

Romànic

Josefina Planas Badenas

PID_00244238

Temps mínim previst de lectura i comprensió: **6 hores**



Universitat Oberta
de Catalunya

Índex

1. Introducció general	5
1.1. Diversificació del terme <i>romànic</i>	6
1.2. Monestir i catedral	11
1.3. Funció de les arts figuratives	12
1.4. Els artistes	13
1.5. Arquitectura i escultura religioses	13
1.5.1. Arquitectura	13
1.5.2. Escultura	15
1.5.3. Breus reflexions sobre arquitectura profana	17
2. El romànic a França	18
2.1. Cluny III	18
2.1.1. Capitells de la capçalera	23
2.2. Les esglésies de peregrinació. Saint-Sernin de Tolosa	27
2.2.1. Portada dels Comtes	33
2.2.2. Bernardus Guilduinus i Tolosa de Llenguadoc	34
2.3. Grans timpans	42
2.3.1. Santa Maria Magdalena de Vézelay	42
2.3.2. Sant Llätzer d'Autun	47
3. Missió i funció de la pintura monumental	57
3.1. Pintura romànica a la zona meridional d'Itàlia: una breu introducció	59
3.2. Les pintures murals de Sant'Angelo in Formis	60
Bibliografia	71

1. Introducció general

No es pot parlar d'un estil «romànic» unitari durant els segles XI i XII, indicant que perdura fins al segle XIII en determinats llocs. Es tracta d'una afirmació massa simplista. No es pot parlar d'un estil unitari per les múltiples variants, i fer coincidir cronològicament un estil és impossible. Per aquesta raó resulta més coherent parlar d'un primer romànic, que serà substituït per un altre que serà paral·lel, anomenat «romànic ple» i un tercer romànic, conegut com a «protogòtic» a França o tardoromànic a altres indrets.

El romànic comporta una unificació per part de l'Església. Aquesta afirmació del poder papal s'efectua des de Roma, especialment a partir de l'arribada al solí pontifici de Gregori VII. Aquest papa, que va perdre el favor de l'Imperi Otòmana (Enric IV, querella de les investidures), va efectuar una unificació de ritus que comportarà la creació d'esglésies adequades. Per exemple, als territoris cristians de la península Ibèrica desapareix el ritual mossàrab. En aquest procés serà molt destacable el paper jugat per l'abadia de Cluny a França. Aquesta abadia benedictina que va adquirir importància des de finals del segle IX, es va convertir al segle XI en una gran potència occidental religiosa, i va fundar un nombre tan elevat de filials que va arribar a exercir un poder més fort que el del papa. Fins i tot monjos cluniacencs van accedir al papat a Roma per fer costat a aquest factor d'unificació.

Al llarg d'aquest període s'observa a Europa una recuperació respecte a l'etapa altmedieval i comença un període expansiu que finalitzarà amb la crisi del segle XIII. Les ciutats es desenvolupen i, a més, hi ha una obertura a nous llocs i més refinament. Es conreen noves terres. Hi haurà una expansió cap a l'est amb les croades i també es consolidarà el cristianisme a Escandinava. La croada organitzada va tenir una primera intenció religiosa, però juntament amb aquest interès espiritual de recuperar els sants llocs, hi hagué una de recerca de dominis senyoriais i es van crear feus o regnes. Algunes de les croades no van arribar a Jerusalem. En aquest sentit, recordem la cèlebre de 1204, que va saquejar bàrbarament Constantinoble. Aquest desplaçament humà va implicar el contacte amb Orient (encara que existia al-Àndalus), concretament amb Bizanci, que revertí en un cert refinament cultural i espiritual: la valoració de la Mare de Déu amb sant Bernat de Claravall, que fructificarà a la iconografia gòtica i la millor consideració social de la dona. També hi haurà moviments migratoris cap a les ciutats, moviment demogràfic que suposarà el naixement d'una burgesia incipient i d'un artesanat en què progressivament podran quedar inclosos els artistes. Però, malgrat l'augment de les ciutats, no són tan importants per aglutinar gremis d'artistes. Normalment ells s'agrupen i viatgen allà on tenen encàrrecs o bé on hi ha feina.

En aquest període, són forts els senyals del feudalisme. Aquesta distribució del poder implicarà una fragmentació política que, afegida a la dispersió monàstica, donarà importància a nombrosos centres que, d'una altra manera, haurien estat marginats davant de la capital.

A Occident, des de feia segles, els llocs que tenien relíquies importants eren visitats per peregrins que buscaven una satisfacció: curació, espiritualitat, etc. Ara adquiriran més importància, mitjançant l'organització de grans camins de peregrinació que, a banda del seu interès religiós o sociològic, tenen un component cultural. Amb el peregrins van circular comerciants i les novetats artístiques. Hi ha un conjunt d'esglésies de peregrinació molt distants entre si que s'expliquen per l'existència d'aquestes rutes o per l'existència d'esglésies model que són imitades en altres centres. Els grans centres de peregrinació havien estat Roma i Jerusalem, però als segles del romànic s'hi ha d'afegir Sant Jaume de Compostel·la a Galícia. Un altre centre destacat serà el Mount Saint-Michel a Normandia.

Durant aquest període s'inicia la consolidació de les llengües romàniques, i comencen a sorgir les primeres obres importants redactades en francès, català i castellà. Encara que mai es va abandonar el llatí. És el moment de l'èpica, però a mesura que passa el temps, s'inicia la lírica. El canvi de mentalitat èpica respecte a la lírica és un senyal de l'evolució d'una societat que es torna més refinada, com a mínim a nivells aristocràtics.

Hi ha una renovació dels estudis clàssics fins al punt que s'arriba a parlar d'un renaixement del segle XII, especialment vigent a la literatura en llengua llatina. Pel que fa al món artístic, va ser un fenomen mediterrani sorgit a la França meridional, a la península italiana i als regnes cristians de la península Ibèrica, territoris on l'element clàssic havia perdurat.

1.1. Diversificació del terme *romànic*

Sempre resulta conflictiu definir un estil artístic i per norma es fa tenint present aspectes formals molt concrets (voltes, arcs de mig punt, elements ornamentals, etc.), però reduint en un sentit tan estricte aquest concepte resulta difícil enunciar el concepte de *romànic*. Podem admetre que per primera vegada als segles medievals advertim l'existència de construccions que neixen de conceptes similars a tot el territori de l'Europa Occidental, però la riquesa de solucions fa que existeixin diferències. Aquesta és la raó principal per la qual no podem estudiar l'art des de un punt de vista estrictament formal.

A causa d'aquesta complexitat els historiadors de l'art consideren que hi ha diversos «romànics» respectant les variants nacionals o regionals. En un desig de sistematització es divideix en tres períodes diferents: un primer romànic, el romànic ple i el romànic tardà a partir del qual es comença a generar el protogòtic.

1) Primer romànic (finals del segle X fins al darrer terç del segle XI)

Destaca la renovació arquitectònica amb una organització estructural i plàstica més idònia.

Figura 1. Sant Jaume de Frontanyà, Barcelona (s. XI)



L'escultura comença de forma incipient i l'aparell és petit. Es van introduir elements ornamentals com ara bandes i arcuacions llombardes, en què es fan certes concessions a la plàstica. També s'observen trets d'internacionalització. Predomina el monestir.

2) Romànic ple (darrer terç del segle XI fins a 1150, aproximadament)

Destaca el predomini de França amb la implantació de models que exporta a la resta d'Europa. És molt interessant la forma de tallar la pedra en blocs regulars.

Figura 2. San Martín de Frómista, Palència (c. 1075)



A aquesta característica s'hi uneixen la consolidació de les formes estructurals i plàstiques anteriors, més l'escultura en relleu que s'integra plenament a l'arquitectura, fins a crear un nou llenguatge figuratiu. És durant aquest període quan s'aixequen els edificis més rics i més ben organitzats. Amb la ciutat sorgeix la catedral i les esglésies parroquials.

3) Romànic tardà

És un terme ambigu, perquè conviuen formes tradicionals amb novetats estructurals com la volta de creueria i la progressiva independència de l'escultura, respecte al marc geomètric que la circumscriu, fins a proclamar-se noves formes.

Figura 3. Col·legiata de Santa María la Mayor, Toro, Zamora (s. XII)



La crisi monàstica i la reforma cistercenca, van despullar a l'edifici d'ornaments i de la rica decoració escultòrica. Aquest període conviu amb el naixement del gòtic a l'Illa de França.

No es pot contraposar el romànic al gòtic. Els edificis gòtics són elevats, anti-clàssics i sembla que el romànic estigui per sota del concepte de classicisme, quan en realitat no és així.

Figura 4. San Miniato al Monte, Florència, Itàlia (s. XII)



A més, en els edificis romànics de qualitat hi ha una tendència a marcar els elements verticals.

També es vol contraposar la claredat de l'edifici gòtic respecte al romànic. Això no és del tot cert. En tot cas, es pot usar quan es parla d'edificis del segle XIII, però no es pot aplicar a les construccions franceses del segle XIV, ni tampoc al gòtic italià, ni al català, per donar-ne alguns exemples. Els edificis romànics tenien obertures a la capçalera, creuer, mur dels peus i finestres d'il·luminació directa, mitjançant el trifori o la tribuna. En tancar moltes finestres o crear noves capelles en etapes posteriors, s'ha modificat la distribució de la llum a moltes esglésies romàniques i per aquesta raó s'ha mantingut la creença que eren fosques. Generalment, això no era cert i només estava en vigència en esglésies secundàries o realitzades amb poca destresa.

Figura 5. Interior de l'abadia de Cluny, França (s. XII)



Respecte a les dimensions, sempre s'ha afirmat que eren petites. Aquesta asseveració es pot mantenir a Espanya, menys a Sant Jaume de Compostel·la, perquè normalment els edificis romànics tenen grans dimensions. Per exemple, l'abadia de Cluny, situada a la Borgonya, va ser més gran que qualsevol altre edifici gòtic.

1.2. Monestir i catedral

Es diu que el romànic és l'art de les abadies i el gòtic de les catedrals. Durant l'etapa romànica els nuclis de població, numèricament parlant, són pocs, mentre que perduren els monestirs vinculats a la reialesa. No podem oblidar que, d'acord amb la tradició altmedieval, els monestirs tenien un paper preponderant. No només era una organització religiosa, era també una unitat econòmica governada com un senyoriu eclesiàstic. Al llarg del segle XI i XII perdura aquesta situació i el monestir gaudeix de les rendes produïdes per les terres i les donacions constants de l'aristocràcia i la monarquia. Aquest procés començarà a invertir-se i, de manera progressiva, el bisbat adquirirà més importància, juntament amb la revitalització adquirida per les ciutats, després del despoblament mantingut durant segles, arran de la caiguda de l'Imperi Romà. Als regnes cristians de la península Ibèrica destacaran Jaca, capital del regne pirenaic d'Aragó i Compostel·la. Aquesta darrera com a centre de peregrinació important.

La ciutat normalment tenia carrers estrets de traçat irregular. Al centre o en un lloc destacat se situava la catedral. Com a influència del monacat, els canonges d'una catedral s'unien al voltant d'una regla monàstica i necessitaven un claustre i diverses dependències.

1.3. Funció de les arts figuratives

Les arts figuratives, a causa de la persistència de la tendència monacal, seran elitistes i adreçades a una minoria culta. Per aquesta raó l'art figuratiu és complex i essencialment simbòlic. Al segle XIX, des d'un punt de vista erroni, es va creure que s'utilitzava per tal que la gent analfabeta (la majoria) pogués llegir la Bíblia. Però això no és cert: en primer lloc, no eren llocs visitats per la gent, estaven ocults a la vista del públic i el seu missatge estava dirigit als religiosos. En casos concrets, potser hi va haver certes concessions docents en portades de catedrals o centres de peregrinació, visitats per un nombre elevat de persones. En aquestes composicions sí que pot existir un sentit docent immediat, encara que es mantenen diversos nivells d'intel·lecció, relacionats amb un sentiment teològic més profund. A les arts figuratives sempre va existir un llenguatge teològic i simbòlic que el poble, il·letrat, no arribava a comprendre.

Figura 6. Personatges subjectant uns lleons a la portada Miègeville, Saint-Sernin de Tolosa, França (s. XII)



Sant Gregori (s. VI) va dir que els ornaments eren la Bíblia per als qui no saben llegir, però ell reconeix que hi ha diferents nivells de lectura intel·lectual i que als nivells superiors només poden accedir-hi els qui tenen coneixements teològics elevats. Als segles del romànic es va reproduir aquesta situació. L'església romànica es construeix d'acord amb una intenció simbòlica superior, com a imatge de la Jerusalem celestial, amb un programa iconogràfic o temàtic que no implica, per part de l'espectador, d'algunes de les seves parts, i per això de vegades hi ha representacions situades en llocs inaccessibles. El religiós proposa temes que l'artista tradueix en pedra.

1.4. Els artistes

Es coneixen poques dades dels artistes. Són anònims i a més no existien contractes, i no van deixar constància de la seva identitat, només en poques ocasions. Es pot deduir que socialment no eren considerats i que formaven part dels nivells inferiors de la societat. No hi havia gremis i normalment eren itinerants, encara que podien residir anys en una ciutat i després traslladar-se a una altra. Eren laics, encara que hi havia professionals religiosos (il·lustració de llibres, orfebreria...). No tenien formació teòrica, perquè el seu aprenentatge l'efectuaven al taller regentat per un mestre. L'artista treballava amb models extrets de composicions anteriors o que havia vist realitzar al seu mestre. De vegades, els models estaven dissenyats en llibres il·lustrats. No existia el concepte d'originalitat actual i copiaven temes ja reproduïts, i si els temes eren nous, la base de les representacions les facilitava el religiós, per tenir coneixements de teologia.

1.5. Arquitectura i escultura religioses

1.5.1. Arquitectura

Es pot afirmar que l'arquitectura és l'integradora de totes les arts que queden subordinades a les seves característiques. L'escultura no existeix sense l'arquitectura, menys algunes imatges en fusta policromades. L'arquitectura utilitzarà com a element fonamental la pedra, que conviu en una proporció menor, amb la maçoneria i el maó.

