tracta d'un capitell que forma parella amb un altre d'exactament igual, units tots dos per un cimaci, amb les cares estretes decorades amb un motiu d'entrellaçats.

A la cara de cada un dels capitells hi ha representada una parella d'éssers fantàstics, extrets del bestiari medieval: tenen cos d'au, cap de dona, banyes, i escupen una mena de serp per la boca. Són semblants a altres éssers d'un capitell de l'ala est, allà amb tota seguretat harpies. Diferents elements els donen un caràcter completament negatiu. A més de les banyes i la serp, l'aparença de sirenes-ocell les identifica amb aquests

éssers negatius, imatge de la temptació, cosa que queda reforçada pel fet que duen els cabells llargs i a lloure.

### 23. Mare de Déu de Ger



52,5 x 20,5 x 14,5 cm

Talla de fusta d'àlber policromada al tremp d'ou

Església parroquial de Ger (Baixa Cerdanya)

Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya

Romànic

Imatge de la Mare de Déu asseguda en un tron de tractament senzill però clarament identificable en els seus muntants laterals de volum quadrangular, que es diferencien de la forma curvilínia del respall posterior. Maria porta túnica llarga de color vermell, els plecs inferiors de la qual permeten veure'n els peus calçats, mantell verd en forma de casulla i vel vermellós amb decoració floral. Es troba en una posició totalment frontal, que queda accentuada per la disposició dels braços, rectes per damunt dels genolls, amb les mans lleugerament obertes de manera protectora envers la figura de l'Infant. Aquest es representa assegut al mig de la falda de la mare, i manté la mateixa frontalitat que, en aquest cas, només queda trencada pel gest de beneir de la mà dreta mentre l'esquerra sosté el llibre obert amb la inscripció *Ego Sum*. Vesteix una túnica groguenca i mantell vermell disposat a manera de toga.

## 24. Volta pintada de Saint-Savin-sur-Gattempe



Pintura mural

Saint-Savin-sur-Gattempe

Romànic

La volta pintada de la imatge correspon a l'església de l'abadia benedictina de Saint-Savin-sur-Gattempe, de la construcció de la qual no es coneixen les dates amb exactitud, però que se situa al llarg del segle XI. Se sap que l'edifici en substituïa un d'anterior. Més problemàtica ha estat la datació de les pintures, però en l'actualitat tendeixen a situar-se entre el final del segle XI i principi del XII. Es tracta d'una volta de canó que en la meitat oest està subdividida per tres arcs faixons i un altre de pintat, mentre que la meitat est és contínua. I se'n conserva gran part de la decoració pictòrica.

A la volta de la nau es representen cicles de l'Antic Testament, dels llibres del Gènesi i l'Èxode. Les escenes es disposen en quatre registre paral·lels a l'eix de la nau, però no segueixen una successió narrativa d'oest a est. Això s'ha explicat pel fet que al principi dels treballs pictòrics només la meitat oest de la nau estava acabada. Hi trobem el cicle de la creació, molt malmès, el d'Adam i Eva, el de Caïn i Abel, el de Noè, la construcció de la Torre de Babel, el cicle d'Abraham, la història de Josep i la vida de Moisès.



## 25. Pintures del Panteó dels Reis a San Isidoro de Lleó



Pintura mural

Panteó dels Reis de San Isidoro, Lleó

Romànic

El Panteó Reial de San Isidoro a Lleó és una construcció a manera de nàrtex, de sis trams coberts amb volta d'aresta, que es va construir per a servir d'àmbit d'enterrament dels membres de la família reial lleonesa. No fou una empresa de Ferran I, tal com recullen cròniques històriques antigues, sinó que molt probablement fou una iniciativa d'Urraca, la seva filla, que el féu construir durant el regnat d'Alfons VI. Això estaria més d'acord amb la informació que aporta l'epitafi d'Urraca, que li atribueix l'ampliació de l'església i l'enriquiment amb nombrosos regals.

La pintura omplia originàriament totes les parets, les voltes i els intradossos dels arcs d'aquest nàrtex. Però parts importants de les pintures de les parets han desaparegut. Les que ens han arribat pertanyen als cicles de la infància de Crist, la passió i l'apocalipsi, que es representen a les parets oriental i meridional i a les voltes, seguint un ordre que dibuixa una mena d'el·lipse en el sentit de les agulles del rellotge, i que porta fins a la imatge de Crist en majestat amb el tetramorf de la volta de la nau central. Complementen aquests cicles les pintures dels intradossos dels arcs, amb la representació dels treballs dels mesos, un zodíac i figures de sants.

## 26. Bàcul de sant Nicolau



12 x 11 cm

Ivori d'elefant

Winchester?

Londres. Victoria and Albert Museum

Romànic

Bàcul d'ivori d'elefant treballat en relleu que devia anar aplicat a una altra peça que el suportava i que probablement era d'un altre material, tal com dona a entendre la part inferior, preparada per a l'encaix. Tot i les reduïdes dimensions de la peça, l'artista aconseguí, amb un treball de virtuós, la representació de sis escenes: tres de relacionades amb la vida de Crist i tres amb la llegenda de sant Nicolau. A la part inferior del mànec hi ha, a una banda, l'anunci als pastors, amb l'àngel ja al principi de la corba, identificat per la inscripció *angelus*, volant per sobre l'estel i fent el gest de declamació envers els tres personatges que miren amunt entorn dels seus ramats. A l'altra banda de l'Anunciació es troba la primera de les escenes de la llegenda de sant Nicolau, concretament el naixement del sant, amb la mare dreta al costat d'uns cortinatges que envolten el bressol del nadó.

Per aquest mateix costat del bàcul es desenvolupen les altres dues escenes relacionades amb el sant. Al començament de la corba, la de l'abstinència del sant infant de la llet de la seva mare, amb el bust del

pare abocant-se a l'escena des d'una finestra, com si sortís del mateix cos del bàcul. I, a la resta de la corba, la donació de diners del sant al noble empobrit de Myra per a les seves filles sense dot, per tal d'evitar que s'acabessin dedicant a la prostitució. Les altres dues escenes se situen al final de la voluta que dibuixa el bàcul. La nativitat es representa a la mateixa cara que l'anunciació als pastors, amb la Mare de Déu estirada i per sobre l'infant, damunt de la corba que uneix la voluta amb el mànec i que fa de bressol. A l'altra banda, i damunt d'aquest mateix element, hi ha l'*agnus dei*, que ha perdut el cap, sostingut per un àngel.

## 27. Placa d'enquadració



Coure daurat i amb aplicació d'esmalt *champlevé* (caps de fosa aplicats)

23,3 x 12,2 cm

Barcelona, Museu d'Arts Decoratives, dipòsit del Museu Nacional d'Art de Catalunya

Romànic

Placa que cobria en el seu moment una cara de l'enquadració d'un manuscrit. S'ha aplicat la placa de coure daurat amb fons d'esmalt sobre una ànima de fusta, de tipus *champlevé*, en la qual es retallen les figures. Predomina, al centre, la majestat de Crist. Assegut en l'arc que es dibuixa en la meitat inferior de la màndorla que l'envolta, reposa els peus en una semiesfera, a tall d'escambell. Duu nimbe crucífer, beneeix amb la mà dreta i sosté el llibre amb l'esquerra, i a banda i banda s'hi dibuixen l'alfa i l'omega. Als quatre angles, en els espais que deixa la màndorla, s'hi representa el tetramorf, amb l'àngel de Mateu i l'àguila de Joan a dalt, i el bou de Lluc i el lleó de Marc a baix. Tots quatre nimbats i sostenint el llibre corresponent.

### ***Champlevé***

Procediment per a treballar l'esmalt, anomenat també "tret de camp", que consisteix a buidar el fons del metall a fi d'obtenir les zones on s'aplicarà l'esmalt.

**Tetramorf**

Motiu iconogràfic que representa el conjunt dels quatre animals o "vivents" que tradicionalment simbolitzen els evangelistes a una sola figuració. D'origen oriental, tingué una gran difusió en l'art bizantí i en el romànic.

Les figures, gràcies al daurat, destaquen del fons d'esmalt, en el qual s'emprà una àmplia gamma de colors: blanc, groc, vermell, verd i blau. Els membres i els plecs s'hi han gravat amb burí, mentre que els caps són de fosa i aplicats; per tant, sobresurten en relleu respecte de la resta de les figures. L'esmalt omple tots els fons, però també s'utilitza per a l'orla d'emmarcament de la placa i, amb el mateix motiu decoratiu, per a la màndorla. A l'interior d'aquesta, també són d'esmalt el nimbe crucífer, l'escambell i l'arc on seu Crist, així com uns motius florals que s'escampen per aquesta part de la placa.

