

EL TAPIS de la CREACIO, de la Catedral de GIRONA, com a document de la cultura medieval catalana

per
Pere de Palol

1. Anàlisi de la iconografia

L'anàlisi de la iconografia del gran conjunt del brodat de la Creació, de la catedral de Girona, ens posa davant dels ulls una gran riquesa de velles i sàvies tradicions que, molt sovint, poden significar el pas de la mentalitat i de l'esperit de l'Antiguitat clàssica pagana, al pensament medieval cristià; sense però que el món nou presidit pels problemes de la Salvació, deixi de continuar unes directrius i uns propòsits expressats en concretes formes plàstiques ben corrents en el pensament i en l'art hel·lenístic i romà (1).

No vull dir, amb això, que la iconografia de la peça gironina, sigui diferent o es separi de les altres manifestacions plàstiques sotèriques del món medieval. Ben al contrari, hi està del tot immers. Però tenim la certesa de que el brodat de Girona n'és un dels exemplars més complets i complexos en la seva indiscutible unitat ideològica que constitueixen els tres cicles iconogràfics. Per una banda el del Gènesi, dintre de les tradicions romanes orientals o bizantinitzants conegudes, ja a Occident pels manuscrits des del segle VI, com a mínim. Per altra, i ben connectat amb el cicle de l'Antic Testament, el Cicle còsmic o del cel físic, amb les imatges de l'Any, les Estacions, el Menològ i el moviment constant de renovació, ara amb sentit cristià i sotèric, del camí del Sol i de la Lluna, dintre d'un context, paradisiac protegit pels rius del vell cosmos, i impulsat pels vents cardinals. Els dos cicles iconogràfics tenen arrels originàriament diferents, com varem demostrar en els nostres estudis de la iconografia general del brodat, així el Gènesi procedeix, sense cap mena de dubtes, del grup de manuscrits orientals, bizantins o protobizantins, i s'apropa, precisament, al més vell dels conservats, l'anomenada **Biblia Cotton**, avui molt malmesa a Londres i, probablement, del segle V o primera meitat del VI. Aquest manuscrit **Cotton Gènesi** va servir de model per les il·lustracions del mateix tema de les cúpules del pòrtic de Sant Marc de Venècia, fet que caldrà no perdre de vista al moment de valorar o d'intentar explicar-nos com i quan el model —un manuscrit de la família del **Cotton Gènesi** o del **Gènesi de Viena**, ja de finals del segle VI— del nostre brodat va arribar a les mans de l'ordenador de la iconografia total del teixit. Per altra part, els models

1. PALOL. P. de. **Une broderie catalane d'époque romane. La Genèse de Gérone.** Cahiers Arch. VIII - IX. Paris, 1956-1957. IDEM. **En torno a la iconografía del bordado románico de la Creación de la Catedral de Gerona.** Homenaje a D. José Esteban Uranga. Pamplona, 1971, pàg. 395 i ss. IDEM. **Elements clàssics en la iconografia del brodat de la Creació de la Girona.** Annals de l'Institut d'Estudis Gironins. Homenatge a S. Sobrequés.

còsmics, amb les representacions dels elements celestes, eren més freqüents i poden derivar de manuscrits corrents en el món postcarolingi o dels Otons germànics, com es veu prou bé, particularment, en el conjunt del Menologi, com vàrem tenir ocasió de demostrar, pel que no creiem haver d'insistir sobre això, ara. Tot aquest cicle còsmic, caldria completar-lo —si s'accepta la nostra reconstrucció de la peça— amb un Zodíac també dintre els canons medievals europeus tradicionals.

Queda el tercer dels cicles, el de la **Invençió de la Creu**, originàriament sense una tradició baix romana i que va tenir difusió principalment en temps carolingis i posteriors a través de textos com els de l'escriptor de la cort de Carlemany, l'anomenat Rabanus Maurus, entre d'altres. Així ho tenim en miniatures clarament de tradició o potser d'escriptori carolingi, com les de la catedral de Vercelli (2), en un manuscrit de **Canones Conciliorum**; biblioteca que conté, també, un manuscrit sobre màrtirs de Ràbano Mauro (un **Martyrologium Rabani Mauri**).