L'església és bàsica i més monumental que la resta de construccions agrupades entorn al claustre. Aquesta organització remunta al món carolingi, amb habitacions i llocs per als religiosos, amb independència de si es tractava d'un monestir o una catedral, ja que els canonges o monjos s'unien al voltant d'una regla monàstica i necessitaven un claustre amb dependències.

El claustre és fonamental. El seu perfil variarà en funció de les quatre galeries amb arcuacions que el configuren, suportades per columnes amb capitells que tindran decoració figurativa o simplement ornamental. La decoració escultòrica també pot aparèixer en altres indrets del claustre (pilars, cimacis...).

Les esglésies normalment segueixen una planta basilical que pot ser d'una, tres o cinc naus, amb una proporció d'alçades i amplades que segueix un sistema de modulació numèric que no és fix. En el cas més senzill, es tracta d'una planta en forma de rectangle sense que sobresurti el transsepte.

La capçalera pot tenir forma poligonal o quadrada. En el cas més senzill té un absis, però a mesura que es va ampliant, es col·loca la capella major al centre i en el cas més complicat se situa una girola amb capelles absidals que normalment són imparells. De vegades, repeteixen l'esquema de planta semicir-

cular o poligonal. Estan separades per tal que penetri la llum directa. De vegades, es poden obrir aquests absis als extrems del transepte o bé absidioles. L'amplada del transepte és variada. Si n'hi ha dos és una excepció, com és el cas de l'església de Cluny III.

Les plantes centralitzades, circulars o poligonals segueixen un esquema originat a les esglésies paleocristianes. Inspirades en els *martyria*. Ara tenen un sentit funerari o es relacionen amb ordes religiosos nascuts amb les croades. Els ordes militars construeixen esglésies de planta centralitzada, possiblement inspirades en el Sant Sepulcre de Jerusalem. Un altre tipus d'edifici són els baptisteris, que mantenen la tradició paleocristiana, especialment a Itàlia.

En alçat són construccions que tenen uns murs amples, més per seguretat que per necessitat estructural, però els seus constructors no tenen nocions científiques i, de vegades, aixequen murs amb un gruix excessiu. Les obertures no seran gaire grans.

Es tracta, generalment, d'edificis dinàmics coberts amb voltes de pedra per tal de preservar-los dels incendis. La nau central sol ser de canó, generada per un arc en semicercle projectat en línia recta. No obstant això, el romànic del segle XI i les construccions italianes tendeixen a cobertes planes, en el darrer cas, per influència paleocristiana.

Els laterals, es cobreixen amb volta d'aresta, resultat del creuament perpendicular de dues voltes de canó del mateix diàmetre. Alguns edificis poden tenir volta d'aresta a la nau central, però té més possibilitats de caure en llocs grans.

El creuer és un àmbit arquitectònic destacat en alçada. La base és quadrada, per transformar-se en octògon mitjançant trompes i després culmina amb un cercle. Si l'edifici no és gaire gran, hi ha l'opció de construir una cúpula semiesfèrica que es reforça amb nervis que no conflueixen al punt mitjà de l'octògon. Aquests nervis no són necessaris estructuralment. Un testimoni de nervis que no conflueixen en una clau és la cúpula de l'església de Torres del Río a Navarra.

De vegades, a les naus laterals s'utilitza volta de quart de canó. Generada per un quart de circumferència, s'aplica a les parts elevades de les naus laterals, i és un contrafort al pes de la nau central. La tribuna que comunica les naus laterals amb la central pot tenir volta de quart d'esfera.

La volta de canó distribueix el seu pes de forma uniforme al llarg dels murs, però al romànic s'organitzen uns arcs que reforcen la volta. Són els anomenats arcs faixons. Si l'edifici està ben construït es reflecteixen cap a l'exterior com a contraforts de reforç. A banda del seu ús estructural, la seva presència queda testimoniada com a compartimentació d'espais, articulant els murs amb ele-

ments plàstics i estètics. La relativa ordenació dels espais fa que es cuidin una mica més els exteriors amb els contraforts, que tindran una rèplica a la part interna del mur, amb columnes «responcion» tenyides de sentiment plàstic.

Durant l'alta edat mitjana els suports interns de les esglésies eren pilars o columnes exemptes, però al romànic el pilar es pot complicar i ser rectangular o quadrat, amb quatre columnes adossades, i adquirir la forma de creu.

1.5.2. Escultura

Amb el romànic s'observa una recuperació plàstica. Durant l'alta edat mitjana s'havia treballat amb relleus molt plans que, de vegades, tenien figuració. Al segle XI i especialment al XII s'aconsegueix modelar la forma i suggerir un relleu que sobrepassi els dos plans. L'escultura queda integrada al marc arquitectònic: capitells, portalades, brancals, arquivoltes, timpans i murs.

Les façanes són importants i la portada esculpida és una gran creació del romànic. L'arc romànic generalment és de mig punt –encara que hi ha testimonis d'arc apuntat–, a la part mitja hi ha un retraïment i després un altre arc com el primer i així successivament. De vegades, es construeix un anticòs en aquest mur per tal de destacar les arquivoltes. La decoració se centra en l'arquivolta i els capitells, on es recolzen i s'amplien amb més figuració.

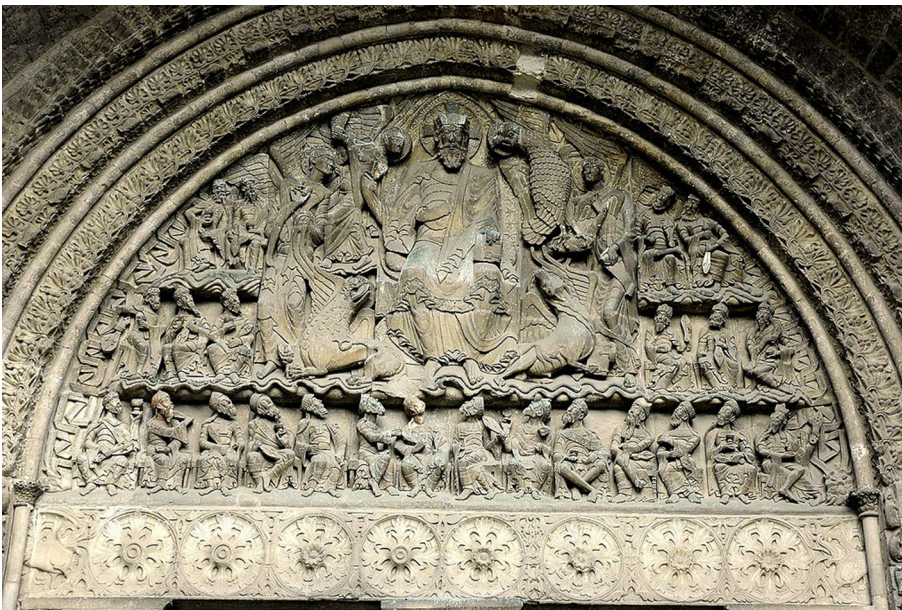
L'escultura queda integrada al marc arquitectònic. Aquest condicionant és fonamental per la inclinació dels costats del timpà i obliga a col·locar les figures amb diferents dimensions o disposar-les en postures molt estranyes. Es respecta una perspectiva jeràrquica en l'organització de les imatges esculpides. Aquestes circumstàncies generen que, de vegades, els personatges o animals mantinguin unes distorsions exagerades, però aquesta particularitat no preocupa perquè no es tracta d'un art naturalista adreçat a l'alt clergat o l'aristocràcia, és a dir, a la població culta. Es tracta de creacions complicades temàticament i simbòlicament amb diversos sentits teològics. El religiós que imposa el programa iconogràfic té més interès per representar els signes que en l'aproximació al món real, perquè de forma conscient desitgen que siguin representacions allunyades del natural per tal de destacar el seu component diví.

L'artista no té interès per la temàtica i no comprenia el que estava executant. Tampoc hi ha una preocupació pel cànon de la figura humana: pot ser curta o llarga segons les necessitats i desitjos de l'artista. Un altre factor molt important va ser el marc geomètric on ha d'esculpir l'artista. No és el mateix l'espai d'un timpà que el tronc cònic dels capitells, que obliguen a crear un cànon més curt per a les representacions i a adaptar-se a uns volums que obliguen a les deformacions. L'escultor va cuidar més l'execució del cap que la resta del cos. A les arquivoltes, les figures es poden col·locar seguint la línia de l'arc

o de forma radial, compartimentant l'arquivolta. De vegades, a la façana es col·locaven escultures adossades contra el mur. Es tractarà d'una escultura més lliure de la llei del marc imposada per altres elements arquitectònics.

Al timpà és el lloc on es col·loquen els programes iconogràfics més intel·ligibles: *Maiestas Domini* o *Maiestas Mariae* aplicant una perspectiva jeràrquica. Es tracta d'una imatge atemporal, fora de l'espai, amb l'objectiu d'indicar que el seu poder és aliè a qualsevol emoció, reflex d'una societat jerarquitzada. En el cas del Crist en Majestat, li acompanyen el tetramorf i àngels, però es pot integrar en un context més ampli que inclogui els vells de l'Apocalipsi o el Judici Final amb el pesatge de les ànimes.

Figura 7. Timpà de la portada meridional de l'abadia de Moissac, França (s. XII)



Als capitells pot haver-hi escenes de l'Antic i del Nou Testament formant cicles integrats en un programa que queda completat amb el timpà. En obres més tardanes, les arquivoltes es guarneixen amb figures ordenades compositiuament i temàticament amb el timpà.

Els capitells de l'interior de l'església, de la portada o del claustre amb freqüència representen repetida a les seves cares la imatge d'un o diversos animals que componen un bestiar variat. Aquesta és una de les característiques del romànic: la presència de l'animal, que pot tenir un significat o pot ser purament ornamental.

Figura 8. Palau dels reis de Navarra, Lizarra, Navarra



1.5.3. Breus reflexions sobre arquitectura profana

Va existir una arquitectura profana de grans construccions (palaus, castells...) que ha estat més afectada per les destruccions. Sembla que la seva qualitat era inferior a la religiosa, emparada aquesta darrera en les connotacions sagrades que l'envoltaven. El refinament del segle XII va permetre donar més confort als palaus vinculats amb la reialesa, l'aristocràcia o els prelats de l'Església. Tenim pocs testimonis actualment i en els casos del palau Gelmírez a Compostel·la, Lleida o Estella només es conserven els exteriors i es desconeix quina seria la distribució de l'espai intern. Uns altres testimonis d'aquestes construccions són el castell de Loarre a Osca i les muralles d'Àvila.

Figura 9. Vista de les muralles d'Àvila



2. El romànic a França

Quan ens endinsem en l'estudi del romànic francès hem de tenir en compte l'existència d'un substrat clàssic i romà que perviu especialment a la zona meridional, en concret Provença. Zona especialment clàssica per la seva situació geogràfica, és a dir, pel contacte amb el món mediterrani i els estats i repúbliques italians. La pervivència del món clàssic també es constata a altres indrets de França, i es veu la possibilitat que perduri com a successor del «Renaixement carolingi», inspirat en Roma i Bizanci.

Un altre factor a tenir present és la pervivència del món otònida, especialment en zones del nord i nord-est de França. Per exemple, se suposa que Cluny III va seguir models estructurals de la catedral de Spira, però el romànic francès es diferencia de l'estil anterior, pel que totes les parts de l'edifici (inclosa l'escultura) queden subordinades a un sistema, de manera que defineixen i subratllen la funció arquitectònica de la construcció.

En l'actualitat, quan parlem de la Borgonya es pren aquest nom com a referència, perquè els seus límits eren més extensos al llarg dels segles XI i XII. D'aquesta regió sorgiran, a partir dels segles XI i XII, les reformes espirituals de Cluny i del Cister. Es tracta d'una zona que és dins de l'àrea d'expansió del primer art romànic, amb testimonis de la categoria de sant Benigne de Dijon o Tournus, que marquen la iniciativa, seguides per un bon nombre d'esglésies rurals.

És molt difícil tractar de definir l'art borgonyó per la coexistència d'una sèrie de grups que evolucionen simultàniament, sense participar necessàriament d'unes concepcions idèntiques. Mentre Tournus s'està aixecant i transformant, Cluny se dota de tres esglésies successives i Vézelay amb Autun es revelen com a llocs destacats.

2.1. Cluny III

«Va ser un monestir dedicat des de la seva fundació a l'honor i a la defensa de la seu apostòlica... Cap més no l'igualava, perquè a Cluny no hi ha hagut un sol abat que no fos sant».

Gregori VII a Hug de Semur, abat de Cluny.

El monestir fou fundat el dia 11 de setembre de 910 per Guillem d'Aquitània, al terreny de Cluny cedit per aquest comte, territori sobre el qual l'abadia regnaria dos segles després amb total immunitat. A la carta fundacional es van indicar una sèrie de clàusules fonamentals per al desenvolupament del conjunt monàstic.

- 1) El nou monestir es regiria per la regla de sant Benet.
- 2) Estaria eximit de qualsevol subjecció temporal o espiritual que no fos la seu romana. Aquesta clàusula evitava qualsevol intervenció civil i política per part de la monarquia.
- 3) Dependència exclusiva de Roma i el pagament d'un tribut cada cinc anys per part de la comunitat religiosa de Cluny.
- 4) D'aquesta manera es mantenia la independència política i es vinculava directament a Roma.

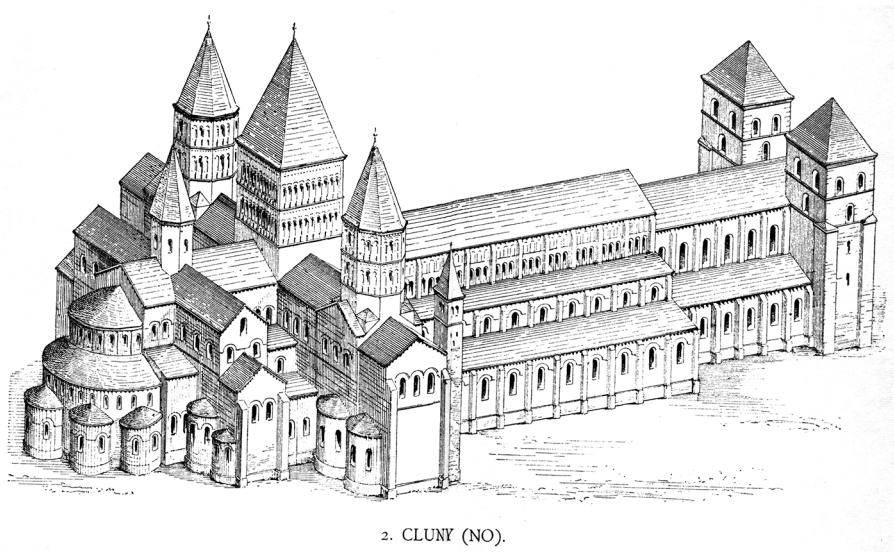
Pel que fa a l'empresa monumental, hem de tenir present que existeixen, simplificant, dues teories: una que podríem denominar tradicional més simplista i una altra contraposada, més elaborada.