## 28. Brodat de Bayeux



70 m x 50 cm

Roba de lli brodada amb fil de llana

Monestir de Sant Agustí de Canterbury

Catedral de Bayeux, Bayeux

Romànic

El brodat de Bayeux, no el tapís, perquè no el van realitzar en un teler, és una obra excepcional dins el món del teixit de l'alta edat mitjana, tant pel fet que és una de les poques obres que es conserva d'aquesta època com per les dimensions i la importància de la peça. És una obra pensada per a cobrir les parets d'una estança àmplia. La va encarregar Odó, bisbe de Bayeux i parent de Guillem el Conqueridor. S'hi representa la conquesta normanda d'Anglaterra amb quasi una seixantena d'escenes disposades horitzontalment, amb motius decoratius i relats de faules que comenten les escenes a les vores superior i inferior. La narració segueix de prop els esdeveniments que ens han arribat a través de les cròniques normandes de Guillem de Poitiers i de Guillem de Jumièges, però s'hi han introduït dos elements importants: d'una banda, un paper més destacat del que realment va tenir el comitent i, de l'altra, recursos propis del gènere literari de les *chansons de geste*, en les quals el tema principal és la guerra, i un dels arguments fonamentals la idea de traïció. En aquest cas, és la traïció del comte Harold la clau a partir de la qual es teixeix la trama narrativa: es pretenia mostrar als anglesos les conseqüències d'aquesta traïció i, d'aquesta manera, es donava legitimitat al rei Guillem.

La imatge correspon a la mort del rei Eduard d'Anglaterra. L'escena transcorre a l'interior del palau, en dos temps, que es representen superposats. Al registre superior el rei, reclinat en el seu llit, parla encara

amb els seus súbdits fidels. Mentre que a l'inferior el rei ja mort és amortallat abans de ser traslladat, a l'escena següent, a l'abadia de Westminster. Com en tot el brodat, cada escena s'acompanya de les corresponents inscripcions explicatives. I així, en aquesta llegim: *Hic Eaduardus : rex / in lecto : alloquitur : fideles / et hic : defunctus / est.*

## 29. Interior amb vitralls



Vitralls policroms

Catedral de Notre-Dame

Reims

Gòtic

En les catedrals gòtiques el vitrall no tenia una simple finalitat decorativa. Especialment del segle XIII ençà adquirí un protagonisme molt més acusat, fins al punt que es convertí en un element fonamental en la configuració dels espais arquitectònics. De fet, el propòsit era que els murs esdevinguessin a poc a poc més translúcids, com serien el casos de la Catedral de Lleó o de la *Sainte-Chapelle* de París. Un altre exemple el tenim a la Catedral de Reims, en les vidrieres de la qual es desenvolupen diversos projectes interessants. Així, en els corresponents a les finestres del cor, que s'han datat entorn del 1230, es van representar la Mare de Déu asseguda en el tron de la saviesa, el calvari de Crist, la resurrecció i els dotze apòstols, però també hi ha un espai en el registre inferior, a la dreta de del vitrall central, on trobem una comitiva encapçalada per l'arquebisbe de Reims, Henri de Braine (mort el 1240). Al transsepte septentrional, per la seva banda, hi ha una rosassa corresponent també a la primera meitat del segle XIII, que desenvolupa el tema de la creació. Quant a la gran rosassa de la façana occidental, del final del segle XIII, està relacionada iconogràficament amb les escultures del portal principal i està consagrada a la Mare de Déu: al centre destaca la dormició de la Verge, vetllada pels dotze apòstols en la primera corol·la, mentre en la segona vint-i-quatre àngels músics s'ajunten per formar una comitiva triomfal en el seu camí cap al paradís. Finalment, el rosetó del braç meridional, que ja havia estat completament refet en el segle XIV, en l'actualitat és una obra moderna de Jacques Simon (1937).



### 30. Els efectes del bon govern de la ciutat



Pintura al fresc

Palazzo Pubblico

Siena

Gòtic

Els frescos del Bon Govern i la Tirania ocupen tres de les quatre parets de la Sala dei Novi o Sala della Pace del Palazzo Pubblico de Siena; el que resta té finestrels. El del Mal Govern està en la paret de ponent, mentre que el del Bon Govern ocupa la septentrional i la de llevant. En aquesta paret oriental trobem representats precisament els efectes d'aquest Bon Govern sobre la ciutat i el camp. Consta de dues parts: a la dreta hi ha un paisatge típic de la Toscana, amb conreus de gra, oliveres, vinya, vil·les pertanyents a l'elit ciutadana i rius on l'aigua brolla fluïdament; de fet és el mateix paisatge que es podia observar per les finestres de la mateixa Sala dei Novi. A l'esquerra destaca una ciutat en la qual tot funciona perfectament: unes noies amb vestits de seda de Lucca ballen al so de la música, i malgrat que el ball estava prohibit ja que es considerava una alteració de l'ordre públic, en aquest cas és una al·legoria de l'harmonia de la república. També s'hi troben reflectides les modes i ocupacions de totes les classes, rurals o urbanes, amb botigues on es fabriquen sabates, mitjons, i no armes com ocorre en els tallers de la ciutat governada per la tirania; s'hi construeixen nous edificis, com a símbol d'expansió. Aquesta ciutat, a més, té una sèrie d'elements que la posen en relació directa amb Siena: les fortificacions i les torres recorden

els constants conflictes que s'hi produïen entre les famílies poderoses; igualment, les balconades eren un dels distintius d'aquesta època en unes ciutats que, empresonades en la seva trama urbanística, buscaven més espai a les parts altes de les cases; finestres geminades apuntades dividides per columnes de pedra i predomini del color vermell-marronós, com a trets generals.

### 31. Pòrtic Reial de Chartres



Escultura de pedra

Catedral de Chartres, Chartres

Gòtic

La construcció d'una nova façana occidental per a l'edifici romànic del segle XI de la catedral s'explica per l'incendi que s'hi produí el 1134. L'obra es començà per una torre del costat nord, i va continuar amb una altra torre al costat sud. Entremig, només en el que és l'amplada de la nau central actual, s'obriren els tres portals. Alguns elements (timpans, llindes, arquivoltes) apareixen retallats, com si s'haguessin hagut d'adaptar a l'amplada disponible, cosa que ha plantejat la qüestió de si havien estat fets per a un altre lloc.

Les parts altes d'aquesta façana occidental foren modificades al final del segle XII quan, després de l'incendi del 1194, la catedral es va reconstruir quasi totalment. S'hi afegí una gran rosassa que adaptava la façana a la major verticalitat de l'edifici, se suprimí la capella superior interna i s'acabà el coronament de la torre sud, mentre que la nord no seria coberta amb l'agulla actual fins al segle XVI.

L'escultura als tres portals, la separació entre els quals és molt estreta, configura una composició molt unitària des de tots els punts de vista. Ocupa tots els elements arquitectònics possibles: timpans, arquivoltes, capitells i brancals. En aquests darrers es disposen les estàtues-columna amb les figures de personatges de l'Antic Testament: patriarques,

profetes, reis i reines. Es tracta d'un gran cicle de l'Antic Testament que obre un programa de pòrtic amb tota la història de la salvació. Els capitells, que queden lligats en horitzontal per sobre de les estàtues-columna, com una faixa contínua, contenen el cicle històric, el relat en imatges de la vida de Crist des de la infància fins a la missió dels apòstols després de la pentecosta. Les referències narratives a la vida de Crist queden altre cop subratllades en els timpans dels portals laterals. El del costat sud conté la Mare de Déu en majestat amb l'Infant, rodejada per àngels, i als dos registres de la llinda se succeeixen la Presentació al temple en el primer i l'Anunciació, la Visitació, la Nativitat i l'Anunci als pastors a l'inferior. Es fa referència, doncs, a l'inici de la vida terrestre de Crist, i especialment a les idees d'encarnació i sacrifici explicitades per la superposició en vertical al centre del conjunt de l'Infant al bressol, l'Infant damunt l'altar i l'Infant a la falda de la Mare de Déu. El portal del costat sud està dedicat al final de la vida de Crist a la terra, amb l'escena de l'ascensió.

