

Aspectes iconològics de l'art romànic

per

Pere Freixas i Camps

Sens dubte que el **Tapís de la Creació** de Girona és una obra artística que tant per la seva raresa com pel seu contingut iconogràfic constitueix dins el seu gènere la mostra plàstica del període romànic més notable a l'Occident europeu. No és la nostra intenció, ara, d'estudiar aquest brodat car hi ha veus més autoritzades que la nostra per a fer-ho i, d'altra banda, és imminent l'aparició d'un llibre expressament dedicat a ell del qual n'és autor el professor gironí Pere de Palol. Ans, al contrari, aprofitant l'avinentsa de l'edició d'aquest número monogràfic de la **Revista de Girona** dedicat a la celebració d'un més que aproximat 8.è centenari, exposarem algunes idees generals sobre l'iconologia de la plàstica romànica, tema realment poc tractat a casa nostra la bibliografia sobre el qual és, ara com ara, molt escassa.

L'atenció de la historiografia artística medieval s'ha centrat sobretot en aspectes cronològics, tècnics, estilístics i iconogràfics, oblidant-se sovint d'allò que és més important, çò és, els significats culturals i la realitat del món d'aquella època.

S'ha dit que vivim un temps excessivament agitat com per poder copsar el sentit profund d'una vida tranquil·la i sense impaciències. Hom pensa, en general, que els segles XII i XIII, període al qual pertany l'elaboració del **Tapís de la Creació**, fóren centúries mancades de personalitat pròpia i que, inserides dins la periodització de l'Edat Mitjana, calia definir-les des de la perspectiva de la transició entre l'Antiguitat grega i romana i l'Edat Moderna. Fins fa ben poc l'Edat Mitjana ha estat un període que s'ha tingut incorrectament com la **nit dels temps**, com a sinònim d'ignorància i sub-desenvolupament.

Es clar que aquest concepte pejoratiu no podia durar i que calia aprofundir en l'estudi de l'Edat Mitjana baix unes coordenades ben diferents d'aquelles que l'ortodòxia historiogràfica havia utilitzat fins el segle actual. Autors com Gilson, Panofsky, Garin i altres, han posat de relleu l'arbitrarietat d'aquesta definició pejorativa del nostre passat medieval, així com també han denunciat l'interpretació rutinària segons la qual l'Edat Mitjana fou una època de pas, un espai de temps correntment nomenat de **transició**. A més, els humanistes del Renaixement la catalogaren com un període de decadència respecte de la Antiguitat greco-romana davant la qual s'emmirallaven amb l'intenció de ressucitar-la novament.

Quant als testimonis de la Història, tota edat és una Edat Mitjana, argumenta Gilson, entre aquella que la precedeix i aquella altra que la segueix. I nosaltres creiem que les poques restes conservades del període que tractem com, per exemple, el Tapís de la Creació, constitueixen uns testimonis que de cap manera cal considerar de decadents i menys com un producte de un estat de sub-desenvolupament.



Girona. *Beatus* o *Llibre de l'Apocalipsi*. Segle X. Museu de la Catedral.

Es ben segur que la civilització del segle XII posseïa una consciència de modernitat i que aquella època fou sentida pels que la visqueren amb una afeció clara d'ésser protagonistes d'innovacions i de progrés. A Girona, els frares del monestir del Carme, l'any 1435 encarregaren al mestre orguener de Blanes, Salvador Pera, la realització d'un orgue per al seu convent, i en un dels capítols del contracte es pot llegir una frase tan clarificadora quant al que diem com aquesta:... **que lo dit mossen Salvador fassa... la caixa e fusta e bastiment als dits orguens de fusta de roura de Flandes, ben obrat e lavorat segons se usa ara MODERNAMENT.**

I quan en dates més reculades, l'abat Oliba amplià i consagrà l'any 1032 el monestir de Ripoll, després de la seva visita realitzada al Vati-

cà, transformant la planta de l'edifici existent amb una estructura de tipus basilical a imitació de les basíliques cristianes de Roma i de la pròpia de Sant Pere del Vaticà, ho féu amb la voluntat de modernitzar el cenobi ripollès i de dotar-lo dels elements que la significació i personalitat de l'institució necessitava dins una societat dinàmica i vivaç.

Un tret destacable que ens suggereix la contemplació del Tapís de la Creació, com també la visualització d'altres exemples de pintura mural o damunt taula, o de l'escultura en pedra o fusta, és el domini quasi absolut del tema religiós. L'Església reivindicava els poders espiritual i temporal. Amb Innocenci III (1198-1216) la teocràcia pontifícia assolí el màxim desenvolupament. Segons la cèlebre fórmula, el Papa pos-

seia l'espasa espiritual (*ad usum*) i l'espasa temporal (*ad nutum*). La societat del segle XII trobà en l'art una resposta a llurs tendència espiritual i a llurs problemes terrenals. I l'art, mitjançant el desplegament d'una iconografia preferentment simbòlica, es convertí en l'element conductor de l'activitat de l'home des del seu origen fins la seva fi, ambdós de caràcter diví. El símbol es mostra com un signe d'allò invisible o espiritual. D'aquesta manera, la iconografia tant de Déu Pare (Pantocràtor) com de Crist, aquest darrer baix la figuració de la Majestat, simbolitzen l'origen i el regnat del Cristianisme sobre el món.

Segons Sant Bernat, qualsevol acte comès contra l'Església concerneix a Crist mateix; la causa de Crist és també la causa de l'Església i viceversa. Fou així com hom inculcà aquesta opinió fins i tot a aquells que no compartien la fe cristiana i també a aquells que li donaven una interpretació lliure.