La primera església de Cluny, Cluny I per als investigadors, va ser una construcció molt modesta que va ser consagrada l'any 926. El 948 l'abat Aimard feia aixecar una església més gran i més ambiciosa que fou consagrada l'any 981 (Cluny II), que va ser enderrocada a principis del segle XII. Però aquesta església de finals del segle X es va fer petita per a una comunitat que augmentava progressivament. Finalment, sant Hug es va decidir per una nova construcció.

Segons la historiografia tradicional, la primera pedra va ser col·locada oficialment el 1088. El 25 d'octubre de 1095 Urbà II, amb motiu d'un viatge a França, consagrava l'altar major i l'altar matutí i el 25 d'octubre de 1130 Innocenci II, proscrit d'Itàlia pel cisma d'Anaclet, consagrava l'església finalitzada.

Amb l'addició del nàrtex, fou l'església més gran de la cristiandat. Va sobreviure a la Revolució Francesa i fou gradualment desmuntada des de finals del segle XVIII fins a principis del XIX a causa de la conversió en pedrera per part d'un personatge de Màcon.

Figura 10. Reconstrucció de l'església de l'abadia de Cluny III, França



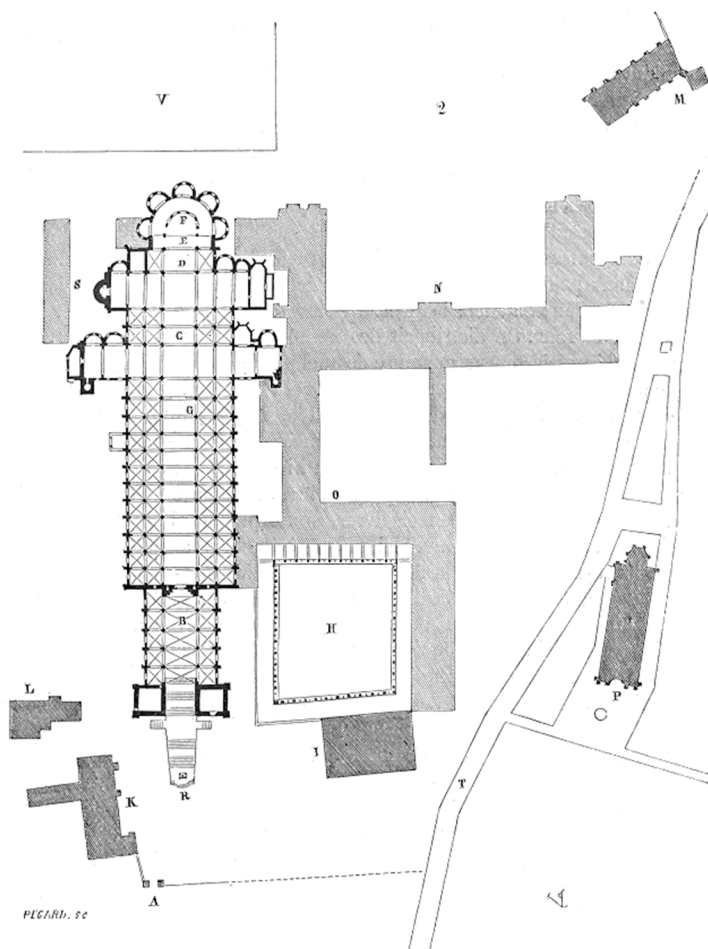
La documentació conservada no és prou clara com per organitzar una cronologia precisa. Per exemple, una carta del rei Alfons VI de Castella, datada entorn de 1085 i que fa referència a *ecclesiae quam edificatis*, ha fet pensar que amb anterioritat a 1088 els treballs de construcció estaven ja en funcionament. Tampoc es pot pensar que la data de la fundació de l'església, que pot coincidir amb la col·locació de la primera pedra el dia 30 de setembre de 1088, signifiqui la creació d'una superestructura. En tot cas, pot fer referència a les primeres tasques, com ara aplanar la terra, situar el fonaments, etc. A més, s'ha d'afegir que les obres s'inicien en una època de l'any propera a l'hivern i les baixes temperatures obligarien a aturar la construcció.

El 25 d'octubre de 1095 Urbà II, de pas per Cluny, monestir on ell havia estat monjo i prior, consagra l'altar major, l'altar matutí, i farà consagrar tres prelats, un dels pisà, tres altars secundaris. A partir d'aquesta informació s'ha volgut interpretar que es consagrava una part de la capçalera. En aquest sentit, s'ha de tenir present que la consagració d'altars i la dedicació de l'església o d'una part, són rituals diferenciats. D'altra banda, el text d'Urbà II indica que la basílica és dedicada a l'aniversari del 25 d'octubre.

Al transsepte meridional hi ha una inscripció epigràfica incompleta que permet efectuar el joc de les hipòtesis, a causa del mal estat de conservació actual. No obstant això, es considera que és una inscripció de finals del segle XII i fa al·lusió a un tal Pere, bisbe de Pamplona mort a Tolosa de Llenguadoc, entre 1114 o 1115.

Els estudis tradicionals d'aquesta església han sorgit a partir d'una afirmació que no està justificada, on es diu que la fàbrica havia començat pel cor i que seguiria d'est a oest, tram a tram cada part sencera, menys la volta.

Figura 11. Planta de l'església de Cluny, França (ss. XII-XIII)



Si analitzem la planta de l'església veurem com aquesta teoria és feble: el creuer del petit transepte és un quadrat, mentre que el gran transepte és rectangular, fet explicable perquè el transepte és més estret que la nau central, dada que revela l'antiguitat del braç meridional i que el transepte oriental es més recent. L'explicació més plausible seria la següent: una església fundada sobre el seu perímetre exterior, incloent-hi la façana, mentre que la nau central estaria dissenyada sobre el terra per mitjà de files de suports. En conseqüència, no es pot considerar el gran transepte una construcció homogènia edificada entre 1088 i 1100. Totes les observacions demostren que el braç del transepte conservat actualment es va aixecar lentament en capes horitzontals i que fins i tot els capitells dels arcs remunten a finals del segle XI.

Francis Salet considera que van existir tres projectes per Cluny III que van ser successivament modificats i que l'últim no és va finalitzar fins a 1120, pel que fa a la zona absidal, que prosseguí per la nau central fins a l'any 1132. El nàrtex, amb elements gòtics (voltes) es devia concloure cap a 1220-1228.

La planta de l'església de Cluny III tenia dos transeptes, deambulatori amb cinc capelles, cinc naus que arribaven als trenta metres d'alçada, cinc naus, quatre campanars i dues torres situades a la façana. Les exigències litúrgiques

van motivar l'elevat nombre d'absidioles i aquesta és la raó de la creació d'un transepte més petit, anomenat matinal, sense oblidar que a Sant Benoît-sur-Loire també s'havia utilitzat aquest recurs constructiu. La creació d'una capçalera amb quinze capelles culmina un esforç realitzat a França, des del segle X, per tal de situar a la zona oriental de les esglésies monàstiques el nombre més elevat de capelles possible. Al segle XII se celebraven onze misses diàries i els monjos tenien l'obligació de celebrar una missa setmanal. El nàrtex situat als peus rememorava una antiga tradició carolíngia.

El transepte sud està format per dues voltes de canó que emmarquen la cúpula octogonal sobre trompes que sustenten el campanar de l'aigua beneïta, situat a 32,20 metres d'alçada, dada que revela l'elevada verticalitat de la construcció i la preocupació per la correcta il·luminació. Va tenir transformacions al llarg de la construcció. Es va iniciar amb un estil més sobri, amb una elevació de dos pisos i es va acabar amb un nou pensament que va modificar la nau. Cap a l'est s'obren dues capelles, la primera és una absidiola semicircular de la planta primitiva i la segona és del segle XIV.

Figura 12. Transepte meridional de l'abadia de Cluny, França (s. XII)



A Cluny III hi ha un estudi de la proporció que es modula entorn al nombre set, encara que a altres parts la proporció s'articula al voltant del nombre vint-i-vuit, *numerus perfectus*, sinònim de la perfecta humanitat de Crist.

Figura 13. Campanar de l'abadia de Cluny, França (s. XII)



2.1.1. Capitells de la capçalera

Actualment, es conserven a l'antiga farinera dels monjos, convertit en museu. Es tracta de deu capitells, dos dels quals estaven situats a l'entrada de l'hemicicle: el pecat d'Adam i Eva i a la dreta el sacrifici d'Abraham, prefiguració de la futura mort de Crist.

Figura 14. Capitells de la capçalera, conservats al Museu de Cluny, França (s. XII)



Figura 15. Pecat d'Adam i Eva, capitell de la capçalera, Museu de Cluny, França (s. XII)



Els altres vuit capitells coronaven les columnes aïllades que suportaven les arcades del santuari. Aquestes escultures han patit una forta controvèrsia, ja que alguns investigadors consideraven que podia ser del 1095, quan es consagra l'altar major, mentre que per l'historiografia francesa serien més tardans, cap a l'any 1120, vinculats a les creacions escultòriques de Vézelay i Autun. La controvèrsia s'amplia quan s'ignora si els capitells corresponen al segon o al tercer projecte de Cluny. El fet que numèricament siguin vuit a les columnes exemptes també ha fet pensar en una simbologia precisa, relacionada amb els vuit pilars teològics del monjo de Cluny, d'acord amb el poema bíblic *Occupatio* de l'abat Odó (927-942).

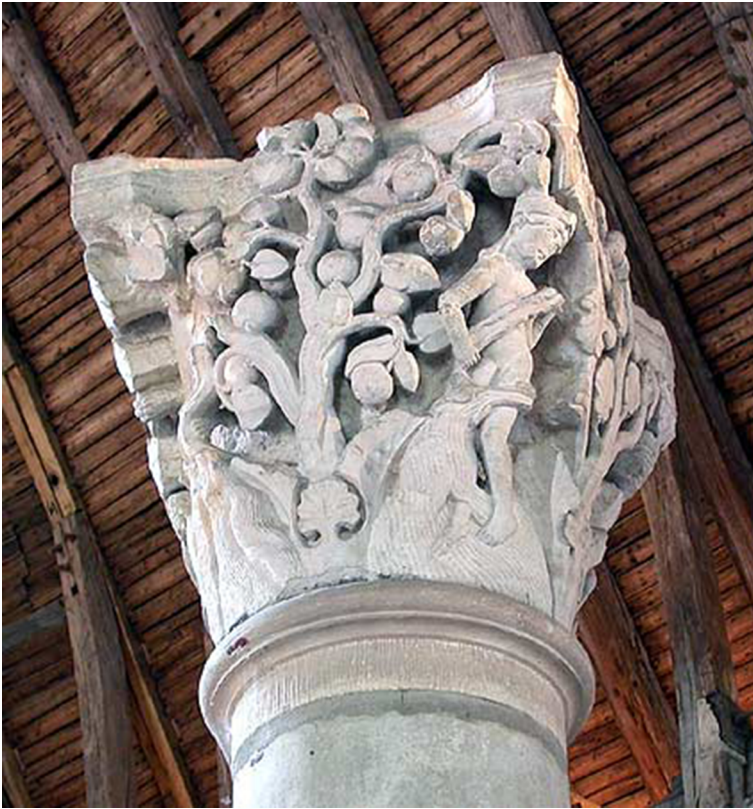
Dels vuit capitells, tots són historiatos, menys un que és vegetal. L'ordenació original d'aquests capitells és desconeguda i actualment la seva simbologia no està del tot aclarida. Entre aquest conjunt destaquen els dos primers dedicats als tons de la música gregoriana. Els quatre primers tons es representen a l'interior de medallons amb mandorles sobre les quals es van efectuar inscripcions epigràfiques, mitjançant músics que apareixen tocant diferents instruments musicals. Al segon capitell, els músics estan molt mutilats.

Figura 16. Capitell dels tons musicals, capitell de la capçalera, abadia de Cluny, França (s. XII)



Un altre capitell acull les quatre Virtuts teologals, identificades pels atributs que porten a les seves mans. Un dels més interessants, des del punt de vista estètic, és el corresponent als arbres i rius del Paradís.

Figura 17. Capítell del arbres i rius del Paradís, capítell de la capçalera, abadia de Cluny, França (s. XII)



Aquest capítell pot simbolitzar els quatre evangelis o simplement el «jardí de Cluny», il·lustrant una carta de sant Pere Damià a sant Hug, abat de Cluny.

Per concloure, només cal afegir que el joc de plecs de les figures i les seves mirades es relacionen amb l'escultura de la Madeleine de Vézelay. Les analogies descrites permeten suposar que un poc acabada la feina d'aquest escultor a Cluny es van desplaçar, cap al 1120, a Vézelay.

2.2. Les esglésies de peregrinació. Saint-Sernin de Tolosa

En origen, es va construir per venerar les restes de Sernin (contracció de Sardoní) bisbe i màrtir de la ciutat de Tolosa de Llenguadoc al segle III. A les darreries del segle IV el culte a aquest màrtir s'havia desenvolupat amb gran rapidesa i es va decidir construir una nova basílica per contenir les relíquies. Testimonis com el Raban Maur s'han utilitzat per avançar la data de l'actual fàbrica de Saint-Sernin a l'època de Lluís el Piadós. Però la data de la construcció no pot ser anterior a mitjan segle XI, perquè per aquestes dates Saint-Sernin tenia decadència espiritual i especialment material, i no podia fer front a una obra d'aquesta envergadura. Durant aquest període els canonges mantenien una estreta relació amb el capítol de la catedral i amb l'aristocràcia local, i es multiplicava el tràfic simoníac.