El programa culmina en el timpà del portal central, amb la representació de la segona

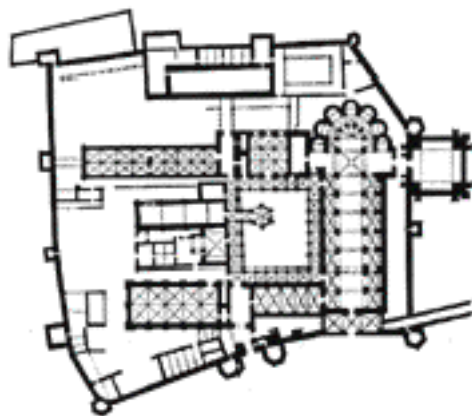
vinguda de Crist: la *Maiestas* dins la màndorla rodejada pel tetramorf. Aquí, la imatge es completa no solament a la llinda, amb els dotze apòstols entronitzats més els dos testimonis de què parla l'Apocalipsi, sinó també a les tres arquivoltes, amb àngels i els ancians de l'Apocalipsi.

### **Tetramorf**

Motiu iconogràfic que representa el conjunt dels quatre animals o "vivents" que tradicionalment simbolitzen els evangelistes a una sola figuració. D'origen oriental, tingué una gran difusió en l'art bizantí i en el romànic.

Ens hem de referir, a més, a les arquivoltes dels portals laterals. Les de l'esquerre contenen un calendari, amb els signes del zodíac i la representació dels mesos de l'any que s'hi corresponen. Dos dels signes del zodíac que no hi cabien foren traslladats a l'arquivolta interior del portal de la Mare de Déu, que es completa amb àngels turiferaris. En canvi les arquivoltes exteriors mostren una sèrie de personificacions femenines de les arts lliberals, acompanyades per alguna figura de l'antiguitat que hi havia destacat.

## 32. Planta de Santa Maria de Poblet



### Arquitectura

Monestir de Santa Maria de Poblet, Vimbodí

### Art del Císter

El monestir de Santa Maria de Poblet fou fundat cap al 1150 pel comte Ramon Berenguer IV, com a filial del monestir de Santa Maria de Fontfreda. Les primeres tasques constructives s'endegaren ben aviat i l'estructura fonamental del monestir devia quedar conclosa entre el darrer terç del segle XII i el segle XIII, per bé que amb posterioritat es van dur a terme reformes i noves construccions força importants, especialment pel fet que Poblet, al llarg de la baixa edat mitjana, mantingué una estreta relació amb la corona, fins al punt que esdevingué panteó reial.

El que ens interessa aquí és veure, per mitjà de la planta de Poblet, com es reproduïx l'anomenada planta ideal del monestir cistercenc, especialment en les construccions que envolten el claustre. L'església se situa al costat sud del claustre i comunica amb les dues galeries perpendiculars per dues portes: la dels monjos i la dels conversos. A la galeria est, la dels monjos, es van situar la sagristia, que comunicava directament amb l'església, la sala capitular, les escales d'accés al dormitori i el locutori. En el mur del claustre, a l'alçada de la sagristia, s'obria un armari que contenia llibres. Per sobre de tots aquests àmbits s'aixeca el dormitori dels monjos, que constitueix un espai unitari. La galeria contigua, al costat nord, continua amb el calefactori, el refectori, davant del qual es troba cap al centre del claustre la font o lavabo, i a continuació la cuina. I a partir d'aquí ja seguien les dependències dels conversos, amb el refectori i el dormitori, espais que posteriorment van adquirir altres funcions, però que en el moment de la seva construcció

tenien aquestes.

### 33. Ambó de Klosterneuburg



Plaques d'esmalt *champlevé*

Abadia de Klosterneuburg, Klosterneuburg

Romànic

És el primer treball datat i signat d'aquest excepcional orfebre i esmaltador del Mosa, actiu en les dècades anteriors i posteriors al 1200. Després d'aquesta obra, realitzada per a l'abadia hongaresa, treballà a Colònia on realitzà tres reliquiars que, tot i que no estan signats, sembla indiscutible que ell hi va participar per l'estructura arquitectònica, la qualitat de la decoració d'esmalt, els repertoris decoratius, etc. I el 1205 va signar novament una altra obra: el reliquiari de Maria de Tournai.

L'ambó va patir les conseqüències de l'incendi de l'abadia al principi del segle XIV i fou refet el 1331, quan la seva funció original en transformà en la de retaule. Aquest remodelatge va requerir afegir-hi sis plaques amb escenes noves. El conjunt constava de plaques d'esmalt *champlevé* que revestien tres costats d'un ambó-cimbori sostingut per columnes que s'aixecava a l'altar del creuer de l'església, en el punt de separació entre el cor o espai reservat als clergues i l'àmbit dels fidels. Les plaques d'esmalt mostren diverses inscripcions explicatives de la iconografia, una de les quals informa de la data de realització de l'obra (1181), de la persona que efectuà l'encàrrec (el prior Wernher) i de l'artista (*Nicolaus opus Viridunensis fabricavit*).

### 34. Saltiri d'Ingeburg



Manuscrit il·lustrat

Procedent del nord de França

Musée Condé, Chantilly

Manuscrit ricament il·lustrat que representa una de les fites més destacades de la miniatura de l'entorn del 1200 al nord de França. La va encarregar a la reina Ingeburg de França, germana del rei de Dinamarca i esposa de Felip August i originàriament hi va pertànyer. És el primer manuscrit important de l'art cortesà francès i també el primer que adopta la fórmula de llibre de luxe de devoció personal fet per a una dona. Consta de tres parts: un calendari, un cicle pictòric introductori amb escenes bíbliques i un saltiri al qual s'afegeixen lletanies i pregàries personals.

Hi ha diversos arguments que permeten sostenir que el manuscrit fou realitzat al nord de França, fora de la diòcesi de París. Les festes principals del calendari corresponen a les dels sants de diòcesis com Noyon o Soissons, i les llegendes que acompanyen les miniatures bíbliques són en francès i, més concretament, en dialecte picard. El calendari també dóna pistes sobre el seu origen dins l'entorn reial: les anotacions sobre les morts de persones properes a la reina, o l'entrada que commemora la batalla de Bouvines, guanyada pel rei de França a l'emperador germànic.

A les miniatures es detecten models d'origen anglès, bizantí i



continental. En algun cas, les similituds amb obres de l'àrea del nord de França són ben evidents, concretament amb vitralls com els de la Catedral de Laon. I degueren ser dos artistes els il·lustradors del manuscrit, que hi van treballar simultàniament, el segon dels quals cal considerar-lo ja dins del gòtic.

### 35. Pintura de Sijena



Pintura mural

Sala capitular del monestir de Sijena

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Estil 1200

El monestir de Sijena fou fundat el 1188 per la reina Sança, esposa d'Alfons II, i regit per l'orde de Sant Joan de Jerusalem. La construcció començà immediatament i tant l'església com la sala capitular pertanyen a aquesta primera etapa constructiva del monestir.

A la sala capitular, les pintures amb escenes de l'Antic Testament, una vintena, es disposaven a cada costat dels cinc arcs de diafragma de la coberta. Als intradossos dels mateixos arcs se succeïen sèries de bustos de personatges veterotestamentaris. I les parets de la sala presentaven escenes del Nou Testament. El conjunt patí les conseqüències de l'incendi del 1936 i les pintures van quedar molt malmeses: es va perdre una part important dels murals de les parets. Poc temps després foren arrencades i restaurades amb l'ajut de les fotografies que pocs mesos abans de l'incendi havia fet Josep Gudiol Ricart. De tota manera, els colors s'han perdut per sempre en la major part de les pintures.

La imatge correspon als cicles de l'Antic Testament representats als arcs diafragma, generalment dues escenes a cada cara de l'arc. Són cicles del llibre del Gènesi. Concretament aquí es representa una escena molt peculiar: és el moment posterior a l'expulsió d'Adam i Eva del paradís, en

el qual un àngel, l'arcàngel Miquel, està ensenyant Adam a treballar la terra en presència d'Eva.