Davant la visió negativa del món, mantinguda arreu mitjançant l'aplicació dels postulats de la filosofia neo-platònica, l'art romànic se'ns presenta baix el signe d'una cosmovisió. La comunicació entre l'home i la divinitat té lloc exclusivament dins l'àrea de la manifestació divina. Com ha escrit M. M. Davy, l'Eternitat banya l'art romànic alhora que n'és la seva mesura. Es per això que el símbol o, el que és el mateix, caldria cercar-la en la dependència i contactar al Tapís de la Creació s'allunyen del món profà, llevat en aquest cas de la representació dels mesos de l'any. No obstant, a la presidència del brodat de Girona no apareix, com era



Girona. Església de Sant Pere de Galligans. Detall de la rosassa. Pere de Galligans, segle XII.



Girona. Església de Sant Pere de Galligans. Detall de la rosassa. Pere de Galligans, segle XII.



Sant Joan de les Abadesses. Santíssim Misteri. Detall d'un lladre. Segle XIII.

acostumat, el Pantocràtor romànic per excel·lència, és a dir, el Crist adult, amb barba i cabells llargs, d'origen siri, sinó l'efebus greco-hel·lenístic. L'explicació d'aquest tret diferencial caldria cercar-la en la dependència i als contactes culturals intensos dels Capítols de monestirs i catedrals del nostre país amb Orient, en especial, a través dels cercles artístics bizantinitzants del Nord d'Itàlia i de la Magna Gràcia. Al igual que les imatges de Crist que apareixen en els primers sepulcres cristians a Occident, té les seves arrels iconogràfiques a l'escola alexandrina, essent substituït d'una forma generalitzada per la visió apocalíptica i, a cops, terrífica de Crist triomfant i Jutge inflexible, respectivament en les imatges de les Majestats i dels Pantocràtors pintats als absis dels temples.

Aquesta doble fesomia de l'imatge de Crist respon, d'altra banda, a la transfiguració de l'home. Si l'home espiritual no té el mateix semblant que l'home carnal, el Déu d'un i de l'altre ha d'ésser representat també de manera diferent. El pensament d'un Bernat de Chartres o d'un Jean de Salisbury era visualitzat mitjançant l'imatge que, d'antuvi, havia de provocar un xoc a qui la contemplava, havia de conduir l'home a una mena de despertar davant la porta de l'esperit.

Per a il·lustrar cabalment aquesta idea, els místics dels segles XI i XII recrearen el **corpus** iconogràfic aparegut al Pròxim Orient durant els primers temps del Cristianisme i recollit aquí, en especial, per la miniatura mossàrab. Focillon

nomenà la plàstica romànica **estètica de la llejor**; la geometrització de la figura, la deformació exagerada dels cossos, la presència d'animals monstruosos i de motius zoomorfes i fitomòrfics, a cops indesxifrables i, en definitiva, l'abstracció del mot-imatge, respon al dinamisme típicament romànic el qual, entre d'altres connotacions de tipus iconogràfic, tenia per objectiu provocar una convulsió dins el ser, tot estimulant l'afany de la presència divina.

L'art medieval ha estat descrit sovint com una manifestació plàstica dirigida als humils i que havia de permetre als ignorants de descobrir davant un timpà tallat en pedra o un absis pintat al fresc allò que no podien aprendre en els llibres, segons la coneguda frase de Gregori el Gran. L'argument de la finalitat didàctica de l'art romànic, no obstant, comporta una major complexitat. El pensament trasmès mitjançant la imatge, ha escrit M. M. Davy, s'adreçava a tothom, als mestres i doctors, als peregrins i als pastors.

El Tapís de la Creació, per exemple, pensem que no havia de tenir una exposició massa generalitzada, tant pel material amb què és confeccionat com pel lloc on devia ésser exposat. Caldria inserir-lo potser dins la categoria d'un icono més o menys reservat. No creiem que fóra una obra projectada i exposada per als fidels analfabets, o almenys, exclusivament per a ells.

Al segle XII el missatge dirigit amb la paraula era difícil d'utilitzar quant a presentació i quant a interpretació. La imatge, en canvi, emprada amb un protagonisme quasi absolut del símbol, s'havia convertit durant aquest període, en una necessitat per raó del contingut diví el qual ultrapassava els límits d'un vocabulari limitat i, per tant, d'un normal enteniment. La imatge fixà un llenguatge que era comprès en la mesura d'un determinat estat de consciència i cal no oblidar que, ultra la pretesa exclusivitat del caràcter docent de l'art romànic, hi havia l'aspecte devocional. Al segle XII el poble de Déu tingué necessitat de símbols per a augmentar la seva fe i aprofundir en el coneixement del dogma i de les Sagrades Escripures. Precisament un dels textos bíblics més significatius dins el contexte teològic del moment era el **fiat lux** del Gènesi, tema central del Tapís de la Creació, puix l'home del segle XII perseguia que la llum li indiqués el sentit de la realitat universal. Els símbols bíblics i patristics fóren els més explotats pels teòlegs i mestres d'obres de l'Eglésia. La Creació de l'univers i de l'home, en particular, clarificava la unitat del món i el sentit de la presència de Déu al cim d'aquest món. Més endavant, d'ençà l'aparició de l'aristotelisme tomista, aquesta unitat es trencà i, com a conseqüència, el pas de l'home sobre la terra cobrà un sentit existencial, lluny ja del concepte de la **terra aliena** que havia caracteritzat el comportament de la mística del segle XII.