L'organització de la vida regular fou iniciada pel bisbe Izarn. L'any 1073 imposa al capítol de la església catedral les noves regles de pobresa, comunitat i obediència. Els canonges de Saint-Sernin segueixen l'exemple i decideixen

adoptar la *vita canonica* per posar-se sota la submissió directa del papa. Aquesta situació va generar una sèrie de conflictes entre la noblesa, el bisbe i els religiosos de Saint-Sernin, però l'autoritat papal es va imposar (Gregori VII) i a partir d'aquest moment totes les condicions van ser favorables per a la construcció de la nova església, perquè tant el bisbe com l'aristocràtica local faran donacions que facilitaran la nova construcció de Saint-Sernin. Als inicis i posterior aixecament de la fàbrica, es perfila la figura d'un personatge molt significatiu: Raymond Gayrard. Quan va enviuadar va entrar dins de la comunitat de Saint-Sernin i es va dedicar a potenciar una sèrie d'obres properes a l'ideal de caritat de l'època (hospici i un pont sobre el riu). Finalment, segons corrobora la *Vita* del propi Raymond Gayrard, fou anomenat *operarius*, és a dir, administrador de la fàbrica de Saint-Sernin quan la capçalera de l'església s'havia finalitzat. La conclusió de la capçalera i d'un altar va anar acompanyada d'una consagració en presència d'Urbà II i un conjunt de prelats, el 24 de maig de 1096.

Raymond Gayrard donarà tanta força a la construcció que al moment de la seva mort, el 1118, les naus laterals estaven acabades i la nau central s'aixecava fins a les finestres més elevades. La resta de l'edifici va ser acabat als voltants de 1300. Al segle XIX va tenir una restauració d'Eugène Viollet-Le-Duc una mica arbitrària, perquè quan la van tornar a restaurar als darrers anys del segle XX era problemàtic distingir les parts històriques dels elements historicistes.

Saint-Sernin és l'església romànica més gran de França. Es tracta d'una construcció desenvolupada entorn a unes relíquies, situada al camí de Sant Jaume, circumstàncies que imposaven l'erecció d'un edifici monumental.

Figura 18. Saint-Sernin de Tolosa de Llenguadoc, França (ss. XI-XII)

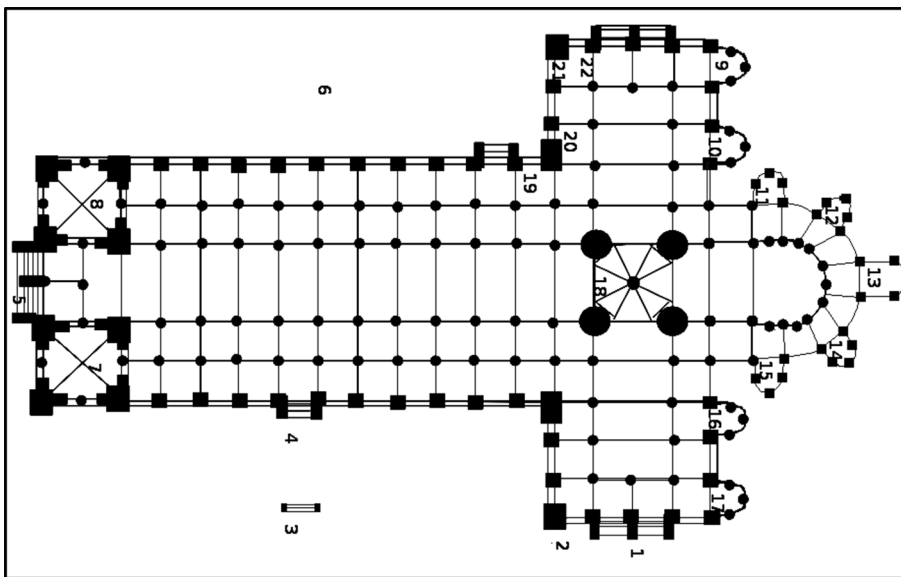


Saint-Sernin es relaciona amb l'escola arquitectònica denominada de «rutes de peregrinació», juntament amb Santa Foy de Conques, Sant Martí de Tours, Sant Marcial de Llemotges i Sant Jaume de Compostel·la. Aquesta escola va ser creada al segle XIX, des d'un punt de vista purament formal, però del que no hi ha dubte és que totes aquestes construccions tenen en comú la presència de relíquies que les fan objecte de peregrinació, i mostres dues característiques bàsiques:

- 1) Facilitar la circulació de peregrins i permetre que es poguessin aproximar a l'objecte de la seva devoció.
- 2) Permetre que l'ofici diví fos realitzat amb un cert silenci.

El model d'aquestes construccions va ser la basílica amb transsepte que havia estat usada com a *martyrium* des d'època constantiniana (s. IV). La novetat del romànic es troba en l'existència d'un deambulatori amb capelles radials i l'existència de capelles als braços del transsepte. Aquestes esglésies estan cobertes per voltes.

Figura 19. Planta de Saint-Sernin de Tolosa de Llenguadoc, França



En planta posseeix cinc naus que van ser reproduïdes a San Martí de Tours. El transsepte està envoltat per naus laterals. La comunicació entre tribunes no té interrupció al llarg dels murs perimetrals. Els suports del creuer són molt gruixuts, per tal de suportar l'elevat campanar del segle XIII, restaurat arbitràriament per Viollet-Le-Duc, que no existeix a Sant Jaume de Compostel·la. A cada un dels braços del transsepte s'obren dues absidioles. A l'absis hi ha cinc capelles radials, i l'axial és la més profunda.

Figura 20. Interior de Saint-Sernin de Tolosa de Languedoc, França (ss. XI-XII)



La separació de les naus laterals es fa per mitjà de tribunes, i les més elevades són les de l'interior. La coberta de la nau principal i del transsepte és de canó sostinguda per arcs faixons que recolzen en pilars en forma de creu. Les naus laterals passen, sense interrupció, al deambulatori.

Figura 21. Tribunes de Saint-Sernin de Tolosa de Llenguadoc, França (ss. XI-XII)



La nau principal s'il·lumina mitjançant grans finestres i s'obre a la nau per mitjà d'obertures geminades, emmarcades per un arc de descàrrega. Les tribunes de les naus laterals exteriors s'obren cap a l'interior per mitjà de tres petites obertures.

El cor té dos trams de volta rectes que connecten amb l'absis. Està il·luminat directament per una sèrie de finestres elevades de mig punt. El deambulatori es cobreix, a les parts rectes, amb volta d'aresta i a la part giratòria amb volta anular.

Les parts més antigues de la construcció es localitzen a la capçalera. Es caracteritzen per l'ús de l'aparell de pedres i de maons. A la fase inicial de la construcció correspon la capella axial i les parts del deambulatori al costat sud, amb curioses ornamentacions disposades al mur a base d'arcuacions cegues que s'inspiren en antigues construccions merovíngies i romanes.

Figura 22. Capçalera de Saint-Sernin de Tolosa de Llenguadoc, França (s. XI-XIII)



Pel que fa a la cronologia, es pot establir que es començaria per la capçalera, una mica abans de 1080. Tot sembla indicar que es van organitzar ràpidament les parts baixes de la capçalera, així com les portalades nord i sud (Royale i dels Comtes, respectivament). Es va produir una aturada a la construcció i en una segona fase es va aixecar el cor, les zones elevades de l'absis i les tribunes del transsepte. Aquestes tasques es deuen situar a les darreries del segle XI. Cap a 1100 Raymond Gayrard col·loca els fonaments de la nau i quan mor, el 1118, les naus laterals estaven fetes i només faltaven els tres darrers trams de volta de la nau central. A la mort de Gayrard, els canonges centraran els seus esforços cap al claustre i el campanar que va ser aixecat en tres parts.

La construcció de la nau es va anar aturant gradualment fins a l'època gòtica. Les voltes dels trams més occidentals de la construcció no són anteriors a les darreries del segle XIII o principis del XIV. Pel que fa als capitells de les tribunes, no van ser acabats fins al segle XVI. Aquest retard va pesar negativament sobre la façana principal, que va quedar inacabada.

2.2.1. Portada dels Comtes

Situada a l'extrem del transsepte meridional, és una de les portalades dobles més antigues del romànic. Està decorada amb un conjunt de capitells d'iconografia escatològica que pel seu estil connecten amb el segon taller escultòric que intervé a l'interior de Saint-Sernin. El nom de la portada prové de la proximitat on van ser enterrats molts comtes de Tolosa de Llenguadoc, al segle XI. Crea una composició autònoma i està adossada al mur de la façana meridional del transsepte. Es divideix en dos per un pilar central i la seva estructura podria estar suggerida per la mateixa estructura de l'edifici o per les portes de les vil·les romanes. Per afavorir la il·luminació de l'església no es van col·locar timpans. La decoració, després de la Revolució figura a permòdols i capitells. Sobre l'arcada principal es pot llegir «Sanctus Saturninus», que indica el lloc ocupat pel sant.

Figura 23. Portada dels Comtes, Saint-Sernin de Tolosa de Llenguadoc, França



La composició d'aquests capitells gira entorn als dos pecats per excel·lència dels segles medievals: l'avarícia i la luxúria. Hi ha representacions del pobre Llätzer i el ric Epuló, de la usura i de determinades penes de l'infern. D'aquest repertori mostrem la imatge d'un home luxuriós a qui els dimonis li llancen rèptils que li mosseguen el sexe.

Figura 24. Home luxuriós al capitell de l'esquerra de la portada dels Comtes, Saint-Sernin de Tolosa de Llenguadoc, França



A nivell general, la iconografia d'aquesta portada s'explicaria per la referència a les relíquies de Saint-Sernin i la tomba del comtes. La portada seria una mena de monument funerari desitjat pel comte Guillem IV d'Aquitània per tal d'associar les restes mortals dels comtes al triomf del sant. D'aquesta manera s'explicaria la presència, damunt dels capitells que expressen les preocupacions i l'ensenyament moral als canonges, de figures de sants (Sernin i possiblement els seus deixebles Papoul i Honest), de modillons amb un sentit funerari i lleons amb una funció heràldica, funerària i apotropaica.

2.2.2. Bernardus Guilduinus i Tolosa de Llenguadoc

Aquest estil va cedir el seu lloc a una escultura diferent, aportada per un nou taller que presenta un nou ideal estètic. La seva irrupció està relativament ben datada i signada. El document és una mesa d'altar consagrada pel papa Urbà II l'any 1096. L'extensa inscripció que envolta el vorell exterior explica les condicions per les quals va ser realitzada i conclou amb aquestes paraules: «*Bernardus Gelduinus me fecit*», és a dir, Bernat Guilduin.

Figura 25. Altar de Bernat Guilduin, Saint-Sernin de Tolosa de Llenguadoc, França (s. XI)



Es tracta d'una peça de marbre dels Pirineus que mesura 223 x 134 cm i es relaciona amb un grup d'altars preromànics produïts a Narbona, des de finals del segle IX fins al segle XI i representa el retorn a models antics, paleocristians, o bizantins, tant per la temàtica com per la tècnica.

A banda d'aquest altar s'atribueixen amb certesa set grans baixos relleus de marbre adossats actualment al deambulatori de l'església.

Figura 26. Baixos relleus situats al deambulatori de Saint-Sernin de Tolosa de Llenguadoc, França



L'origen d'aquestes plaques és desconegut, ja que no es mencionen a cap document, però del que no hi ha dubte és que la seva instal·lació és recent. Només es pot afirmar que només tres plaques (la *Maiestas Domini* i dos apòstols) procedeixen de Saint-Sernin. El conjunt està format per una *Maiestas Domini*, un querubí, un serafí, dos àngels i dos apòstols.

Figura 27. *Maiestas Domini*, querubí i serafí, deambulatori de Saint-Sernin de Tolosa de Llenguadoc, França



Al centre de la composició, Crist en Majestat figura com un home jove, imberbe, que porta un nimbe i està envoltat pels símbols dels quatre evangelistes. Les connexions estilístiques amb la mesa d'altar són evidents, tant per la manera de plantejar els vestits, com la manera de plantejar la forma dels ulls. Les perles i la decoració de la mandorla i altres detalls es tracten d'una forma decorativa que recorda el relleu i la tècnica de l'ivori, font d'inspiració per a l'autor. La tendència contrària es manifesta en el modelat que evoca les formes del cos (abdomen, genoll esquerre...) i el vigor amb que s'esculpeixen els plecs del vestit. Apareix una nova voluntat de relleu.

Des del punt de vista iconogràfic destaca la posició inversa dels evangelistes i la forma del tron, interpretat com una arquitectura amb diferents pisos d'arcuacions i el coixí sobre el qual se'u d'influència carolíngia o paleocristiana, mitjançant díptics consulars.

L'estil i la iconografia del querubí i del serafí també entronca amb l'antiguitat. Tots dos es disposen sota arcades amb margarides als carcanyols, vesteixen una túnica amb plecs disposats a la manera antiga i la forma del seu mantell recorda una toga. Les característiques de la mirada, dels cabells, de les ales i la decoració són idèntics als àngels de la cara anterior de l'altar, amb una voluntat de relleu i vigor del modelat menor que la *Maiestas Domini*. Malgrat, aquestes lleugeres diferències d'estil, el parentiu entre les tres plaques són estretes, com confirmen la identitat de dimensions i especialment les inscripcions epigràfiques de les arcades que indiquen que des dels orígens el querubí estava situat a la dreta i el serafí a l'esquerra de Déu en Majestat. Els àngels i apòstols es relacionen amb un altra artista molt proper als anteriors.

Figura 28. Apòstol, deambulatori de Saint-Sernin de Tolosa de Llenguadoc, França



Totes aquestes consideracions permeten afirmar que cap a l'any 1096, data aproximativa de la realització de l'altar, s'estava treballant a altres zones de la construcció, com verifica l'existència de diversos capitells esculpits pel mateix taller. Aquesta innovació estilística no va trigar a fructificar a la porta Miègeville.