### 36. Anunciació i Visitació



Escultura de pedra

Façana occidental de la Catedral de Notre-Dame, Reims

Gòtic

Al brancal esquerre de la portada central de la façana occidental de la Catedral de Reims, trobem els grups escultòrics corresponents a les escenes de la Visitació i l'Anunciació. Ambdós temes es desenvolupen per parelles de figures independents entre elles, com també passa als portals dels creuers de la Catedral de Chartres. La Visitació, a la dreta, consta de les imatges de la Mare de Déu i Isabel, les quals són obra d'un mateix artista amb un estil molt proper a l'esperit de l'antiguitat clàssica. Destaca sobretot pel tractament de la roba que ressegueix els moviments i les formes del cos, de manera similar a la tècnica dels "draps mullats" emprada en el món antic. Però la singularitat d'aquestes figures radica en l'ús del *contrapposto*, molt accentuat, que consisteix en el desplaçament del pes del cos mitjançant la torsió dels malucs, tal com havien fet els artistes greco-romans.

L'Anunciació, a l'esquerra, és fruit de la creació de dos escultors diferents. La figura de la Mare de Déu deixa entreveure un llenguatge formal autòcton, present també a les catedrals de Notre-Dame de París i Amiens, caracteritzat entre altres qüestions pel tractament sever dels vestits. Això contrasta amb l'àngel, obra d'un mestre conegut amb el sobrenom de "Mestre de Josep", el qual renovà el que fins aleshores havia estat el concepte de figura: creà un cànon més allargat i esvelt i va donar una càrrega psicològica més gran al rostre, com es veu en el somriure característic que delata les seves composicions. Les produccions d'aquest mestre són posteriors al conjunt de la Visitació, i sembla que podria haver estat ell mateix qui configurà la totalitat de la portada aprofitant peces de taller ja acabades que hauria complementat amb les seves pròpies creacions.

### 37. Façana de Notre-Dame



Arquitectura

París

Gòtic

Malgrat que l'interior de la Catedral de Notre-Dame de París està dividit en cinc naus, la façana es va articular mitjançant tres cossos verticals separats per feixucs contraforts. Així mateix, horitzontalment també presenta una triple divisió. El nivell inferior el formen tres portals ogivals, i les arquivoltes del central són més altes que les dels laterals. Cap de tots tres, però, mai no van tenir gablets que els decoessin, a diferència de les catedrals de Laon, les façanes septentrional i meridional de la de Chartres, Reims, Amiens o Bourges. Altrament, en els timpans de cadascuna d'aquelles portalades es desenvoluparen sengles projectes escultòrics: el de la dreta està dedicat a la vida de la Mare de Déu; el del centre conté un judici final; i en el de l'esquerra trobem la coronació de la Mare de Déu.

#### **Gablet**

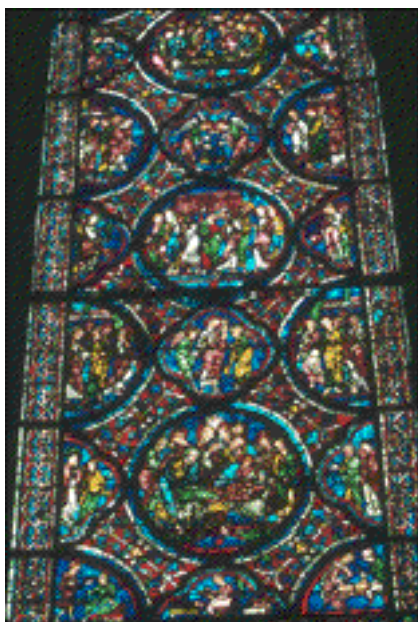
Element ornamental de l'arquitectura gòtica que consisteix en una mena de frontó triangular, que acaba formant un angle molt agut i que solia situar-se sobre les portades d'accés a les grans catedrals.

El segon cos està constituït per un fris de vint-i-vuit nínxols, separats entre si per columnes llises, en l'interior dels quals hi ha imatges de reis i profetes que flanquegen una Mare de Déu central. Al damunt hi ha una

gran rosassa que un cop més atorga a l'espai central una major importància i que alhora pretén donar una sensació de major verticalitat, atès que el seu cim està situat lleugerament més alt que els vèrtexs de les ogives dels finestrals que té a banda i banda.

Finalment, la tercera plata disposa d'una galeria elevada i aèria d'arcs trevolats, que serveix de transició entre els cossos inferiors de la façana i l'arrencament de les dues imponents torres, les quals avui dia encara resten inacabades, ja que d'acord amb el projecte original havien de ser més altes i possiblement coronades amb agulles.

### 38. Vitrell de la mort, l'assumpció i la coronació de la Mare de Déu



Vitrall

Nau lateral sud de la Catedral de Chartres, Chartres

Gòtic

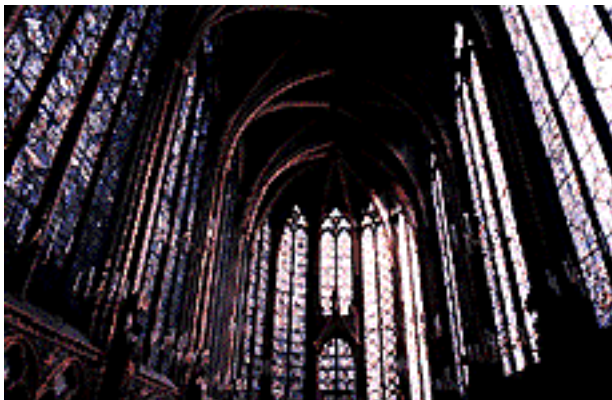
El conjunt de vitralls de la Catedral de Chartres és el més gran d'aquesta època. Aquest es troba concretament a la nau lateral sud i es pot datar als primers anys del segle XIII. Correspon a l'edifici que es començà immediatament després de l'incendi del 1193, i que substituï l'antiga catedral del segle XI però conservant-ne la cripta antiga i les torres i el pòrtic reial occidental, que s'havien bastit feia poques dècades.

El vitrell s'organitza mitjançant una composició de cercles centrals, que alternen amb formes quadrilobulades, en els quals es desenvolupen les escenes principals del vitrell. Els laterals els ocupen semicercles i semiquadrilòbuls que contenen personatges relatius a l'escena que es representa a la part central. I els espais que queden s'omplen amb decoració de tipus vegetal. En aquest cas concret, la imatge presenta un fragment del vitrell amb alguns dels episodis del final de la vida de la Mare de Déu. La narració es llegeix de baix a dalt. Hi podem distingir perfectament la representació de l'escena de la mort de la Verge, envoltada d'apòstols. A la forma quadrilobulada superior, apareix Crist envoltat d'àngels que acull l'ànima de la seva mare. Segueixen escenes dels funerals de la Mare de Déu, com la dels apòstols transportant el seu cos. I així es van succeint els diferents episodis en un ordre narratiu

ascendent i sempre a les formes centrals del vitrall.



### 39. Interior de la Sainte-Chapelle



Vitralls policroms i arquitectura

París

Gòtic

La *Sainte-Chapelle* desenvolupa en alçat una doble estructura. En el nivell inferior hi ha una capella de tres naus dedicada a la Mare de Déu, mentre que en la superior n'hi ha una altra destinada a guardar les relíquies de la creu i la corona de la Passió. De nau única i amb una capçalera de set finestrals, tot el conjunt representa la culminació del procés de reduir al màxim els "murs opacs" de tancament, per substituir-los per uns altres de més diàfans, quasi translúcids, que es materialitzen en forma de grans vitralls. Per la seva banda, els arcs de les voltes se sostenen en feixos de columnes en la part inferior de les quals hi ha sengles imatges dels dotze apòstols. Malgrat que en l'exterior aquests suports esdevenen sòlids contraforts, des de l'interior sembla com si l'edifici s'aguantés per lleugeríssims puntals.

Els vitralls de la *Sainte-Chapelle*, executats en un curt espai de temps per un taller important, es realitzaren gràcies al finançament promogut pel rei de França Lluís IX, sant Lluís. En total hi ha quinze finestrals, formats els de les parets laterals per quatre llancetes i solament per dues en els corresponents a la zona del cor; en el cantó occidental, tanmateix, hi ha una rosassa. En aquestes vidrieres es reproduïxen més de mil escenes, la majoria d'inspiració bíblica, sobretot de l'Antic Testament. Si bé tradicionalment els vitralls gòtics s'havien caracteritzat per l'ús d'uns fons clars que inundaven els interiors de les esglésies d'una lluminositat freda, en el cas de la *Sainte-Chapelle* s'introduí una nova modalitat que consistí a combinar per a aquests mateixos fons els colors vermell i blau, que permeteren il·luminar-la amb una particular tonalitat purpúria.