Un fet que ens interessa moltíssim posar de manifest, és que mentre les miniatures tant del manuscrit del martirologi de Ràbano Mauro, com el dels canons conciliaris de Vercelli, són d'estil caligràfic, sobre el color normal, groc, del pergamí (s'ha escrit per N. Gabrielli, que estan inspirants, ja a les darreries del segle VIII, d'un cicle de pintura mural), la Història de la Invençió de la Creu, del brodat de Girona, pel contrari, està —tècnicament i estilística— estretament lligat als manuscrits del cicle de l'Antic Testament i dels Evangeliaris anteriors a l'època carolíngia i, de fet, dels models que varen donar origen al cicle del Gènesi de Girona. És interessant notar —cosa que no s'ha dit mai— que el fons de les escenes de la Invençió de la Creu, són d'un to vermell uniforme, imitant els fastuosos còdex de l'època justiniana, és a dir, del segle VI, que es pintaven sobre pergamí tenyit de porpra, com es conserva encara en el Gènesi de Viena, tan lligat a la iconografia de la Creació de Girona i que és considerat com un dels darrers documents d'un món antic que agonitza. El fons porpra segueix, encara a les darreries del segle VI, en el famós Evangeliari de París, procedent de Sinope amb figures siluetades sobre fons roig, igual que un altre manuscrit, també del segle VI, l'Evangeli de Rossano a Calàbria (3).

Es curiós veure com l'artista del brodat de Girona, no va poder copiar el fons porpra de les escenes del Gènesi, però va donar un fons roig, imperial, a la història de la Creu, utilitzant un procediment i un color que, segons Weitzmann, era típic dels **scriptoria** orientals, en unes miniatures carolíngies del cicle pseudo-històric de la Invençió de la Creu.

Veiem, doncs, la interconnexió dels tres cicles en un propòsit iconogràfic d'una Teofania triunfant, d'arrel evidentment apocalíptica, més que un tema de Creació, com es va batejar el brodat; i amb un sentit clarament soteriològic, de salut o de salvació, en el que el camí medieval és, precisament, la Creu, és a dir, la redempció, darrer episodi de la Creació en el pensament de Sant Pau. Però no creiem que calgui tornar sobre aquests aspectes dels que vàrem escriure en altres ocasions.

El que és important analitzar, ara, és l'aprofitament i les transformacions de models hel·lenístics i romans que varen expressar idees semblants o paral·leles, com podien ésser la creació i l'estabilitat —és a dir, la perduració— de l'Univers. La inclusió, en iconografies còsmiques grecollatines de la idea allegòrica del món, de l'**oikouméné** grec i de les seves forces; i de l'exaltació universal de Roma, a través de l'anomenat **saeculum aureum**, presidit, sempre, per la personalitat de l'Imperi en la imatge de l'emperador. Les variacions que porten a la iconografia del brodat de Girona, són un claríssim exemple del pas del que s'ha anomenat l'**Apoteosi imperial** a la **Majestat de Déu**.

Es, bàsicament aquesta idea, en el fons ben clarament teofànica, la que desplaça del centre del cercle del Gènesi, a Girona, la imatge de l'any, **Annus**, que presideix normalment totes les representacions còsmiques medievals on el sentit de Salut no hi és present. També, aquest sentit obliga a incorporar un element estrany en els models iconogràfics celestes medievals, com és la figura del Pantocràtor, el Tot Poderós, transformació darrera de la figura de l'Apoteosi Imperial, com a centre únic, majestàtic, en el que han de confluïr tots els camins de salvació, com tenim en els grans cicles de la pintura d'absis i voltes a Occident, o en els mosaics bizantins a l'Orient.

En el brodat de Girona la imatge del Pantocràtor no té res a veure amb els prototipus manuscrits del cicle del Gènesi, i s'ha de buscar, millor, com vàrem dir, en els grans cicles teofànics orientals, a la manera d'Ossios David de Salònica, o de les imatges hel·lenístiques del Pastor de Gala Plàcidia de Ravenna, i d'altres llocs, sense cap mena de connexió d'origens amb les miniatures del Gènesi, i lligada amb les Teofanies de l'Apocalipsi. Cal aclarir, però, que no em refereixo a les miniatures dels anomenats Beats, sinó a la genuïna il·lustració romana i cristiana del llibre de Sant Joan, quina iconogra-