Figura 29. Porta Miègeville, Saint-Sernin de Tolosa de Llenguadoc, França (s. XII)



Aquesta porta, oberta al mur meridional de Saint-Sernin, rep aquest nom a causa del seu emplaçament al front del carrer que condueix cap al centre de la ciutat. El primer grup escultòric d'aquesta portada comprèn els tres capitells més occidentals de la façana:

Figura 30. Matança dels Innocents, Porta Miègeville, Saint-Sernin de Tolosa de Llenguadoc, França (s. XII)



La matança dels Innocents ocupa les dues cares lliures del capitell. La repartició de dos personatges –un soldat i dos nens a un costat i les dones subjectant els seus nens a l'altre– permet la creació d'una composició asimètrica, però ordenada. Composició que, a causa de la dolçor de les mirades i l'elegància dels vestits, treu part de l'horror d'aquest episodi.

Figura 31. Anunciació (esquerra) i Visitació, porta Miègeville, Saint-Sernin de Tolosa de Llenguadoc, França (s. XII)



Al capitell veí es pot contemplar l'Anunciació, la Visitació i les dues cares restants amb àngels que aguanten vels, descobrint una mena de paradís terrenal on els àngels estan presents a la vida dels homes. Aquest món meravellós s'oposa a la visió del timpà superior i al món ple de diables de la portada dels Comtes.

Figura 32. Pecat original, porta Miègeville, Saint-Sernin de Tolosa de Llenguadoc, França (s. XII)



Després de la restauració de la porta Miègeville dirigida per Viollet-le-Duc, el tercer capitell, on figura el càstig pel pecat original, va ser desplaçat 90° i no mostra les mateixes escenes a l'espectador actual. Al capitell, Eva figura al centre de la composició i es deu contraposar a l'anterior dedicat a Maria, la nova Eva.

Des del punt de vista estilístic, bona de les escenes d'aquests capitells connecten amb l'altar i els baixos relleus del deambulatori per un conjunt de detalls: cabells dirigits cap enrere, forma de les ales del àngels, creu sostinguda per un mànec, gest dels dits per indicar una escena, mans obertes... Semblen un ressò directe dels ensenyaments de Guilduin o bé són producte d'un segon mestre vinculat a aquest taller.

El segon grup d'escultures és el més important i es localitza al timpà. El tema central és l'Ascensió de Crist, damunt dels núvols, amb els braços elevats i el cap girat cap a l'esquerra, record directe dels ivoris carolingis. El cap està envoltat per un nimbe que conté una creu. Sobre el braç de la creu es pot llegir *Rex*, que obeeix a una intenció política que entroncaria amb la reforma gregoriana i la querella de les investidures, a part de remarcar l'accent sobre la reialesa de Crist. Al nimbe també hi consten les lletres α i Ω per afegir un valor apocalíptic a la figura. El Crist que s'eleva als cels serà el mateix que tornarà a la fi dels temps, per jutjar vius i morts. Per remarcar més la identitat, l'escultor ha gravat sobre el nimbe «*Deus Pater*».

Hi ha quatre àngels disposats simètricament dos a dos que aclamen el Fill de Déu, mentre altres dos l'ajuden a elevar-se. Aquesta representació és molt original al romànic, però no sorprenent. L'escultor i l'ideòleg de la portada interpreten literalment el text dels Fets dels Apòstols on se cita: «*Elevatus est et assumptus est*», d'acord amb una tradició antiga que s'observa des del segle V en un dels panells de santa Sabina a Roma.

A la llinda, els dotze apòstols miren cap al Senyor, mentre als dos extrems dos personatges que li cobreixen el cap amb un barret punxegut, assenyalen un llibre i un filacteri. Són els homes vestits de blanc que al text neotestamentari (Fets dels Apòstols, 1,) amonesten els apòstols: «Homes de Galilea, per què us esteu mirant el cel? Aquest Jesús que ha estat endut d'entre vosaltres cap al cel, vindrà tal com heu vist que se n'hi anava». La llinda recolza sobre dos permòdols que representen a la esquerra el rei David i a la dreta dues figures, no identificades, cavalcant lleons.

Figura 33. Rei David, porta Miègeville, Saint-Sernin de Tolosa de Llenguadoc, França (s. XII)



La presència del rei David com a ancestre de Crist es justifica plenament en el context general. La seva representació com a músic és tradicional, però es pot relacionar amb la figura del duc trobador Guillem IX d'Aquitània, que l'any 1113, data en la qual es va acabar aquesta portada, controlava Tolosa i tenia Saint-Sernin sota la seva protecció.

Emmarcant el carcanyol de l'arc, advertim sis alts relleus adossats al mur representant sant Pere, sant Jaume i altres personatges. A la dreta es representa sant Pere com un home jove i imberbe porta les claus sobre la cintura i beneeix amb la mà dreta. Sota els peus calçats amb sandàlies, es barallen dos lleons. Més avall, en una placa de petites dimensions, es reconeix el seu rival a Roma, Simó el Mag, al qual dos dimonis s'esforcen per aixecar. Aquest tema, representat amb freqüència, adquireix un significat propi per contraposar-se a Crist elevat per àngels.

A l'altra banda, sant Jaume amb barba, porta un llibre en una mà i l'altra la porta oberta sobre el pit. Sota els seus peus hi ha dues aus amb un llarg bec. Està flanquejat per dos arbres pelats, mossegats a la part superior per dos caps

de lleó. Aquest motiu i les dues aus sobre les quals descansen els peus nus, són una incògnita, de la mateixa manera que altres figures femenines que acompanyen aquesta composició.

Pel que fa a l'estil s'observa una gran unitat dins de certa diversitat: els cossos són pesats, els caps presenten trets pronunciats –grans ulls destacats sobre les òrbites, nas llarg i dilatat, boca carnosa, cabells ondulats–, les mans són llargues i fines. La indumentària recorda per les seves formes generals els baixos relleus del deambulatori. Els gestos són molt semblants a algunes de les obres de marbre de l'interior, amb contorsions altament expressives.

Malgrat les similituds amb obres interiors de Saint-Sernin, presenta paral·lels més estrets amb elements d'esglésies de la península Ibèrica, en particular amb Sant Jaume de Compostel·la i més concretament amb la Puerta de Platerías. La composició de Miègeville amb dos relleus als carcanyols de l'arc, apareixerà a les portes del Cordero i del Perdón de sant Isidor de Lleó.

2.3. Grans timpans

2.3.1. Santa Maria Magdalena de Vézelay

Des de principis del segle XI es va expandir el rumor que en aquest monestir es guardava el cos de Maria Magdalena, portat expressament des de Jerusalem, però els provençals es van revelar davant d'aquesta afirmació. Segons la tradició, la santa havia mort en una gruta situada a la seva regió. A partir d'aquí va començar una querella que va finalitzar quan el papa Pasqual II, els concedeix el 1103 una butlla d'aprovació. Amb aquest reconeixement van afegir-hi els cossos de Marta i Llätzer.

Figura 34. Abadia de Santa Maria Magdalena de Vézelay, França (s. XII)

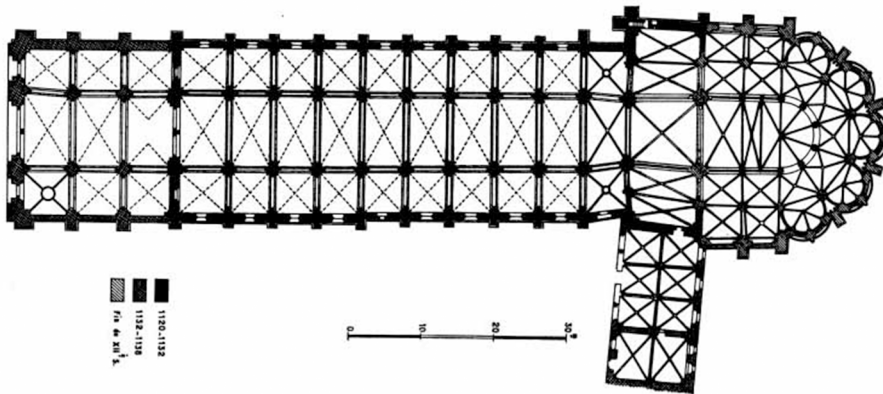


A partir d'aquesta data començarà una època d'apogeu, fruit de les peregrinacions massives. Sant Bernat de Claravall va predicar la segona croada (1146) i en aquest monestir es va reunir la tercera el 1190. En aquesta darrera croada van participar-hi els reis Ricard I d'Anglaterra i Felip August. Aquesta efervescència va acabar a finals del segle XIII quan els provençals van acreditar les restes de la santa que tenien guardats en un lloc segur des de feia anys. A partir d'aquest moment comença la decadència del santuari.

La construcció es va començar després de l'any 1120 quan hi va haver un incendi que va destruir la construcció anterior, encara que una talla romànica de la verge es va salvar miraculosament. Es creu que al voltant de l'any 1132 podria estar finalitzada l'església que va ser consagrada pel papa Innocent III (1132). La construcció va evolucionar d'oest a est, utilitzant-ne la capçalera anterior.

En planta està formada per una nau central de deu trams de volta, flanquejada per dues de laterals. Està precedida per un nàrtex de la mateixa amplada, amb una longitud de tres trams, proveït de dues naus laterals. Té dues torres, una al costat sud de la façana.

Figura 35. Planta de l'església de la Magdalena de Vézelay, França (s. XII)



La nau en elevació només té dos pisos, amb formes robustes, horitzontals i sense trifori. Són grans arcades de mig punt, amb una arquivolta exterior guardada amb un fris vegetal. La línia d'imposta està decorada amb rosetons.

Figura 36. Interior de l'església de la Magdalena de Vézelay, França (s. XII)



Les finestres superiors estan inscrites a la corba dels arcs. La zona de la capçalera és posterior (1171-1198) i manté un diàleg estètic correcte amb l'edifici romànic.

La nau principal està separada de les laterals per mitjà de pilars en forma de creu. Les voltes són d'aresta tant a la nau central com a les laterals. Les dovelles tenen alternança de colors, possiblement per influència del món otònida o de la catedral de Spira. Les neus tenen un nombre molt elevat de capitells esculpits del mateix estil que el timpà de la portada occidental. És interessant destacar l'existència de dos capitells inspirats en la mitologia pagana. Un fa al·lusió a l'educació d'Aquil·les i l'altre al rapte de Ganímedes per Zeus, possible referència a l'homosexualitat mantinguda entre aquestes comunitats religioses.

El timpà central se situa entre la façana occidental de l'església i el nàrtex (1120-1132 o 1125-1135). El tema central correspon simultàniament a l'Ascensió i la Missió dels Apòstols, és a dir anuncia el retorn triomfal de Crist al cel, juntament amb les referències apocalíptiques de jutge màxim. La referència als descens del Sant Esperit està representada pels raigs que emanen de les mans. S'ha de tenir present que en nombrosos manuscrits de l'època o anteriors carolingis es representaven mantenint una unitat compositiva, l'Ascensió de Crist i la Pentecosta.

Figura 37. Portada occidental de l'església de la Magdalena de Vézelay, França (s. XII)



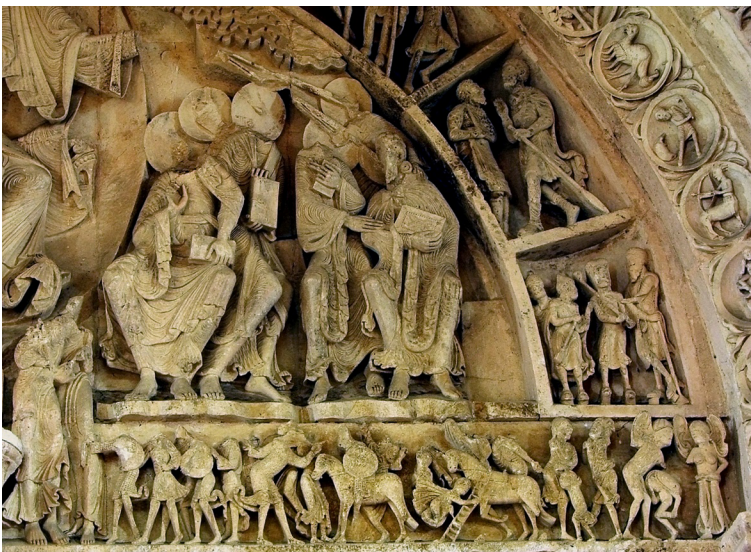
Al timpà figura Crist entronitzat, envoltat per una mandorla de la mateixa forma que al Judici Final. Li acompanyen els apòstols a la dreta per salvar la humanitat. El primer és sant Pere amb les claus i la resta té un llibre obert. Al costat esquerre, els apòstols porten el llibre tancat per indicar que poden condemnar. Aquesta dualitat també s'observa als núvols que acompanyen Crist amb tranquil·litat a la dreta i núvols de tempesta a l'esquerra.

Figura 38. Timpà de la portada occidental de l'església de la Magdalena de Vézelay, França (s. XII)



Als dos costats de la llinda s'aprecien grups de gent. La processó de la dreta és rebuda per sant Pere i sant Pau. Entre els personatges esculpits es pot veure un pigmeu que munta un cavall amb una escala o un grup d'homes que, a l'extrem de la dreta tenen unes grans orelles. Segons la tradició medieval i clàssica aquests homes habitaven a l'Índia o en alguna illa del nord. Es representen per tal d'acreditar la tasca missionera dels apòstols. En el costat esquerre de la llinda els personatges estan més desconcertats. A l'esquerra es reconeixen els lidis, reconeguts per Isaïes com a arquers, els italians al centre identificats com a sacerdots i soldats i finalment els grecs entregant els seus presents. Aquests grups s'organitzen jeràrquicament. Les classes baixes als extrems, de la mateixa manera que a les processons i al principi sacerdots i soldats.

Figura 39. Fragment del timpà de la portada occidental de l'església de la Magdalena de Vézelay, França (s. XII)



Aquesta desfilada de pobles de la terra envaeix la curvatura del timpà i en aquest àmbit representatiu distingim dos homes amb caps de gossos (cinocèfals de l'Índia), un home i una dona amb musell que recorden els ciriteus que habitaven al nord de l'Índia. També es pot apreciar l'existència d'un espinari, símbol de la voluptuositat. La missió dels apòstols té un sentiment còsmic reflectit a l'arquivolta que acull el zodíac i les escenes corresponents a les feines agrícoles dels dotze mesos de l'any.