## 40. Exterior de la Catedral de Lleó



Arquitectura

Lleó

Gòtic

Al llarg del segle XIII es produí en el regne castellanoleonès la plena adopció dels models arquitectònics gòtics francesos, els quals es manifestaren d'una forma més evident en les catedrals de Toledo, Burgos i Lleó. Els fonaments d'aquesta última es començaren a fer durant el regnat d'Alfons IX, a les darreries del segle XII, però no fou fins el 1255, ja amb Alfons X, que se'n va començar la construcció pròpiament dita. Si bé la presència dels elements de procedència francesa s'observa perfectament en la façana occidental, la composició es bastant original. Així, les dues torres estan separades del cos central mitjançant arcbotants, mentre que les portades del nivell inferior s'aixopluguen sota pòrtics, imitant els del creuer de Chartres. Aquest triple pòrtic no estava previst en el projecte original, però permeté augmentar l'espai disponible per a les grans escultures, moltes de les quals es van fer molt ràpidament seguint un pla comparable al de Reims o Amiens. Així mateix, en els seus respectius timpans, com era habitual, es desenvoluparen sengles projectes escultòrics: al central el judici final; el de l'esquerra, dit de sant Joan, està dedicat a la infància de Jesús; i el de la dreta, el de sant Francesc, representa la mort i la coronació de la Mare de Déu. Malauradament, però, les parts superiors d'aquesta façana occidental i la del braç sud del creuer són avui dia totalment modernes; el mateix ocorre amb els elements de la decoració exterior, llevat de les imatges de les portes, per la qual cosa no es pot treure cap conclusió del seu estil. La

rosassa central, al seu torn, també deu ser original, almenys en el traçat, igual que els quatre arcs del finestral que corona. Finalment, amb relació als murs exteriors, estan completament oberts i envoltats de vitralls, com la *Sainte Chapelle* de París.

## 41. Timpà del Judici Final



Escultura de pedra

Façana occidental de la Catedral de Saint-Étienne

Bourges

Gòtic

La façana occidental de la Catedral de Bourges està estructurada en cinc portals, en cadascun dels quals es desenvolupen sengles programes iconogràfics. El central està ocupat pel judici final, on trobem nombroses referències visuals a la sentència de Crist "Seran molts els cridats però pocs els elegits". En el registre inferior, al so de la trompeta, els morts aixequen la coberta dels seus sarcòfags com a símbol inequívoc del seu retorn a la vida. La lectura continua en el nivell superior, on els ressuscitats compareixen davant l'arcàngel sant Miquel, que és al mig de l'escena amb les ales desplegades i sostenint amb la mà dreta una balança on pesa les ànimes dels homes. A l'extrem esquerre sant Pere, amb les claus a la mà, dóna la benvinguda als escollits i els introdueix al paradís, mentre que en el cantó contrari els dimonis fiquen els reprovats dins les calderes de l'infern.

La part superior del timpà està dominada per la figura de la majestat de Crist, que aixeca els braços mostrant les nafres. Quatre àngels el flanquegen, dos a cada banda, amb els atributs de la passió: l'esponja, la creu, la llança i els claus. A l'extrem esquerre hi ha la figura agenollada de la Mare de Déu, i al costat oposat la de sant Joan Evangelista en la mateixa posició. Finalment, en el registre superior destaquen dos àngels més, que en aquest cas aguanten amb les mans la lluna i el sol.

El programa es completa a les arquivoltes. Començant per les més interiors, hi trobem serafins, àngels i figures masculines entronitzades amb actitud de pregària i de confessió. Els màrtirs i els profetes de les

dues arquivoltes exteriors, al seu torn, són moderns, igual que l'element arquitectònic on s'emmarca el Crist en majestat.

## 42. La sinagoga de la façana meridional de la Catedral d'Estrasburg



1,93 m d'alçada

Escultura de pedra

Façana meridional de la Catedral d'Estrasburg

Museu de l'Obra de Notre-Dame de París

Gòtic

L'escultura, de començament del segle XIII en el cas de la Catedral d'Estrasburg, està concentrada fonamentalment en la façana meridional. Es tracta d'un doble portal, avui força malmès per la destrucció de les figures dels brancals l'any 1793 i per la substitució de les originals per còpies. En els extrems d'aquest portal hi havia, a l'esquerra una escultura al·legòrica de l'Església i a la dreta una de la Sinagoga; al centre trobàvem el rei Salomó. Es tracta d'imatges fetes probablement per un mestre diferent del que esculpí els relleus dels dos timpans del portal, i que a més devien provenir de Chartres. El tractament de les robes, la forma com cauen els plecs, l'expressió reservada dels rostres i el fet que es repeteixin els mateixos tipus de capitells historiatos que les sostenen, com també els dosserets que hi ha damunt dels seus caps, les posa en relació directa amb les figures del pòrtic septentrional de Chartres.

La personificació de l'Església, com era habitual al gòtic, pren la forma d'una dona bella, coronada, amb ceptre i calze. La Sinagoga, en canvi, té

els ulls embenats, el ceptre trencat, alhora que amb la mà esquerra sosté invertides les taules de la llei. És tracta d'un paral·lelisme d'idees i formes que fou representat sovint al llarg del segle XIII, no sols escultòricament, com a la façana occidental de Reims, sinó també en miniatures i vitralls. En el cas d'Estrasburg, ambdues figures i la del rei Salomó segurament no van formar part de l'esquema original de la portada sud, si bé els hi devien col·locar poc després, potser mentre es treballava en el Pilar dels Àngels, situat a l'interior d'aquest transsepte meridional, cosa que permet parlar d'una data entorn del 1230.

### 43. Breviari de Belleville



240 mm d'alt

Miniatura sobre pergamí

Biblioteca Nacional, París

Gòtic

La miniatura parisenca experimentà al llarg de la dècada dels anys vint del segle XIV un canvi profund. Bona part de la responsabilitat d'aquesta transformació la devem a la producció miniada de Jean Pucelle, un dels artistes de qui tenim més referències documentals relatives a les seves obres. Entre la producció de Pucelle cal destacar el disseny de l'escut de la confraria de l'hospital de pelegrins de Sant Jaume de París, la Bíblia de Robert Billyng, el Llibre d'Hores de Jeanne d'Évreux i el *Breviaire* de Belleville. Aquesta última, encarregada per Jeanne de Belleville, és una de les més interessants si bé no fou obra exclusiva de Jean Pucelle, atès que també hi van participar altres col·laboradors. Es tracta d'un manuscrit en el qual es desenvolupa un projecte iconogràfic molt complex i alhora complet. De fet, darrere de Pucelle hi havia un teòleg que li anava donant les pautes que havia de seguir a l'hora d'il·luminar el llibre.

El Breviari consta de dos volums, un de dedicat a la primera part de l'any i l'altre a la segona. Hi apareixen els salms i les oracions que es podien llegir al llarg de l'any, com també d'altres dedicades a sants concrets. Tanmateix, en un primer moment estava encapçalat per un calendari, del qual sols es conserven les planes corresponents als mesos de



novembre i desembre. L'estil de Jean Pucelle es caracteritza per l'interès per plasmar la tercera dimensió, aspecte que ha fet pensar que va viatjar a Itàlia, on hauria conegut la pintura de Giotto i Duccio que sens dubte el devien haver influït. Igualment, també cal esmentar que ell fou l'autèntic introductor en la miniatura parisenca de la decoració marginal, és a dir, aquella que es feia en els marges que quedaven sense escriure dels llibres miniats.

#### 44. Ivori de la coronació de la Mare de Déu



0,28 m d'alt; 0,25 m d'ample

Ivori daurat i policrom

Musée du Louvre de París

Gòtic

Al llarg dels segles del gòtic, l'orfebreria i altres arts sumptuàries com els esmalts, els treballs de pell, el vidre i l'ivori, gaudien d'una gran difusió. Aquest últim material, a més, fou un dels preferits per l'alta burgesia no sols per a realitzar rèpliques de mida més reduïda d'obres escultòriques, sinó també per a fer díptics, tríptics, altars portàtils i fins objectes de tocador com pintes i miralls. La curvatura dels ullals de vori permetia donar a aquestes peces un contorn especial, al qual s'ha pretès que era definidor del caràcter gòtic, si bé en les peces de major qualitat, com les d'ivori pintat i daurat de la Coronació de la Mare de Déu, amb prou feines influeix aquesta curvatura en el tractament majestàtic dels personatges. Aquesta obra, que és una de les mostres més interessants de les obres de vori gòtiques, és un conjunt constituït per la figura de la Mare de Déu, a l'esquerra i en actitud de pregària, i Crist a la dreta, que aixeca el braç en senyal de benedicció mentre posa la corona a la seva mare. Ambdós personatges porten vestits blancs i folrats de blau, decorats amb un estampat d'or que reproduïx de forma aleatòria els escuts d'armes de França i de Bar. De totes maneres el més interessant radica en el realisme de les cares, en la matisada expressió del sentiment que expressen i en la perfecció tècnica, que la converteixen en una realització extraordinària.