2. GABRIELLI, Noemi. **Le miniature delle Omelie di San Gregorio (Codice n. CXLVIII della Biblioteca Capitolare vercellese)**. Arte del Primo Millennio. Torino, 1950. Pàg. 303 i ss.
3. WEITZMANN, Kurt. **Manuscrits gréco-romains et paléochrétiens**. Chêne. Paris, 1977. DEMUS, Otto. **El color en la pintura de los libros bizantinos**. Paleta, 26. Basilea, 1967.

fia ja estava plenament estructurada a les darreries dels segles IV i que tantíssima influència va tenir en el desenvolupament de la iconografia cristiana des de la meitat del mateix segle, com podem veure en les catacombres i en els sarcòfags.

2. Els temes de Creació i les teologies còsmiques en el món romà

Cal tornar a insistir en els darrers grans cicles teofànics romans darrerament descoberts i, avui, objecte d'una amplíssima discussió científica en la que intervenen investigadors tan notables com Blanco Freijeiro (4), Picard (5), el matrimoni Alföldi-Rosenbaum (6), i també Mlle. Quet (7), i que nosaltres, a París (8), vàrem allargar a temps medievals precisament posant-los en relació amb el brodat de Girona. El tema és apassionant, no sols pel món antic romà, sinó també com a punt de partida i com herència romana en el pensament i en la plàstica medieval, particularment manifesta a Girona.

Les connexions, i tot el que representa de memòria i de tradició clàssica l'herència romana, ens portarà a intentar interpretar o definir un nivell de cultura medieval en l'àmbit ideològic on es va ordenar tot l'armonios conjunt del brodat gironí i, ens plantejarà, en el darrer dels nostres apartats, el dilema de la persistència a casa nostra d'un pòsit cultural, plàstic i literari, clàssic molt dens, o l'arribada de corrents que havien guardat aquestes tradicions, el que representaria un moment de renaixença antiga a casa nostra.

A l'article que vàrem dedicar al volum dels Anals de l'Institut d'Estudis Gironins en homenatge al professor Sobrequés, ja vàrem apun-

tar les possibilitats d'interpretar la tradició de Creació clàssica des dels dos mosaics de Mèrida i de Chahba-Filippópolis, quines interpretacions còsmiques passaven al món medieval a través d'autors com Joan de Gaza, en la seva **Tabula mundi**, descripció segurament d'un fresc o d'un mosaic bizantí d'època de Justinià. És evident que el cicle de la creació còsmica o cosmogònica, per la que tenim textos des d'Hesíode, els orfics, fins als clixés retòrics aplicats als emperadors i quina expressió literària més important, com ens ha dit Quet, és l'**Elcigi de Roma** d'Aeli Arístides, constitueixen el fons del mosaic de Mèrida, ja sigui interpretat com una imatge del **Saeculum aureum** imperial antoninià, com vol Blanco Freijeiro, o simplement un himne cosmològic a Roma i a l'eternitat del món romà, com escriu darrerament Quet. Però el que és important, tant en la ideologia o el pensament del conjunt romà, com per la seva manifestació plàstica, és el fet de centrar tot el Cosmos, amb els seus elements tan ben descrits pels òrfics, i que trobem a Girona (com els vents cardinals i les estacions de l'any. p. e.), en la imatge de la **Aeternitas** o el seu paral·lel grec **Aion**, és a dir la imatge de l'Any del brodat de Girona, desplaçat aquí per la imatge teofànica de l'Entronitzat.

Es evident que el discurs, pot girar al voltant, ara, del valor i de les representacions del temps (9) i, de fet, se'n va parlar molt llargament a París on vàrem portar-hi, precisament, el brodat de Girona exemplaritzant el pas d'una representació del cosmos clàssic, de volta o cúpula, com poden traïr els mosaics tant de Mèrida com de Filipópolis, o com és clar en el **Mapa mundi** de Joan de Gaza, i que es reproduïx, ben òbviament, en la part del Gènesi de la catedral de Girona.