El mainell del portal central representa sant Joan Baptista, com a precursor de Jesús. Als brancals hi figuren els dotze apòstols, sis i sis a cada banda.

El contingut del timpà té les seves fonts en els Fets dels Apòstols, els evangelis, les profecies d'Isaïes i en els relats geogràfics de l'època medieval. Aquest timpà va ser creat entre la primera i la segona croada tenint com a protagonistes les màximes autoritats religioses i temporals del moment. Per tant, religiosos i soldats es van llançar a la conquesta del territori, de la mateixa manera que els apòstols en època anterior. L'època de les croades va reviuire un interès pels confins del món i creà una literatura on es podia parlar d'un viatge real o imaginari. El pla devia haver estat creat per un teòric, potser Pere el Venerable, que va ser prior de Vézelay. Ell va tenir gran interès en la conquesta de Terra Santa en una època on semblava que les croades tenien uns objectius similars als que havien mantingut prèviament els apòstols evangelitzant la terra coneguda.

2.3.2. Sant Llàtzer d'Autun

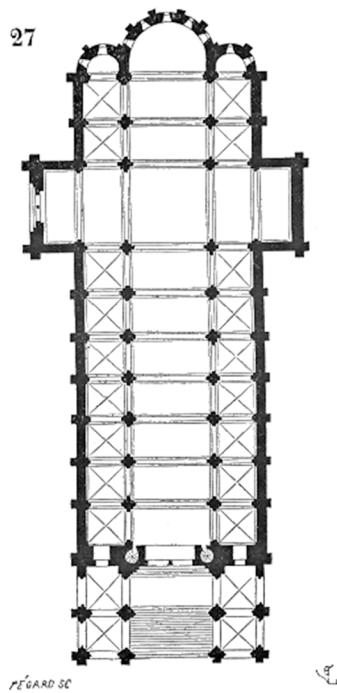
El primer document relatiu a l'església de Sant Llàtzer fa referència a la seva consagració, pel papa Innocent II, el dia 28 de desembre de 1130. La fàbrica romànica va ser construïda al sud i a poca distància de l'antiga catedral de Saint Nazaire, lloc on estaven dipositades les restes de sant Llàtzer en un sarcòfag i constituïa un dels tresors de la catedral. El Llàtzer ressuscitat per Jesús s'havia convertit a l'època medieval en un personatge sant i, a més, se'l confonia amb el pobre Llàtzer de la paràbola, per convertir-se en patró dels llebreros. Per aquesta raó, molts malalts de lepra van iniciar la seva peregrinació a Autun. Possiblement, la por generada per la malaltia va provocar que el bisbe i els canonges de Saint Nazaire desitgessin crear una església separada per tal de canalitzar el flux humà. Però la seva presència va continuar essent molesta, fins i tot a la nova església, perquè el capítol va decidir col·locar un ampli porxo que actués de porxo exterior.

Figura 40. Portada occidental de l'església de Sant Llàtzer d'Autun, França (s. XII)



La construcció es devia iniciar cap a l'any 1120. Els arquitectes van començar l'obra des de l'est, però un cop es van acabar el basament i el primer pis del mur hi va haver un canvi de plans. És en aquest moment quan entra en escena un nou escultor: Gislebertus. Aquest artista del qual només coneixem la seva firma als peus de Crist al timpà occidental: «*Gislebertus hoc fecit*» va decorar el timpà i bona part dels capitells de l'interior de l'església. Els treballs de construcció van progressar ràpidament i l'any 1130 es consagrava l'església. El 1146 es van transportar solemnement les restes de Sant Llàtzer a la nova construcció.

Figura 41. Planta de l'església de Sant Llätzer d'Autun, França (s. XII)



L'accés a l'església es fa a través d'un porxo i des d'aquest al triple frontal occidental. Té una nau central i dues de laterals amb set trams de volta. El transepte s'acusa exteriorment. El cor amb dos trams de voltes corresponents a la nau central i les dues que la flanquegen desemboquen en tres absis. Els absis laterals estaven dedicats a les dues germanes de Llätzer: Maria Magdalena i Marta.

Figura 42. Nau central de l'església de Sant Llàtzer d'Autun, França (s. XII)



L'església es cobreix amb volta de canó i les naus laterals amb volta d'aresta. El campanar, situat damunt del transsepte, s'eleva damunt d'una cúpula amb trompes i és del segle XIV. L'església s'aixeca sobre tres pisos, dels quals l'inferior és dues vegades més elevat que els superiors units. Per damunt hi ha el trifori, que té una arcada triple per cada tram de volta. El pis superior només compta amb una finestra per tram de volta. Els arcs de la volta descansen sobre pilars en forma de creu decorats amb pilastres acanalades. Aquesta mena de pilastres tenen els seus orígens a l'antiguitat romana i més en concret es deuen inspirar en la porta d'Arroux d'Autun.

El 1939 l'absis fou alliberat del revestiment de marbre que tenia i va aparèixer una obra del segle XII. Tot sembla indicar que els capitells del pis superior van ser els primers esculpits per Gislebertus des que va arribar a Autun. Les parts superiors de l'absis són gòtiques.

Un del conjunt de capitells més interessant és el que acull temes de la Infància de Crist, situat a prop de la porta nord, segurament per ser vistos des de l'entrada de l'església. Són tres episodis inspirats en l'evangeli de sant Mateu: el viatge dels Mags i la Fugida a Egipte. Aquests quatre capitells es conserven a la Sala Capítular i han estat reemplaçats per rèpliques, menys els Mags davant d'Herodes i el Somni dels Mags.

El Somni dels Mags està situat al pilar nord-est del creuer. Al somni se'ls adverteix que no tornin al palau d'Herodes i que viatgin al seu país per un altre camí.

Figura 43. Somni dels reis Mags, capitell de l'església de Sant Llätzer d'Autun, França (s. XII)



La composició de l'escena té un encís peculiar. Els Reis que dormen amb corona de pedreria estan representats amb dos angles diferents, rostres de front i cossos de perfil. L'àngel enviat pel Senyor assenyala l'estel i amb el dit toca lleument la mà del Mag que és més proper, el qual sembla despertar-se. El seu company entreobre els ulls i el tercer dorm profundament. Reposen al mateix llit (costum normal a l'època) i els teixits es disposen en un ampli semicercle. Tots els detalls estan reproduïts amb una minuciositat admirable.

El capitell conserva restes de policromia original. La part baixa actual mostra una vegetació de la qual es dubta si existia originalment. És una de les millors obres de Gislebertus.

La Fugida a Egipte es localitza al davant de l'escena anterior, al pilar nord del creuer. Es tracta d'un dels capitells més famosos d'Autun. En aquesta composició desapareix la ingenuïtat que emanava el Somni dels Reis Mags.

Figura 44. Fugida a Egipte, capitell de l'església de Sant Llätzer d'Autun, França (s. XII)

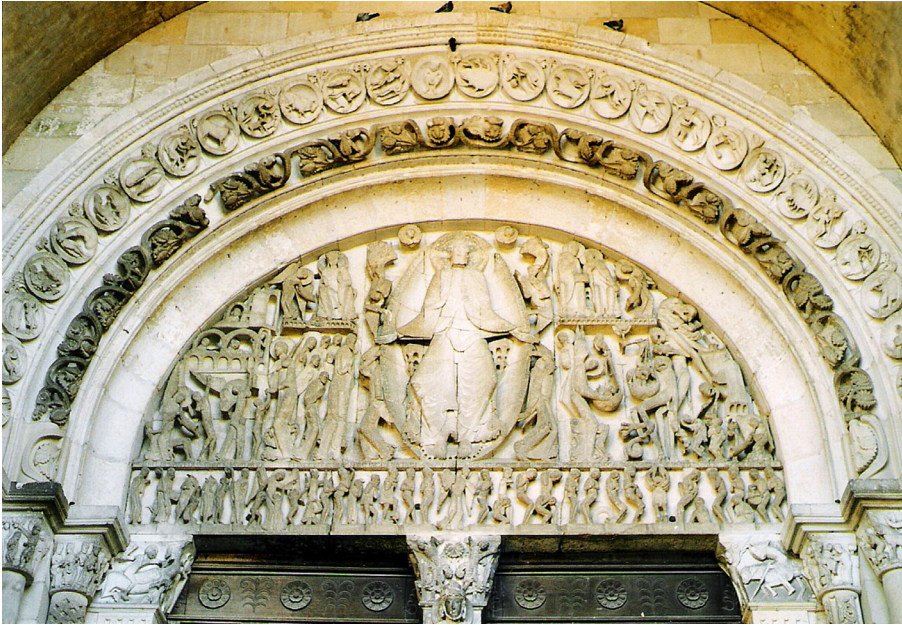


Sant Josep condueix el ruc per les regnes. Camina amb la boca oberta de cansament i vesteix una indumentària contemporània que li resta categoria sagrada. S'ha de tenir present que sant Josep fou una figura còmica al llarg dels segles medievals pel seu paper putatiu entorn al naixement de Crist. La Verge i el Nen formen un grup encantador: Maria duu el seu fill sobre els braços, mentre damunt de la mà reposa el globus simbòlic sobre el qual el Nen col·loca els seus dits, conscient de la seva missió. La tristor al rostre de Maria reafirma el futur que l'espera al seu fill. El fons de l'escena està decorat amb fulles i fruits que fan referència als evangelis apòcrifs. *L'Evangeli de la infància de Jesús* informa que el tercer dia de la marxa la Verge, cansada, va seure sota una palmera i va desitjar una fruita inaccessible. Jesús va ordenar a l'arbre que s'inclinés. Després Jesús va enviar una de les seves branques al Paradís.

A la part inferior hi ha una banda regular formada per suports circulars amb decoració de perles que s'ha volgut relacionar amb el teatre religiós de l'època, on hi havia figures que se situaven a l'escena mitjançant artefactes amb rodes.

La portada central de la façana occidental està formada per un timpà constituït per vint-i-nou peces o blocs ajustats perfectament uns contra els altres. Cada extremitat de la llinda recolza en un capitell i la longitud d'aquesta va obligar a instal·lar un mainell.

Figura 45. Timpà de la portada occidental de l'església de Sant Llätzer d'Autun, França (s. XII)



Una de les tres arquivoltes és llisa, encara que en origen tenia escultura. Aquesta depredació remunta a l'any 1766 quan els canonges de l'època van considerar oportú desfer-se d'aquest art considerat bàrbar, traient les escultures del mainell i recobrint el timpà amb maons i guix. Però com que el cap de Crist i les figures de les arquivoltes sobresortien, les van fer desaparèixer. El timpà va ser descobert l'any 1837, gràcies a la lectura d'una descripció de l'església efectuada al segle XV. A partir de 1858 fou restaurat per Viollet-le-Duc. El mainell mutilat va ser reemplaçat per una hipotètica còpia de l'original que representava Llätzer, Marta i Maria. El capitell del mainell també és recent.

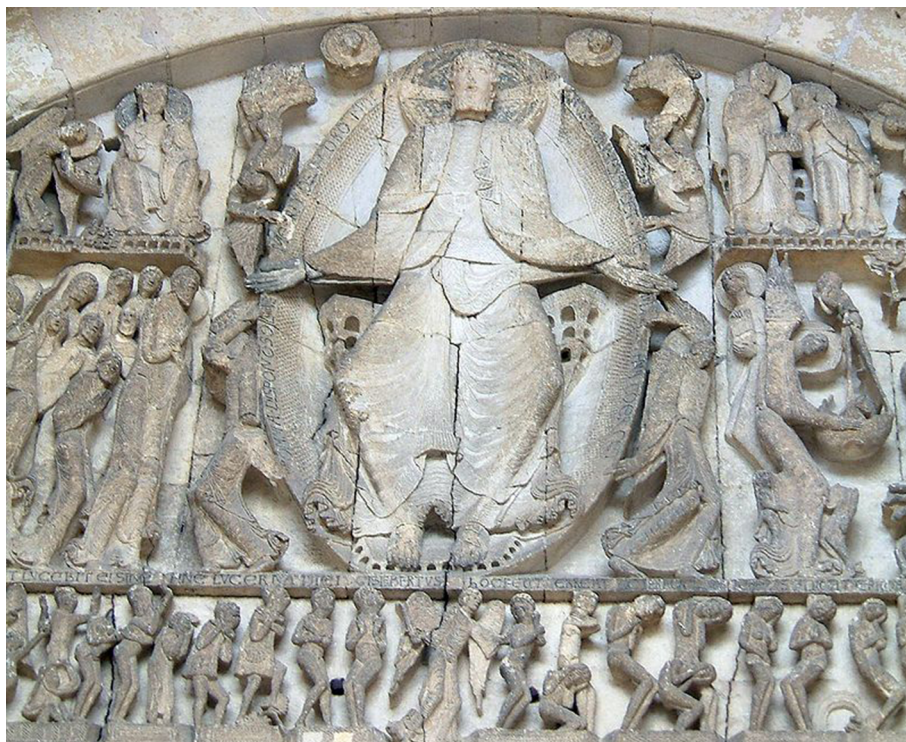
L'esdeveniment més important per al timpà fou la identificació del cap de Crist, conservat al Museu Rolin, situada al seu emplaçament original el 1948.

Centra el timpà una imatge de Crist colossal, assegut en un tron amb els braços estesos. Sobre la mandorla hi ha una inscripció epigràfica que diu: «Només jo dispo de totes les coses, només jo corono el mèrit; aquests que ocasionen el crim, jo els jutjo i castigo».

La primera part de la inscripció es destina a tot aquell representat a la dreta de la composició, mentre que la segona part es destina a tots aquells situats a l'esquerra de Crist. La mandorla on s'inscriu Crist està sostinguda per quatre àngels. Dos medallons situats a banda i banda simbolitzen el Sol i la Lluna, o hi afegeix un sentit còsmic que s'uneix als signes del zodíac situats a l'arquivolta externa de la portada.

Als extrems del timpà són visibles dos àngels amb llargues trompetes que amb el seu so anuncien el Judici Final.