## 45. Cà d'Oro



Arquitectura

Venècia

Protorenaixement

La Cà d'Oro és una de les joies de l'arquitectura veneciana i potser també la realització més típica de l'esperit d'aquesta ciutat del segle XV en el camp de l'arquitectura. Gràcies als documents que donen fe del contracte entre el comitent, Marino Contarini, i els arquitectes Giovanni i Bartolomeo Bon, com de la intervenció posterior del també mestre Matteo Raverti, sabem que les obres s'allargaren aproximadament entre el 1424 i el 1437. La façana està estructurada en tres nivells: l'inferior consta d'un *porticato* constituït per dos arcs lleugerament apuntats que flanquegen l'entrada principal, situada al centre. Els dos pisos superiors, en aquest cas s'obren a l'exterior mitjançant llotges formades per arcs entrelaçats que reproduïen traseres que repeteixen distints esquemes de disseny geomètric. L'estil arquitectònic es desenvolupa seguint una línia decorativista de gran sumptuositat, fet que es palesa en la combinació de motius rodons i rectangulars, en l'ús del marbre com a element de cobriment i en la rica ornamentació de les cornises. En aquesta façana, a més, observem que el cos central està descentrat en relació amb el seu eix longitudinal, ja que d'acord amb la documentació que ens ha arribat no es pogué ampliar pel cantó esquerre.

Quant a la distribució interior dels ambients de la Cà d'Oro, no és excessivament innovadora comparada amb altres edificis de Venècia.

Així, com era habitual, la planta baixa disposa d'unes quantes sales amb finalitat diversa, de l'espai cobert del *porticato* de la façana principal i d'un petit pati que dóna al carrer, en el qual hi ha una escala en forma de L que permet la comunicació entre els diferents nivells de l'edifici.

## 46. Capella del King's College



Arquitectura

Cambridge

Gòtic perpendicular

El gòtic anglès, especialment de mitjan segle XIV ençà i sobretot al segle XV, es desenvolupà com un rebuig davant del barroquisme excessiu i el predomini de la corba del període anterior. Definit amb el nom d'estil perpendicular, no tingué paral·lel a Europa i els seus edificis es caracteritzaven per la gran alçada, per les finestres imposants, pel ressalt de les motllures verticals, però bàsicament per la multiplicació de les voltes i de les trompes en forma de ventall penjant i desplegat, que donaven als interiors una aparença fastuosa de luxe i fantasia. Són les grans capelles construïdes sota el patronat reial, com ara la de *St. George* a Windsor, la de l'*Eton's College* i la del *Divinity School* d'Oxford, entre altres. Una de les més representatives, però, és la capella del *King's College* de Cambridge. La seva estructura consisteix en un immens rectangle que anul·la qualsevol diferenciació entre la nau i el cor. Quant a l'alçat, destaca en la part inferior un mur llis o puntualment decorat, bé amb arcs cecs i escultures, bé amb portes de comunicació. Al damunt seu s'obren els grans finestrals que ocupen tota l'altura i amplada de la paret i que estan dividits per una motllura horitzontal en una doble sèrie d'arcades; els suports queden reduïts al màxim fins al punt que desapareixen visualment darrera la llum que entra pels vitralls. Això no obstant, l'element més distintiu radica en els deu trams de volta, que consisteixen en la repetició de ventalls simètrics. Aquest tipus de volta, que transmet la idea d'una superfície calada, s'havia concebut com un

feix de línies corbes estilitzades, que a manera de nervis partien d'una columneta i s'obrien en forma semicònica per a crear la forma característica de ventall.

## 47. Pou de Moisès



Escultura de pedra

Cartoixa de Champmoll

Gòtic tardà

El calvari que l'escultor holandès Claus Sluter realitzà al claustre de la Cartoixa de Champmoll s'ha considerat la seva obra mestra. Començat entorn del 1396, del conjunt original sols s'ha conservat fragmentàriament: el bust de Crist, avui al Museu Arqueològic de Dijon, i el grandios pedestal. En canvi, s'han perdut la creu que el coronava i les escultures de la Mare de Déu, sant Joan i Maria Magdalena, que completaven l'escena del calvari. El pedestal, conegut amb el nom de "Pou de Moisès o dels profetes" pel fet que estigué ubicat sobre una deu, presenta una forma hexagonal amb imatges de profetes en cadascuna de les cares: Moisès, David, Jeremies, Zacaries, Daniel i Isaïes. Apareixen drets, en diferents actituds i sostenint un rètol desplegat amb una inscripció escollida entre els escrits respectius, que al·ludeix al drama del calvari.

No totes aquestes figures, però, foren executades per Claus Sluter, de qui se sap que treballava amb nombrosos col·laboradors, aproximadament deu o dotze en el cas de Champmoll. Solament Moisès, David i Jeremies són de Sluter, mentre Daniel, Zacaries i Isaïes deuen ser del seu nebot Claus de Werve. Així mateix, al damunt de les columnes dels angles trobem sis àngels amb les ales desplegades que són una transició visual de la cornisa de la part superior; aquests àngels els devien realitzar de forma conjunta Sluter i Claus de Werve, i potser també Jean de Prindale,

un altre dels seus col·laboradors més importants. Finalment, la policromia de l'obra es deu al pintor flamenc Jean Malouel. En aquest sentit sabem que les draperies anaven esquitxades d'estels, flors i encaixos, com els vestits dels personatges de les primeres pintures flamenques.



## 48. Sepulcre de Joan II i la seva esposa Isabel de Portugal



Eix major: 4,81 m; eix menor: 3,72 m;

Presbiteri de la Capella Major de l'església de la Cartoixa de Miraflores, Burgos

El sepulcre de Joan II i Isabel de Portugal, de tipus exempt, destaca especialment perquè té una forma, potser única, d'estrella de vuit puntes. Aquesta estrella, però, no és tal sinó que en realitat està constituïda per la simbiosi de dos quadrats, un de disposat longitudinalment i l'altre en diagonal. Tot el conjunt descansa sobre un estret sòcol motllurat i decorat amb uns delicats motius vegetals: col, card, roure, cep i altres de no identificables, i entremig s'observa la presència d'animals com ara gossos, cargols, conills, aus, monstres i éssers fabulosos. A la part inferior de cadascun dels setze costats hi ha sengles lleons exempts, molts dels quals sembla que no haurien estat obra de Gil de Siloé, atès que són de menor qualitat escultòrica. En aquests setze costats també s'observen altres elements decoratius amb diverses escenes i personatges bíblics, i les set virtuts.

Finalment sobre el pla del sepulcre, en els quatre punts de l'estrella que marquen els extrems dels eixos, hi ha els quatre evangelistes, i en els angles entrants, sobre pedestals o lleixes ornamentades, hi ha imatges d'apòstols i sants, que serien de devoció particular dels reis. Quant als difunts, ambdós descansen sobre un llit riquíssim i malgrat la posició horitzontal no es van tractar com a figures jacents, sinó com a estàtues dretes. Ambdós apareixen tranquils, i de fet no es tracta sinó de figures que estan representades dormint. Estan separats entre sí per una cresteria que es va d'est a oest, i cadascun d'ells apareix lleugerament girat cap a l'exterior del conjunt, per tal de permetre que l'espectador en pugués veure les cares amb més facilitat.

## 49. Les très Riches Heures du duc de Berry



290 x 210 mm

Miniatura sobre pergami

Chantilly Musée Condé

Gòtic

*Les Très Riches Heures* és l'obra miniada més important de les encarregades pel duc Jean de Berry. La seva il·lustració elegant, sovint d'un realisme cru, mescla elements clàssics i moderns que els germans Limbourg sabien combinar de forma admirable. El més innovador d'aquest còdex, però, radica en la il·lustració del calendari, que a diferència dels de la majoria de llibres d'hores, ocupa tota la plana sencera i no mig full o petites vinyetes historiades en els marges, com era habitual.