Ara bé, els programes d'eternitat romans, com els dels textos citats i el del mosaic de Mèrida, malgrat representar el fet de la Creació, com podem veure amb l'aparició de la trilogia del **Saeculum, Caelum i Chaos** que ens succeïxen, immediatament, els primers versícols del Gènesi, no es preocupen de l'aparició de l'home. I hem de buscar-ho en fonts orientals, hel·lenístiques amb mites més complexes, com són els mistèrics eleusians i altres, ben presents —potser ja per influència hebraica— en les iconografies romanes. Així, vàrem aportar el segon mosaic, el de Filipópolis, on apareix, junt al cicle cosmogràfic paral·lel al de l'**Aeternitas** de Mèrida, amb el seu bessó **Aion** (amb els vents cardinals, les estacions de l'any, els fruits de la naturalesa, etc.), el mite creatiu de Prometeu, lligat a la institució de l'agricultura amb el mite de Triptolè, de Georgia i de la imatge —paral·-

4. BLANCO FREIJEIRO, A. **El mosaico de Mérida como alegoría del Saeculum Aureum**. Estudios sobre el mundo helenístico. Sevilla, 1971, pàg. 153 i ss. IDEM. **Los mosaicos romanos de Mérida**. Augusta Emerita. Actas del Bimilenario de Mérida. Madrid, 1976, pàg. 183 i ss.
5. PICARD, G. CH. **Observations sur la mosaïque cosmologique de Mérida**. La mosaïque gréco-romaine. II. París, 1975, pàg. 119 i ss.
6. ALFÖLDI, A. - ALFÖLDI - ROSEBAUM, E. **Aion in Merida und Afrodísias**. Madrider Forsch. 12. Berlín, 1979.
7. QUET, M. EH. **La mosaïque cosmologique de Mérida. Propositions de lecture**. Conimbriga XVIII, 1979, pàg. 5 i ss.
8. PALOL, P. de. **Le «tapis de la Créations» de la cathédrale de Gerone**. La représentations du temps et des saisons dans l'iconographie de l'Antiquité tardive. Journée d'études sur les problèmes d'iconologie dans les mosaïques romaines. Univers. de Créteil. 1979. En premsa.

9. V. **Aiôn. Le temps chez les romains**. Caesarodunum X. bis París, 1976.

l'el a **Natura** de Mèrida— de **Gé**, la mare terra. El tema de la creació de l'home a mans de Prometeu, al mosaic de Filipópolis el tenim, i ho ha vist molt bé Weitzmann (10), en els sarcòfags tardoantoninians, especialment l'exemplar del Museu del Vaticà a Roma. El tema, que arribarà als manuscrits de l'Antic Testament —i a través d'ells al brodat de Girona—, està present, també, en l'escriptura paleocristiana de la primera meitat del segle IV, en el famós sarcòfag del Museu Laterà, avui al Vaticà (11), anomenat de La Trinitat o Dogmàtic. La cadena, com podem veure, no es trencarà, sinó que els artistes medievals s'aprofitaran dels seus antecedents plàstics canviant el sentit de la seva iconografia.

Es evident que els models directes que varen servir per ordenar el gran conjunt iconogràfic del brodat de la catedral de Girona, ja havien passat pel sedàs tot aquest complex mún d'idees i de plàstica hel·lenística i romana. El procés és perfectament normal i està dintre la més genuïna formació de l'art i de la iconografia cristiana antiga. El cristià no suprimirà, mai, un element iconogràfic; en tot cas, el subordinarà a la idea trascendent del Tot Poderós, Principi i Fi, com veiem a Girona en la imatge de l'Any (igual a **Saeculum** i, en el fons, a **Aeternitas**) desplaçat per una altra realitat, autèntica **Aeternitas** cristiana, la imatge del Salvador apocalíptic.

Però és interessantíssim veure com l'**ordinador** va saber conjugar un cicle còsmic, celeste, pagà, d'enorme valor temporal d'eternitat, amb les imatges del Gènesi, com si hagués vist o intuït el mateix que l'ordenador del mosaic de Filipópolis; i com va centrar-ho tot, seguint una idea total, de salut eterna, en la imatge clara —la Teofania desvelada de l'Apocalipsi— de l'Entronitzat (12).

El medievalisme clar, però, no sols resideix en aquesta unió d'elements tradicionals, antics, sinó que es complementa amb la història intermitja, de la Invenció de la Creu. Es el pas normal de la Teofania velada de l'Apocalipsi —l'Agus Dei— que estaria a la nostra restitució de la totalitat de la peça en un cercle simètric a sota de la història de la Creu, a la visió clara de Déu, la Teofania manifesta, del Pantocràtor conservat.