Figura 46. Fragment del timpà de la portada occidental de l'església de Sant Llàtzer d'Autun, França (s. XII)



A la part superior esquerra segurament hi ha el Paradís, que representa la Verge sobre un tron, o bé es tracta de l'Anunciació. A la part superior dreta es representen dos personatges de l'Antic Testament que van ser transportats vius al cel. Es tracta d'Elies i Enoc, associats als dotze apòstols.

Sobre la línia que separa el timpà de la llinda, a la dreta de Crist, es pot llegir: «D'aquesta manera ressuscitarà aquell que no tingui una vida impia i lluirà per a ell sense fi la llum del dia».

A la llinda observem una sèrie de morts que s'aixequen de les seves tombes. Al centre, sota els peus de Crist, un àngel armat amb una espasa separa els elegits dels condemnats. Els elegits de l'esquerra de l'espectador emergeixen amb dificultat, però bona part són fora del sepulcre.

Sobre la meitat dreta de la motllura es pot llegir: «Aquí el terror terroritza aquells que l'error terrestre lliga. Perquè l'horror d'aquestes imatges significa que tal serà la seva sort».

Els condemnats, desesperats, es tapen la cara amb les mans. Un avar amb un sac al voltant del seu coll té el cos entrellaçat per una serp. Dos rèptils mosseguen el pit d'una pecadora.

A l'interior del timpà i a la dreta de Crist es representa el Paradís com un al·làsser celestial. Al costat dels condemnats hi ha algunes figures de sants. Sant Joan i sant Miquel efectuant la psicòstasi, és a dir, el pesatge de les ànimes per mitjà d'una balança suspesa d'una mà que descendeix del cel. A l'extrem dret de la composició hi ha les portes de l'infern amb el cap de Leviatan.

L'arc extern de les arquivoltes està decorat amb trenta medallons. Dotze corresponen al calendari, associant el moviment anual del Sol a través de les constel·lacions i els treballs relacionats amb cada un dels mesos de l'any. La resta està ocupada per medallons decoratius. La imatge de l'Any se situa sobre la imatge del Sol i de la Lluna per subratllar el sentit cosmològic de la composició.

L'arquivolta central es decora amb elements vegetals i franges perlades. L'arquivolta interior no té cap mena de decoració, encara que se suposa que podia haver acollit els ancians de l'Apocalipsi, com passava en altres esglésies de la Borgonya.

Al Museu Rolin de la mateixa ciutat es conserva un fragment molt interessant que correspon a Eva, procedent de la portada nord de Sant Llätzer. Aquesta portada va desmuntada l'any 1766, però es coneix una descripció del segle XV on s'indica que al timpà es representava la resurrecció de Llätzer, a la llinda el pecat d'Adam i Eva i al mainell un bisbe amb mitra representant sant Llätzer.

Figura 47. Eva, portada nord de l'església de Sant Llätzer d'Autun, França (s. XII)



La posició horitzontal d'Eva es correspondria amb la d'Adam. Des del punt de vista compositiu, presenta analogies amb l'església de Rebolledo de la Torre (Palència) (c. 1186), on les dues figures es plasmen d'aquesta manera als canyols de l'arc.

Figura 48. Església de San Julián i Santa Basilisa, Rebolledo de la Torre, Burgos (s. XII)



La representació d'Autun connecta amb manuscrits on Eva figurava postrada al terra en *proskynesi*. A més, el seu cos recorda el de la serp que condueix al pecat. Aquesta posició és l'antítesi del cristià davant de Crist que ha d'estar dret, d'acord amb un significat espiritual.

Aquesta escena d'Adam i Eva es contraposaven amb l'escena del Nou Testament corresponent a la Resurrecció de Llàtzer. Al·legòricament significaven la mort espiritual de l'ànima pel pecat d'Adam i la resurrecció a la vida de gràcia pel sacrifici de Jesús. Aquesta associació es fonamenta en un text medieval, els *Moralia in Job* de sant Gregori. La representació descrita també es relacionaria amb la confessió, penitència i absolució dels pecats a través de la resurrecció de l'ànima. A més, se sap que a la portada nord de les esglésies existia un ritual de penitència que reprenia una interpretació del temple jueu descrita per Ezequiel i represa per Gregori el Gran. Per concloure, caldria assenyalar l'erotisme de la figura, resseguit per les línies sinuoses del seu cos que marquen una subtilitat pròpia de la femineïtat, projectant unes connotacions negatives cap a les dones en general.

3. Missió i funció de la pintura monumental

El caràcter solemne que les dimensions de l'església imposaven a la pintura i l'exemple de l'art bizantí no van permetre a la pintura mural la presència d'elements caòtics als cicles temàtics, com havia passat a l'escultura. Els programes més disciplinats de la pintura monumental i la seva monumentalitat severa i grandiosa quedarà –almenys en línies generals– al marge de grans subtilitats teològiques i del nou sentiment gòtic de pietat.

L'evocació atemporal de la glòria de Déu és l'element capital de la decoració pintada de les esglésies. Entre la porta d'entrada i l'absis, a la nau central, adaptats al ritme de la marxa, es desenvolupen els relats de l'Antic i del Nou Testament, freqüentment juxtaposats o ordenats en sistemes particulars. La figuració de les idees morals o classificats en sistemes universalistes (vicis i virtuts o el cicle anual de les activitats humanes) apareixen en llocs secundaris: arcs diafragma, carcanyols de l'arc o en paviments. Els elements caòtics i fantàstics que se superposen amb els elements religiosos a l'escultura i a les caplletes il·luminades són enviats a un sector marginal, clarament separat, a la zona baixa, al sòcol que adquireix la forma d'una cortina pintada o brodada.

En el cas ideal es tracta d'una successió jeràrquica que va des de dalt fins a baix, de la composició de figures monumentals fins al motiu aïllat i dispers, sense ordre formal. De tota manera, no hi ha dos programes decoratius idèntics. Aquesta varietat extraordinària distingeix clarament la pintura romànica de l'art bizantí. L'única regla que sembla més o menys fixada és la decoració de la conca absidal.

Figura 49. Absis de Sant Climent de Taüll, Lleida (c. 1123)



En aquesta espai, sempre s'ha representat Crist o la Verge envoltats de personatges de la cort celestial. A les composicions absidals italianes, a imitació dels absis decorats bizantins, resulta habitual representar la *Maiestas* aïllada, asseguda en un tron, com passa a Sant'Angelo in Formis, afegint elements occidentals com ara el tetramorf o la divisió de la conca absidal. El mur cilíndric, per sota del quart d'esfera, se sol utilitzar per a la representació de l'Església (àngels, profetes, sants...).

Són poques les composicions del Judici Final que han arribat als nostres dies. Se situaven al mur occidental de la nau. La majoria van ser sacrificats per construir les tribunes de l'orgue. La seva missió era efectuar una última advertència en el moment que el fidels abandonaven l'església. Els exemples conservats: Sant'Angelo in Formis o Santa Maria de Taüll s'associen amb programes italo-bizantins.

La nau central, de la mateixa manera que a les esglésies primitives, és el lloc ideal per desenvolupar una decoració narrativa. La nau era la veritable església de la comunitat de fidels. A la part alta dels murs de les grans naus l'Antic Testament es disposava al costa del Nou, confrontant escena a escena com a prefiguració de l'antiga Llei respecte a la Nova Llei. Reproduint, en definitiva, el

sistema decoratiu del cristianisme primitiu usat a la construcció paleocristiana de sant Pere del Vaticà i de sant Pau extramurs a Roma. Generalment, sobre la paret esquerra de la nau era senzill per a l'artista harmonitzar el desenvolupament del relat d'acord amb el ritme de la marxa, perquè els dos moviments progressaven d'oest a est, però les coses es compliquen al mur de la dreta, perquè el relat s'ha d'organitzar d'est a oest. Les composicions havien de ser eurítmiques per a l'espectador que penetrava a la nau central. Aquest art del ritme doble queda resolt en cicles de mosaics d'influència bizantina (Monreale, Sicília) o cicles italians que connecten amb Bizanci, com Sant'Angelo in Formis.

Pel que fa als porxos, no es pot precisar tant, perquè n'han arribat pocs fins als nostres dies. Se suposa que va ser el lloc consagrat a l'Apocalipsi, potser per la seva proximitat al Judici Final representat a les esglésies bizantines. De tota manera, i com a conclusió parcial, hem de dir que bona part del repertori temàtic de la pintura mural romànica estava ja formada a l'art bizantí i a l'otònida i només s'hi van afegir petits temes aïllats. Tampoc no podem oblidar el parentiu existent entre la pintura mural i la il·luminació de manuscrits, de vegades amb tal proximitat entre ells, que és fàcil reconèixer que van ser elaborats per la mateixa mà. Un dels exemples més clars, sobre el qual incidirem més endavant, és la connexió existent entre el manuscrit de Monte Casino dedicat a les *Vides de sant Benet i sant Mauro* (BAV, lat. 1202) i les pintures de Sant'Angelo in Formis. Aquestes similituds fan pensar que van sorgir del mateix taller. El mateix fenomen es repeteix a la decoració absidal de Berzé-la-Ville i les il·lustracions del *Leccionari cluniacenc* conservat a París (BnF, nouv. acq. lat. 2246). Aquestes característiques fan que la pintura i altres disciplines artístiques del romànic tinguin un caràcter internacional.

3.1. Pintura romànica a la zona meridional d'Itàlia: una breu introducció

A la pintura mural romànica italiana l'antiguitat es va manifestar mitjançant tres aspectes formals predominants: l'antiguitat pagana clàssica i romana; l'antiguitat paleocristiana i, finalment, l'antiguitat bizantina medieval. De la primera, va prendre els temes d'enquadrament, fons arquitectònics, motius de representació, organització del sòcol...; de l'art paleocristià va adquirir els programes, els cicles d'imatges i els esquemes iconogràfics; de l'art bizantí els mitjans formals de representació.

El sud d'Itàlia amb Sicília inclosa va ser un territori influït pel món grec i no és sorprenent que aquest bagatge hagi estat important per a la creació del llenguatge representatiu medieval. És cert que a Sicília el desenvolupament de la pintura paleobizantina fou interromput per la conquesta islàmica a partir de l'any 827, però aquest desenvolupament va tenir un nou rumb amb la reconquesta, per part dels normands, al segle XI. La decoració en mosaic de les esglésies de Palerm, Cefalú i Monreale és producte d'artistes grecs en territori llatí. La seva influència no va ser uniforme perquè es va repartir en dues onades successives. Una a mitjan segle XII, amb motiu dels mosaics de la Capella

Palatina de Palerm, i la segona, a finals del mateix segle, amb la decoració de la catedral de Monreale. Òbviament, la resta d'Itàlia estava sota la influència d'aquestes grans decoracions. Tot sembla indicar que després d'haver finalitzat els mosaics de Monreale (c. 1190) els artistes grecs havien exportat el seu estil a zones d'Itàlia meridional i a Roma. No obstant això, amb anterioritat, la influència bizantina s'havia manifestat a l'abadia de Monte Casino.

3.2. Les pintures murals de Sant'Angelo in Formis

La influència bizantina, afavorida per les circumstàncies religioses i polítiques, es va exercir amb força a la Campània. Aquesta subjecció formal serà present, durant molt de temps, a les abadies de Monte Casino, Volturno i Benevento, sota els fresquistes del segle IX i els il·luminadors del segle X.

Entre els grans constructors del segle X, Desiderius, abat de Monte Casino des de 1057 fins a 1087, va ocupar un dels primers llocs. Durant el seu abadiat i abans de ser escollit papa amb el nom de Víctor III, havia estat cardenal de Santa Cecília a Roma i llegat pontifici a Itàlia meridional, i participà en els afers de l'església romana. També va ocupar un dels primers llocs en la història de la penetració bizantina a Itàlia. Si la història de la influència bizantina a la Campània no comença amb Desiderius, es va accentuar aquesta presència gràcies al seu govern enèrgic i a una política artística decididament inclinada cap a Orient. En una època on el prestigi dels mestres de Constantinoble era incontestable, i les relacions polítiques, comercials i religioses unien estretament la capital del monaquisme occidental amb Bizanci, era normal que Desiderius es decantés per una mà d'obra de renom, per decorar l'abadia que per aquelles dates estava en construcció. És a Constantinoble on elegirà els artistes i els tallers imperials on encarregarà peces d'orfebreria precieuses. Mentre ell importava directament d'Orient iconòstasis, llums, canelobres, portes de bronze i frontals d'altar, els mestres grecs desplaçats fins a la Campània, una mica abans de 1071, van realitzar per a Monte Casino admirables paviments de marbre i magnífiques composicions murals en mosaic o al fresc, segons narren diverses fonts, entre elles la de Lleó d'Òstia, la *Història dels Normands* d'Amatus i diverses poesies de l'arquebisbe Alfanus de Salerno. Els efectes d'aquesta intervenció durant el segle XI fou decisiva no només per a la gran abadia, sinó també per a tota la regió.

Les relacions entre el monestir i Bizanci eren molt estretes i no van ser interrompudes després del gran cisma de 1054, entre les esglésies d'Orient i d'Occident. Aquest mateix any, l'emperador Constantí Monomaco havia acordat una pensió anual a l'abadia de Monte Casino de dues lliures d'or i el 1057, és a dir un any abans de la seva entrada en funcions, Desiderius havia pres part en una ambaixada enviada pel seu abat a Constantinoble. Vint anys més tard, la pensió anual va ascendir a vint-i-tres lliures d'or per a Miquel VII Doukas. Per tant, no resulta sorprenent que Desiderius es dirigís a Bizanci per enriquir la seva abadia.

No sabem si aquests grecs es van instal·lar definitivament a la Itàlia del sud, però del que no hi ha dubte és que les seves tècniques les van ensenyar a artistes locals. El seu estil també va ser assimilat per artesans autòctons. Els frescos de Sant'Angelo in Formis, realitzats poc després de l'arribada a Itàlia del artistes contractats per l'abat Desiderius, il·lustren millor que d'altres l'evolució de la pintura de la Campània provocada, a finals del segle XI, per la barreja entre peculiaritats locals i aportacions bizantines. De tota manera, es considera que les pintures murals de Sant'Angelo in Formis van ser realitzades per un taller italià que havia assimilat les formes bizantines a través de manuscrits il·luminats.