En cadascun dels mesos d'aquest calendari es reproduïxen escenes de la vida quotidiana pròpies del període que es representa. En la miniatura d'octubre, per exemple, el tema gira entorn de la sembra, tasca simbolitzada en l'home que escampa llavors per terra, en l'original espantaocells que sosté un arc i que està plantat al mig d'un camp marcat per una trama de fils que aguanten plomes, i finalment en el genet que llaura el camp damunt del cavall. Aquest animal, però, no camina com seria normal; així, igual que la major part dels artistes medievals, els Limbourg no sabien que els èquids avancen al mateix temps la pota anterior dreta i la posterior esquerra. Un altre element

interessant és el castell, que en aquest cas reproduïx el del Louvre de París, i que s'erigeix a la riba dreta del Sena, tal com l'havia deixat Carles V. Aquest edifici, que manifesta una extraordinària precisió en el dibuix arquitectònic, s'ha concebut com una silueta individualitzada dins un paisatge, i no com un simple ideograma. De fet, el paisatge era l'element preferit del duc i juntament amb el castell esdevingué una imatge evocadora i simbòlica de les seves possessions i de la seva família.

## 50. Tapís de la dama i l'unicorn



3,76 x 4,63 m

Tapís

Brussel·les (?)

Museu Cluny, París

Gòtic tardà

La tècnica del tapís, ja del segle XIV ençà, però sobretot al segle XV, cada vegada va anar sent més prestigiosa respecte a períodes precedents. En aquest sentit, un dels grups de tapissos més importants fou els dels coneguts amb el sobrenom de *millefleurs*, la producció dels quals s'industrialitzà al final del segle XV i que es caracteritzaven pels ornaments de fulles, arbres, arbustos, flors i animals. Dins aquest grup, un dels exemples més bells i de major qualitat és la famosa sèrie *La dama de l'unicorn*. Consta de sis peces on es representa invariablement una dama al costat d'un lleó i un unicorn portadors d'estendards, mentre els fons estan dominats per un color vermell intens i per diversos elements decoratius propis dels *millefleurs*.

Si bé s'ha suggerit la possibilitat que originàriament el tapís havia constat de més de sis peces, que són les que avui tenim, en realitat sembla que l'obra sí que ens ha arribat completa. Sobre la seva interpretació s'han plantejat moltes hipòtesis, però la més acceptada apunta a una representació al·legòrica dels cinc sentits. Hi ha, però, una sisena tela, coneguda amb el títol d'"A un desig meu", d'acord amb la inscripció *A mon seul desir* que hi ha sobre la tenda de campanya central, que s'hauria concebut com una introducció a la sèrie dels sentits: la dama que roman dreta al mig de la composició escull un collaret de dins d'un cofre, simbolitzant la lliure elecció que ella té de l'ús dels sentits.

Tot el conjunt, doncs, data de la fi del segle XV, però avui dia encara es desconeix en quin lloc exacte es va realitzar. La teoria més acceptada assenyala Brussel·les, si bé també s'ha apuntat la possibilitat que hi hagués col·laborat algun pintor francès actiu a la Borgonya.

## 51. El matrimoni Arnolfini



82 x 59,5 cm

Oli sobre taula

National Gallery de Londres

Protorenaixement

*El matrimoni Arnolfini* constitueix un exemple clar del detallisme simbòlic i del concepte espai-llum propis de la pintura flamenca del segle XV. Considerant les actituds dels personatges, sembla que aquesta obra estava destinada a commemorar un matrimoni: Giovanni Arnolfini té la mà dreta aixecada com si estigués pronunciant el seu jurament de fidelitat envers Giovanna Cenami, la seva muller. Aquesta interpretació es complementa amb el significat iconogràfic de la resta d'objectes de la composició, com ara la menuda figura de santa Margarida, protectora del matrimoni, col·locada a la dreta del mirall; l'única espelma encesa de la làmpada, com tradicionalment es feia en aquella regió durant la nit de noces; i la presència d'un gos com a símbol de fidelitat.

L'ús de la pintura a l'oli, a més, va permetre que l'artista accentués el detallisme i la lluminositat, més propis d'una miniatura que d'una pintura sobre taula. La llum penetra a l'habitació a través de la finestra, creant una atmosfera d'intimisme.

Aquest retrat fou pintat el 1434, com queda reflectit en una inscripció que hi ha sota el mirall, en la qual també apareix el missatge "*Johannes de*

*Eyck fuit hic*" ('Jan Van Eyck va ser aquí'). En aquest element, precisament, radica la major complexitat iconogràfica del conjunt. El marc del mirall està decorat amb deu medallons que il·lustren diverses escenes de la passió de Crist, mentre que la superfície convexa retorna una imatge de l'habitació des del punt de vista de l'espectador: la parella Arnolfini a l'esquerra i davant d'ells dos personatges més, un dels quals podria ser el mateix Jan Van Eyck, que confirmaria així el text de la inscripció.

## 52. L'art a l'Occident europeu dels segles V al IX

Després de les manifestacions del final de l'antiguitat tardana, es produeixen a Europa fenòmens artístics diversos que, en conjunt, configuren un panorama heterogeni i a la vegada fecund en entrellaçaments entre diverses tradicions. D'aquesta manera, els elements relacionats amb el món mediterrani i antic entren en contacte inicialment amb els elements bàrbars.

Una primera fase es correspon amb els anomenats pobles invasors, els bàrbars que s'introdueixen en el món romanitzat, i que es desenvolupa entre els segles V i VIII. Un cop establerts en zones que havien format part de l'Imperi, alguns dels governants d'aquests pobles assoliran un nivell cultural que els situarà, com en el cas del rei ostrogot Teodoric, com a dignes continuadors del món imperial romà. Entre els pobles que tenen més importància en el terreny de les arts podem esmentar els merovingis a l'antiga Gàl·lia, els visigots a la Península Ibèrica i els ostrogots –primerament– i els longobards més endavant, a Itàlia. Sense excloure'n, però, altres manifestacions.

En aquest marc podem situar fins a cert punt l'art de les Illes Britàniques, especialment a partir de la força evangelitzadora de la cultura monàstica que fins i tot es reflectirà en el món continental. El caràcter cèltic entra en contacte amb la cultura mediterrània, especialment a Irlanda i a Northúmbria, al nord d'Anglaterra.

El món carolingi dels francs representa per a determinats estudiosos el començament de l'art medieval. Especialment amb Carlemany, té lloc una forta transformació del vocabulari artístic basada en l'antiguitat tardana. És l'anomenada "*renovatio* carolíngia".

Gairebé al mateix temps, la Península Ibèrica es troba en gran part sota el domini islàmic. El Regne d'Astúries desenvolupa un concepte d'estat basat en el passat, en el món cristià dels visigots. L'art, promogut des de la cort, reflecteix aquesta situació, no sense mantenir contacte amb la resta d'Europa.

Durant la transició del sistema esclavista al sistema feudal, a Europa el llegat artístic i cultural del món mediterrani va entrar en contacte amb les tradicions culturals dels pobles germànics.

Els pobles invasors, romanitzats, desenvoluparen la seva peculiar concepció estètica al llarg dels segles V-VIII, assolint un nivell de qualitat que els situa, com s'esdevé amb els ostrogots, en una clara línia de continuïtat amb el món imperial romà.

Es poden agrupar els diversos fenòmens artístics que configuren el panorama europeu d'aquesta època en funció dels pobles que els crearen:



haurem de parlar, doncs, de l'art merovingi a l'antiga Gàl·lia, del visigot a la península ibèrica, de l'ostrogot i longobard a la península italiana, dels celtes a Irlanda i nord d'Anglaterra...

Amb els francs i la "renovatio" carolíngia comença, de fet, l'art medieval. Paral·lelament, a la península ibèrica es desenvoluparà l'art asturià i, a partir del segle VIII, l'art islàmic.

### 53. L'art del segle X i de l'entorn de l'any 1000

Amb la fragmentació política de l'Imperi carolingi i la inseguretat provocada per noves onades d'invasions, el panorama europeu experimenta nous canvis. El món germànic, amb la dinastia dels Otons, assumeix el paper de la dignitat imperial. Sota aquesta ideologia, les mirades es dirigiran tant cap al món carolingi com cap a l'antiga Roma, i al mateix temps el prestigi de l'Imperi Bizantí esdevé una referència important.

En aquesta situació, i amb la pèrdua de pes específic de França, els centres d'activitat es desplaçaran cap a altres punts del continent. Tot i considerat el paper clau del món germànic pel que fa a l'art de la dinastia otònica, cal destacar les aportacions del món anglosaxó (abans de la conquesta normanda, el 1066), de la Península Ibèrica i de determinades àrees d'Itàlia.