3. **Quin nivell cultural a finals del segle XI o a principis del XII ens explica el brodat de Girona?**

Crec que no hi ha massa dubtes de què l'origen dels diversos cicles iconogràfics del brodat de la catedral, vénen a través de manuscrits. Crec, també, que cal pensar almenys en tres textos diferents que es varen coordinar a l'obra del brodat. En primer lloc —i és l'element més clar— un manuscrit grec del cicle de l'Antic Testament, estretament relacionat amb el **Cotton Genesi** o, potser, amb el **Gènesi de Viena**. El model, o un altre llibre de la seva mateixa família, donà origen als mosaics de Venècia, més tard. Tant el Tikkanen com Wietzmann no en dubten. Però, a més, hi ha identitats exclusives entre els cicles de Girona i Venècia, com pugui ésser, per exemple, l'aparició de la pomeira, amb el rètol de **lignum pomiferum** en les dues obres, quan no apareix en altres cicles posteriors o paral·lels.

Per altra part, un llibre de tema astrològic o còsmic medieval de tradició carolíngia, amb el cicle de l'any —o genèricament del temps— amb els seus complements del Menologi, Zodíac, Estacions, Vents, el Sol i la Lluna, tal i com ho trobem correctament en alguns mosaics medievals, com el de Pavia, i que moltes vegades, junt amb les imatges del Sol i la Lluna —de patró clàssic, és a dir, **Helios** sobre la seva quàdriga i **Selene** sobre una biga— també poden presidir el cicle còsmic en etern moviment, com en el de París B. N. Lat. 7028.0 en una de les majúscules de la Bíblia de Carles el Calb, també a la B. N. de París, entre molts d'altres (13).

Finalment, un tercer manuscrit amb la història de la Invenció de la Creu, de procedència carolíngia, però, pot ésser a través de la Itàlia del Nord.

No tenim cap altre document d'art medieval que ens pugui servir de referència unitària en l'estructura iconogràfica del brodat. Es evident, doncs, que hi ha necessitat de parlar de fonts diverses, almenys de tres manuscrits diferents.

Com i quan varen arribar a Catalunya? Miniatures de cicles vells coneguts ja almenys des del segle V o VI —com el de l'Antic Testament— podien haver arribat a Catalunya abans del repoblament? Existien, a casa nostra, possibilitats de conservar algun text així fins a finals del XI, o primeres dècades del XII, quan es broda la peça de Girona? Evidentment pels altres models —Menologi i Invenció de la Creu— no cal dubtar de la seva introducció a Catalunya a partir del IX o ja des del X.

10. WEITZMANN, K. **Die Illustration der Septuaginta**. Müncher Jahrbuch der bildenden Kunst, 3-4 (1952-53), pàg. 96 i ss.

11. SOTOMAYOR, M. **El sarcófago dogmático de Le-trán**. Estudios eclesiásticos, 33. 1959, pàg. 147 i ss.

12. VAN DER MEER, F. **Maistas Domini. Theophanies de l'Apocalypse dans l'art chétien. Etude sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ**. Roma-París, 1938.

13. PALOL, Cahiers cit.

Per altra part, és evident que tant els models del cicle del Gènesi com els astrològics o còsmics ens posen en relació amb el nord d'Itàlia i, potser més concretament, amb la regió Aquileia - Venècia, el que ens permet de fer algunes hipòtesis, de relacions culturals i religioses concretes ben aventurades i que volem deixar ben sentat i explícit que no les donem més que com a pures conjectures que probablement mai podran demostrar-se.

Hi ha una sèrie de fets històrics ben coneguts que posen en relació els nostres homes de govern, particularment des de Ripoll, Cuixà, Sant Pere de Roda i de la mà de la casa comtal catalana, amb les terres italianes. El primer comte català que va anar a Roma, fou Borrell i l'any 970 amb la companyia del bisbe Otó de Vic. Oliva Cabreta i Garí, abat de Cuixà, hi havien anat dos anys abans. El mateix Garí, l'any 978 torna a Roma, però abans va a Venècia per encomanar-se a Sant Marc, com ens diuen Abadal i Coll i Alentorn (14). És un moment d'intenses relacions amb Itàlia del Nord, amb la santa Seu i, en certa manera, és el moment de desfer-se dels lligams amb l'Imperi carolingi i tornar a reempendre les comunicacions tradicionals amb Itàlia, sobretot amb la vall del Po a través de la Septimània i de la Provença.