Des d'antic, Monte Casino havia estat un centre actiu en la producció de llibres i miniatures. A més, les reformes de Desiderius van projectar una influència directa sobre la decoració dels manuscrits del monestir. Alguns d'aquests manuscrits mostren la presència bizantina mitjançant la còpia fidel de models grecs o d'interpretacions més locals, com les *Vides de Sant Benet i Sant Mauro* (BAV, lat. 1202), font d'inspiració per a les pintures de Sant'Angelo in Formis.

El santuari s'aixeca sobre una construcció llombarda (segles VI-VII) edificada damunt d'un santuari romà dedicat a la deessa Diana. El 1072, el comte Ricard, príncep normand de Càpua i comte d'Aversa, va oferir a Monte Casino la església de Sant'Angelo in Formis i totes les seves dependències. Desiderius, abat del monestir, va reconstruir completament la basílica primitiva i la va fer decorar amb frescos per un dels millors tallers de pintors de la Campània.

Figura 50. Exterior de l'església de Sant'Angelo in Formis, Itàlia (s. XII)



La basílica de tres naus i tres absis no té transsepte. A cada costat de la nau principal, vuit arcs se sostenen sobre columnes.

Figura 51. Interior de l'església de Sant'Angelo in Formis, Itàlia (s. XII)



La renovació va ser obra de Desiderius com ratifica una inscripció situada sobre la gran portada «*Deitati condidit edem*». Aquesta inscripció ens permet identificar l'abat representat a l'absis central amb el nimbe quadrat dels vius.

Figura 52. Detall de l'absis de l'església de Sant'Angelo in Formis, Itàlia (s. XII)



Això no significa que els frescos estaven acabats sota el seu abadiat, és a dir abans de 1087, al contrari, tot fa pensar que la decoració va ser realitzada en etapes diferents. Des del punt de vista estilístic, aquesta escena connecta amb un Leccionari il·lustrat a l'abadia de Monte Casino que s'obre amb una escena de dedicació, on l'abat figura com a donant davant de sant Benet.

Malgrat algunes llacunes importants, aquest conjunt de pintures és un dels més complets i més ben conservats de l'època medieval a Itàlia.

A l'absis principal, Crist en majestat està envoltat pels símbols dels quatre evangelistes. A un nivell inferior s'observen tres arcàngels: al centre sant Miquel, flanquejat per Gabriel i Rafael. A l'extrem de la dreta sant Benet, a l'esquerra Desiderius de Monte Casino, el promotor. A l'absis de la nau lateral dreta figura la Verge amb el Nen. La decoració de l'absis de l'esquerra ha desaparegut.

El cicle de l'Antic Testament, més o menys conservat, comença pel mur occidental de la nau lateral meridional. Es tracta d'un cicle del qual existeixen pocs estudis i és un dels cicles cristològics més desenvolupats de la pintura medieval, aspecte que indueix a pensar en l'existència d'un exemplar miniat. Tampoc es pots negligir la presència d'un teòric capaç de realitzar una simbiosi entre la funció política i espiritual del monestir. Tot aquest conjunt d'escenes s'articula per mitjà de la representació d'una sèrie de sacrificis de l'Antic Testament que prefiguren el de Crist sobre la creu. Escena, aquesta darrera, que domina des del mur septentrional de la nau central.

Figura 53. Nau central de l'església de Sant'Angelo in Formis, Itàlia (s. XII)



Figura 54. Crucifixió, mur septentrional de la nau central de l'església de Sant'Angelo in Formis, Itàlia (s. XII)



Les escenes de l'Antic Testament constitueixen doncs, amb les del Nou, un conjunt coherent que corresponia a la voluntat de fer visible la unitat de les Escripures. A més, aquest programa remunta a una tradició elaborada des dels primers temps del cristianisme, incloent-hi sant Pere o altres basíliques prestigioses de Roma.

Figura 55. Vocació i sacrifici de Gedeó, nau lateral meridional de l'església de Sant'Angelo in Formis, Itàlia (s. XII)



La vocació i el sacrifici de Gedeó representa un episodi del llibre dels Jutges (6, 11-24). A l'esquerra Gedeó bat el gra, mentre gira el cap escoltant les paraules de l'àngel. L'ésser celestial li comunica que ell salvarà Israel dels seus enemics. Gedeó, amb una prudència, alabada pels comentaristes medievals, demana que li mostri mitjançant un signe que és un representant de Déu. Gedeó va prendre carn i pa, els va disposar damunt d'una roca i el foc va sorgir de la pedra. Aquest episodi s'interpreta com una prefiguració de l'Encarnació i de la

Virginitat de la Verge Maria. La imatge de Sant'Angelo presenta analogies amb manuscrits gòtics anglesos i francesos, la qual cosa fa pensar en la imitació de models iconogràfics occidentals. Les escenes de Gedeó ocupen un lloc simètric respecte al martiri de Sant Pantaleó, amb aquesta ubicació els monjos de Monte Casino van voler subratllar la victòria de Mahdia contra els musulmans. Mahdia era una ciutat de Tunísia enriquida pel comerç de l'or amb Sudan, el treball dels metalls i les construccions navals. Aquesta prosperitat havia estat qüestionada per les incursions nòmades. Contra aquest enclavament portuari va ser enviada una expedició cristiana formada per pisans, genovesos i tropes de Pantaleó d'Amalfi. Aquesta victòria es va interpretar com una guerra santa prèvia a la primera croada. D'aquesta manera la imatge de Gedeó és una prefiguració com a guerrer que va lluitar contra les invasions dels madianites.

Les escenes del Nou Testament es disposen en tres registres sobre els murs de la nau principal. El mur meridional només conserva el registre inferior, mentre que les escenes del mur septentrional s'han conservat en bona part. La disposició dels dos cicles no és fortuïta. L'Antic Testament és fosc, segons una expressió contemporània i per aquesta raó es disposa a les naus laterals il·luminades només per estretes finestres. El Nou Testament que anuncia la presència de la Veritat revelada per l'arribada de Crist, s'il·lumina directament per les finestres elevades de la nau. En aquest sentit, l'Últim Sopar respon a aquest concepte tal com manifesta el *titulus* que l'acompanya.

Figura 56. Sant Sopar, mur septentrional de la nau central de l'església de Sant'Angelo in Formis, Itàlia (s. XII)



L'escena té lloc al voltant d'una taula, al centre de la qual hi ha el xai en referència a la Pasqua jueva. Crist beneeix uns pans disposats davant de cada apòstol. També hi ha dos calzes. Es tracta d'una representació sense precedents, vinculada directament a la història del monestir. En una primera lectura, es pot pensar que és una posada en escena de l'argumentació elaborada pels cristians occidentals, amb l'objectiu de defensar l'ús del pa àzim contra els ortodoxes, partidaris del pa fermentat amb llevat. Aquesta disputa fou uns dels elements que van tenir protagonisme a la disputa que va conduir al cisma de les dues esglésies, consumat el 1054. Però no es pot oblidar que dins de l'Església occidental existia un debat generat pel sentit real o simbòlic de

l'Eucaristia. Desiderius i altres personatges de la seva època es van decantar per la visió simbòlica de la consubstanciació de l'acte i aquest missatge és el que apareix reflectit a l'escena, equiparant els actes del jueus amb els del Nou Testament, davant d'altres teories més «realistes» de l'esdeveniment.

En aquest cicle de la vida de Jesús s'identifica la intervenció de tres artistes diferents.

Figura 57. Resurrecció de Llätzer, Sant'Angelo in Formis, Itàlia (s. XII)



Un primer, que sembla realitzar bona part de les escenes de la vida de Crist, tracta d'unir una sèrie d'elements aïllats repartits sobre la superfície, d'acord amb un esquema simètric assenyalant de manera significativa l'eix de la composició.

Figura 58. Bes de Judes, mur septentrional de la nau central de l'església de Sant'Angelo in Formis, Itàlia (s. XII)



El Bes de Judes és d'una mà diferent. S'observen moviment, asimetries, teles complicades amb nombrosos plecs. Les figures de Caifàs i del jueu que acusa Crist no fan de contrapès a l'escena principal, densa i en moviment. S'obté un cert equilibri per la gamma cromàtica i els motius pronunciats de la indu-

mentària de Caifàs i del seu tron. L'escarni de Crist, el Lavatori de les mans de Pilat i el camí del Calvari han de ser atribuïts a aquest mestre, que concep els grups més amplis i més complexos.

Un tercer pintor és el responsable de les escenes que comprenen des de la Crucifixió fins a l'Ascensió.

Figura 59. Enterrament de Crist, mur septentrional de la nau central de l'església de Sant'Angelo in Formis, Itàlia (s. XII)



L'Enterrament de Crist pot ser considerada com una obra típica d'aquest artista. Es tracta d'una composició simple, monumental, articulada i organitzada pel baldaquí de la tomba. El pintor utilitza traços lineals gairebé geomètrics. Però, malgrat les diferències individuals de l'estil, aquest cicle és el producte d'un únic taller al qual també es deuen les majestuoses figures dels profetes situats als carcanyols dels arcs.

Figura 60. Judici Final, mur occidental de l'església de Sant'Angelo in Formis, Itàlia (s. XII)



Les figures més estereotipades del Judici Final s'allunyen dels personatges grandiosos de l'absis principal, però la diferència d'escala dificulta una afirmació precisa. L'homogeneïtat és l'aspecte dominant, a excepció d'algunes escenes de l'Antic Testament. L'autor té predilecció per les figures allargades de cap petit que per la seva lleugeresa, sembla que no tinguin estructura òssia. La gamma cromàtica té com a colors predominants el blau clar, el verd maragda i el groc púrpura. No hi ha cap mena de dubte que aquesta decoració va ser realitzada al llarg dels anys setanta o vuitanta del segle XI i és l'obra d'un gran taller, compost per diversos artistes. Aquesta obra és el testimoni de l'art de Monte Casino a l'època de l'abat Desiderius.

Per concloure, només volem incidir en la decoració del porxo de la basílica. Es tracta d'una addició del segle XII on es representen Maria Regina en un medalló sostingut per dos àngels, timpà amb l'arcàngel sant Miquel en bust i quatre escenes de la llegenda dels sants Antoni i Pau eremites.

Figura 61. Maria Regina i arcàngel sant Miquel, porxo de l'església de Sant'Angelo in Formis, Itàlia (s. XII)



Les estretes relacions de l'estil amb les formes elegants i disciplinades de les millors parts dels mosaics de Monreale (Sicília) inciten a pensar que van ser obra d'un mestre grec instal·lat a la Campània, després de l'acabament dels treballs efectuats a l'abadia siciliana.

Bibliografia

Introducció al romànic

Yarza, J. (1979). *Arte y arquitectura en España 500-1250*. Madrid: Cátedra (8a. ed. 1997).

Yarza, J. (1980). «La Edad Media». A. *Historia del Arte Hispánico* (vol. 1). Madrid: Editorial Alhambra.

El romànic a França

Bango, I. (1988). «La part oriental dels temples de l'abat-bisbe Oliba». *Quaderns d'Estudis Medievals* (núm. 4, pàg. 51-66).

Conant, K. J. (1968). *Cluny, les églises et la maison du chef d'ordre*. Cambridge-Mâcon: The Medieval Academy of America.

Erlande-Brandenburg, A. (1986). *L'Abbaye de Cluny*. París: Ouest-France.

Oursel, C. (1928). *L'Art roman de Bourgogne*. Dijon-Boston.

Salet, F. (1995). *Cluny et Vézelay. L'oeuvre des sculpteurs*. París: Société Française d'Archéologie.

Les esglésies de peregrinació. Saint-Sernin de Toulouse

Durliat, M. (1986). *Saint-Sernin de Toulouse*. Tolosa: Eché.

Durliat, M. (1990). *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*. Mont-de-Marsan: Comité d'Études sur l'Histoire et l'Art de la Gascogne.

Lyman, T. (1981). «L'estil comme symbole chez les sculpteurs romans: essai d'interprétation de quelques inventions thématiques à la porte Miégeville de Saint-Sernin». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* (vol. XII, pàg. 161-180).

Musée de Saint-Raymond (1989-1990). *Saint-Sernin de Toulouse, trésors et métamorphoses, deux siècles de restaurations 1802-1989*. Tolosa: Musée de Saint-Raymond.

Grans timpans

Denny, D. (1982). «The Last Judgement Tympanum at Autun: Its Sources and Meaning». *Speculum* (vol. 57, núm. 3, pàg. 532-547).

Grivot, D.; Zarnecki, G. (1960). *Gislebertus, sculpteur d'Autun*. París: Trianon, 1965.

Musée Rolin (2003). *Autun: prémices et floraison de l'art roman*. Catàleg de l'exposició celebrada al Musée Rolin, Autun, França, del 25 de juny al 29 de setembre de 2003. Autun: Musée Rolin.

Rouchon-Mouilleron, V. (1999). *Vézelay: The Great Romanesque Church*. Nova York: Harry N. Abrams.

Seidel, L. (1999). *Legends in Limestone: Lazarus, Gislebertus and the Cathedral of Autun*. Chicago: University of Chicago Press.

Zarnecki, G. (1985). *Gislebertus. Sculptor of Autun*. Nova York: Hacker Art Books.

Missió i funció de la pintura monumental

Demus, O. (1970). *La peinture murale romane*. París: Flammarion.

Gunhouse, G. (1995). «Gideon, The Angel, and St. Pantaleon: two problematic scenes at Sant'Angelo in Formis». *Arte Medievale* (II Serie, núm. 2, pàg. 105-117).

Toubert, H. (1990). «Le cycle de l'Ancien Testament à Sant'Angelo in Formis. L'idéal de renovatio grégorienne et l'art du Mont-Cassin au temps de Didier». «Le cycle de l'Ancien Testament à Sant'Angelo in Formis. L'image latine de Gédéon». «Le cycle de l'Ancien Testament à Sant'Angelo in Formis. Allégorie typologique et allégorie politique». A: *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*. París: Cert.

Wettstein, J. (1971). *La fresque romane: Italie, France, Espagne: études comparatives* (2 vols.). Ginebra: Droz.