L'activitat artística reflectirà sota diferents formes aquesta situació i representarà el pas, almenys quant als centres més importants de l'Imperi, de les formes altmedievales a les considerades romàniques. Així, des del començament del segle XI les obres manifestaran els primers signes d'allò que, convencionalment, definim amb el nom de romànic.

Amb la fragmentació política de l'Imperi carolingi i la inseguretat provocada per noves onades d'invasions, el panorama europeu experimenta nous canvis. El món germànic, amb la dinastia dels Otons, assumeix el paper de la dignitat imperial. Sota aquesta ideologia, les mirades es dirigiran tant cap al món carolingi com cap a l'antiga Roma, i al mateix temps el prestigi de l'Imperi Bizantí esdevé una referència important.

En aquesta situació, i amb la pèrdua de pes específic de França, els centres d'activitat es desplaçaran cap a altres punts del continent. Tot i considerat el paper clau del món germànic pel que fa a l'art de la dinastia otònica, cal destacar les aportacions del món anglosaxó (abans de la conquesta normanda, el 1066), de la Península Ibèrica i de determinades àrees d'Itàlia.

L'activitat artística reflectirà sota diferents formes aquesta situació i representarà el pas, almenys quant als centres més importants de l'Imperi, de les formes altmedievales a les considerades romàniques. Així, des del començament del segle XI les obres manifestaran els primers signes d'allò que, convencionalment, definim amb el nom de romànic.

## 54. L'art romànic

Després de l'heterogeneïtat artística que caracteritza el segle X i els volts de l'any 1000, l'art anomenat romànic presenta una relativa homogeneïtat. Se'l considera el primer moviment que, a bona part d'Europa, assoleix un caràcter internacional, però també se n'admeten variants regionals notòries. Es va desenvolupar des de les primeres dècades del segle XI fins ben entrat el segle XIII en alguns casos. Cal dir que al nord de França i des de mitjan segle XII tenen lloc una sèrie d'aportacions que s'inclouen en el "gòtic".

"...aquesta arquitectura pesant i grollera, és l'opus romanum desnaturalitzat, o successivament degradat pels nostres rústecs antecessors. Aleshores, també de la llengua llatina, igualment malmenada, se'n feia una llengua romànica..." Amb aquestes paraules l'arquitecte M. de Gerville, el 1818, aplicava per primera vegada el nom de romànica a una determinada arquitectura, relacionant-la amb les llengües romàniques i el món romà (per la volta i els murs gruixuts). Actualment definim l'art romànic com el conjunt de manifestacions artístiques que es realitzen a l'Occident europeu entre els segles X i el XIII (amb notables diferències cronològiques i estilístiques entre les diferents regions). Sovint, per definir-lo, es contraposen els seus arcs de mig punt i les voltes de canó als arcs apuntats i la volta de creueria del gòtic, amb el que s'atorga el protagonisme de l'expressivitat artística a l'arquitectura.

L'art romànic se'ns presenta com el llenguatge estètic de la societat feudal: és un art monàstic i aristocràtic. Considerat com una extensió del servei diví, adoptà els principis d'autoritat, jerarquia i teocràcia, i els va traduir en una visió deshumanitzada, antinatural i simbòlica de la realitat.

## 55. L'art dels segles del gòtic

L'art anomenat "gòtic" s'estén al llarg d'un període l'inici del qual es pot situar a mitjan segle XII, al nord de França, i es perllonga fins al segle XV. Les seves manifestacions ofereixen una gran varietat, segons les diferents disciplines creatives, segons les fases i els països on es desenvolupa. Amb dificultat, doncs, podem tractar l'arquitectura i les arts d'aquests segles sota unes mateixes coordenades. A més, el terme "gòtic" s'aplicà a l'art d'aquest període amb un sentit pejoratiu, des de l'òptica classicista del renaixement italià. Així, doncs, i com passa sovint en el moment de delimitar els grans períodes i estils en la història de l'art, l'ús del terme "gòtic" és convencional.

Per art gòtic hom sol entendre el conjunt de manifestacions artístiques del món occidental compreses, aproximadament, entre mitjan segle XII i principis del XVI.

La paraula gòtic va començar significant, despectivament, bàrbar, monstruós, art dels gots, per contrast amb la serenitat harmònica de l'art italià. Aquest contingut pejoratiu li va donar Vasari (1511-1574) qui a *Le vite* (1550) contraposà la "maniera dei goti" (amb les seves voltes ogivals i la seva inspiració naturalista) a l'ideal renaixentista, inspirat en la bellesa del món clàssic. Caldrà esperar al romanticisme, que reivindica el gòtic com una de les bases de la cultura nacional i que l'interpreta com el predomini de l'esperit sobre la matèria, per superar aquesta visió negativa. El positivisme del segle XIX, interessat en la tècnica de la construcció i el tractament dels materials, el veurà com el triomf de l'arc ogival i de la volta de creueria.

L'arc apuntat i la volta de creueria defineixen l'arquitectura gòtica des d'un punt de vista de la tècnica constructiva; hom sol remarcar les solucions que ofereix –arcs boterells, contraforts, pinacles, pilars fasciculats, gablets, agulles, rosasses...–, o els signes figuratius –verticalitat, linealitat.

Pel que fa a la pintura, podem distingir el gòtic lineal o franco-gòtic, fill de la nova mentalitat urbana, de la nova clientela burgesa i de la predicació dels ordes mendicants, l'italo-gòtic que palesarà la influència que ve de Siena, l'estil internacional, eclèctic, realista i de color brillant. Al final irromp amb força la influència flamenca.

L'escultura gòtica substitueix l'irrealisme romànic, propi d'una cultura monàstica, per una reconciliació amb la realitat, pròpia d'una cultura urbana: desapareix la rigidesa romànica i es dulcifiquen les cares i s'encorben els cossos en un intent de naturalitat i bellesa.

## Bibliografia

**Avril, F.; Barral i Altet, X.; Gaborit-Chopin, D.** (1982). *Le monde roman. Les temps des croisades (1066-1220)*. París: Gallimard (L'Univers dels Formes).

**Avril, F.; Barral i Altet, X.; Gaborit-Chopin, D.** (1983). *Les Royaumes d'Occident. Le monde roman (1060-1220)*. París: Gallimard (L'Univers des Formes).

**Beckwith, J.** (1995). *Arte de la Alta Edad Media*. Barcelona: Destino (El Mundo del Arte, 32).

**Castelfranchi Vegas, L.** (1993). *El Arte en la Edad Media*. Barcelona: Moleiro (Historia del Arte Europeo).

**Conant, K.J.** (1987). *Arquitectura carolingia y románica. 800-1200*. Madrid: Cátedra (Manuales de Arte Cátedra).

**Dodwell, C.R.** (1995). *Artes pictóricas en Occidente. 800-1200*. Madrid: Cátedra (Manuales de Arte Cátedra).

**Duby, G.** (1981). *San Bernardo y el arte cisterciense (el nacimiento del gótico)*. Madrid: Taurus (Ensayistas, 181).

**Durliat, M.** (1992). *El Arte Románico*. Madrid: Akal.

**Durliat, M.** (1983). *Introducción al arte medieval en Occidente*. Madrid: Cátedra.

**Erlande-Brandenburg, A.** (1989). *La cathédrale*. París: Fayard.

**Gauthier, M.M.** (1972). *Émaux du Moyen Âge occidental*. Friburg / París: Office du Livre.

**Grodecki, L.** i altres (1973). *El siglo del año mil*. Madrid: Aguilar (El Universo de las Formas).

**Hubert, J.; Porcher, J.; Volbach, W.F.** (1968). *El Imperio carolingio*. Madrid: Aguilar (El Universo de las Formas).

**Lasko, P.** (1972). *Ars Sacra. 800-1200*. Harmondsworth: Penguin Books.

**Martindale, A.** (1994). *El arte gótico*. Barcelona: Destino (El Mundo del Arte, 28).

**Sauerländer, W.** (1972). *La sculpture romane en France. 1140-1270*. París: Flammarion.

**Yarza, J.** i altres (1982). *Arte medieval I: Alta Edad Media y Bizancio*. Barcelona: Gustavo Gili (Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, 2).

**Yarza, J.** i altres (1982). *Arte Medieval II: Románico y Gótico*. Barcelona: Gustavo Gili (Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, 3).

**Yarza, J.** (1982), *La Edad Media*. Madrid: Alhambra (Historia del Arte Hispánico, II).