El viatge de Garí a Venècia fou motiu de la seva amistat amb el dux Pere Urseolo que a l'estiu del mateix any segueix a Garí a Cuixà i de retorn a Venècia, acompanyat de dos fidels, el seu gendre Joan Marosini i Joan Gradónico, va a Cuixà a retirar-se. Coll i Alentorn ho descriu, molt recentment, en aquesta mateixa Revista, així «Se'n van embarcats i pels volts del monestir de Sant Hilari, prop de Venècia pugen a cavall, es tallen les barbes i emprenen una ràpida marxa. Al tercer dia arriben a **Vercelli** havent

passat arran de Milà. El dux se'n portava **bona part del seu tresor** per dedicar-lo a la restauració de Cuixà».

Es evident que, apart del que pugui significar d'anecdòtic el fet, podem dir que hi ha relacions al darrer quart del segle X amb Venècia, i també amb Vercelli. Què hi havia en el tresor del dux? També va endur-se'n llibres? La pregunta no la fem, ara, nosaltres. Darrerament el p. J. Lemarié (15) al parlar dels sermons del bisbe d'Aquileia Cromanci —que hi ha en dos manuscrits procedents del monestir de Ripoll i avui a la Biblioteca Nacional de París, que molt de temps havien estat donats com de Sant Agustí, i el fet d'ésser de procedència catalana la major part dels textos ara identificats com de Cromanci—, es pregunta per quin mecanisme havien arribat a Ripoll aquests textos, junt amb altres de Sant Cesari d'Arle i d'altres religiosos ben coneguts a l'arc de la Itàlia del Nord, i va parlar, evidentment amb la mateixa precaució que ho fem ara nosaltres, del fet de relacions ben concretes amb aquesta regió italiana on el classicisme fou tan persistent, i on el món carolingi va tenir, també, les seves manifestacions plàstiques com podem veure en tot l'art de l'Alta Edat Mitjana del Veneto i del Friul.

Tenim consciència de la fragilitat dels arguments. Però el que és obvi és el fet d'una claríssima connexió amb els centres més cultes de l'Europa de la Primera Edat Mitjana i del que en podríem dir «estar al dia» dels nostres eclesiàstics i de la realitat i el no aïllament dels centres de cultura catalana dels segles XI i XII, particularment Cuixà, Ripoll i Sant Pere de Roda. Es en aquest ambient culte, europeu i de ben clara tradició clàssica que es va programar i brodar l'extraordinari testimoni d'art i de pensament religiós de la nostra Catedral.

14. COLL i ALENTORN. Miquel. **El moment històric de la consagració de Ripoll del 977**. Revista de Girona, núm. 83. 1978. En la mateixa valoràvem aquestes relacions amb Itàlia com a factor determinant de la planta de cinc naus de la basílica de Ripoll (PALOL. **Ripol i Roma**) de l'any 977. La mateixa corrent portaria les formes lombardes del romànic del segle onze i els models del brodat de Girona, entre altres moltes coses.

15. LEMARIE J. **Le Bréviaire de Ripoll, Paris B. N. Lat. 742. Etude sur sa composition et ses textes inédits**. Scripta et Documenta. 14. Montserrat, 1965. IDEM. **Nouveaux manuscrits de Catalogne témoins des sermons de saint Chromace d'Aquilee**. Revue Bénédictine, 76. 1966. - CUSCITO, Giuseppe. **Cromazio di Aquileia (388-408) e l'età sua**. Aquileia Nostra, 50 (1979), pàg. 498 i ss. Hi ha dos manuscrits de Ripoll, a la Biblioteca Nacional de París; el Lat. 742 i el Lat. 5.132, amb sermons identificats com de Cromaci per Lemarié. Lemarié féu al·lusió al trasllat d'Urseolo a Cuixà, tan lligat amb Ripoll com una hipòtesi del perquè els sermons de Cromaci arribaren a Catalunya, si bé cal pensar que els manuscrits que els contenen són del s. XII i, segurament, còpies de l'escriptori de Ripoll, en les que no es diu que siguin sermons de Cromaci.

