

L'ART ROMÀNIC CATALÀ

Arquitectura

Des d'un punt de vista estilístic s'accepta la divisió de l'arquitectura romànica catalana en tres grans períodes: pre-romànica l'arquitectura del segle X; de primer art romànic o romànic llombard la del segle XI; i segon art romànic o romànic internacional la del segle XII; pel segle XIII no hi ha una denominació comuna atesa la heterogeneïtat dels fenòmens artístics (arquitectura cistercenca, escola de Lleida o l'obra de la Seu de Tarragona).

En el segle XI l'arquitectura catalana viu un moment d'intensa creativitat, amb un alt nivell de qualitat. Entre el 1030 i el 1040 es produeix la consagració d'esglésies patrocinades per magnats (Sant Pere de Vic, Santa Maria de Ripoll i Sant Miquel de Cuixà per l'abat Oliba; Sant Vicenç de Cardona i Sant Pere de Casserres, pels vescomtes d'Osona; Sant Serni de Tavèrnoles, pels abats protegits pels comtes d'Urgell), la perfecció conceptual i tècnica de les quals ha fet plantejar la hipòtesi de l'arribada de mà d'obra italiana, altament qualificada.

Existeix un plantejament arquitectònic que assumeix unes tradicions anteriors i les integra en una nova formulació.

És el cas de Sant Pere de Rodes. L'altre camí el representarà aquella arquitectura que, fonamentada en models foranis (sobretot del nord d'Itàlia) arrelarà fortament al Principat i donarà lloc a la rica formulació característica del que coneixem com a típicament romànic. Sant Vicenç de Cardona pot servir de model per interpretar aquesta variant.

En el segle XII es perd el nivell de qualitat i es copien models d'altres indrets o es reproduïxen els models llombards; en canvi, en aquest segle la pintura assolirà la màxima esplendor. Només es millora la tecnologia i la talla de pedra, com es palesa a la canònica de Santa Maria de Vilabertran, però sense aportar nous elements a l'estructura espacial. Es farà una arquitectura mancada d'homogeneïtat i de creativitat, eclèctica, limitada a la repetició de tipologies ja elaborades al segle XI; les úniques innovacions les podem trobar a la nova catedral de la Seu d'Urgell o a la canònica reformada de Sant Joan de les Abadesses. Si tenim en compte que en aquesta època molts monestirs catalans quedaran subjectes a abadies occitanes (com Sant Víctor de Marsella), que Ramon Berenguer III casat amb Dolça de Provença unirà el Casal de Barcelona amb el de Provença, que amb Ramon Berenguer IV es posen les bases de la integració de Catalunya al moviment cultural i trobadoresc del Migdia francès, entendrem com la influència italiana deixarà pas a la francesa. Tot plegat propiciarà un canvi arquitectònic caracteritzat per l'aplicació de l'escultura monumental en capitells, portades i frisos, i pel fet de tallar la pedra expressament pel lloc que ha d'ocupar cada carreu en l'edifici.

L'entorn arquitectònic

L'arquitectura va mantenir la funció directora, la de ser el cap de les arts plàstiques, la que donava les orientacions i limitava en bona mesura les realitzacions en els terrenys escultòrics i pictòrics. Les esglésies i els monestirs medievals atorgaren a l'arquitectura romànica la propietat de concentrar i canalitzar tota l'activitat artística.

Per això ens hem de preguntar com és l'església catalana típica. I el tipus mitjà de l'església catalana conservada no arriba a 25 m. de llarg i 15 m. d'alt. La planta és rectangular, dues vegades més llarga que ampla, la qual aixopluga una o tres naus coronades per absis semicirculars. En alçat es comporta com un organisme viu, en el qual l'esquelet de pilars, columnes i arcs suporta, juntament amb el sistema perimetral dels murs, l'enorme empenta d'una volta de canó o, molt més lleugera, d'una armadura de fusta.

L'exterior apareix pobre: escassa decoració llevat de les **arcuacions** llombardes, poques obertures, la torre-campanar, i la cúpula del **creuer** inscrita en una petita torre poligonal. En són excepcions tardanes: santa Maria de Ripoll, sant Miquel de Cuixà, sant Martí del Canigó, sant Vicenç de Cardona i la catedral de la Seu d'Urgell.

L'església romànica no és només una suma d'elements relacionats entre sí per lleis funcionals, ni només un lloc de reunió dels fidels, sinó el temple de Déu a la Terra. I per tal de reflectir aquest ordre universal que emana de la divinitat, la seva estructura havia d'anar més enllà de les necessitats purament

constructives i observar determinades lleis simbòliques. Aymerich Picaud, en la Guia del Pelegrí a Santiago de Compostela (1140) compara l'església amb un organisme humà: l'**absis** n'és el cap, la nau principal el cos i el **creuer** els braços estesos. De vegades, fins i tot, l'absis inclinat respecte de la nau principal es pot interpretar com el cap del caigut del crucificat.

L'església era el lloc més adient per a evidenciar d'una manera extremadament cruenta i efectista la infinitat de perills que amenacen la natura humana. Per arribar a l'home medieval hi havia un sol camí: el de les imatges, les quals, a manera de recordatori, li anaven mostrant el menyspreable que és aquest món i el sublim que és el més enllà. La lluita entre el Bé i el Mal era una constant visual que gravitava contínuament damunt l'home i l'anava colpint i empenyent des de la **portalada** fins a la conca absidal. Les imatges servien per a representar l'única ideologia del període: el cristianisme.

L'espai arquitectònic i iconografia

Des d'un punt de vista constructiu i simbòlic l'espai-camí de l'església romànica que separa la **portalada** de la capçalera, i que genera la força d'atracció vers el punt principal (**absis**), presenta tres àmbits ben definits, en els quals la pintura és copartícep del simbolisme arquitectònic:

- ▶ l'àmbit terrenal: la nau longitudinal
- ▶ l'àmbit de transició: el **creuer** i la cúpula
- ▶ l'àmbit diví: l'**absis**

La nau longitudinal -zona destinada a tots els creients- dividida gairebé sempre en trams quadrats, ve definida pel ritme de les **arcuacions** de mig punt, les quals, a manera d'onades gegantines van empenyent el fidel vers l'**absis**. En aquest àmbit interior, els capitells o les **impostes** perden força expressiva i és la pintura la que revela el món sobrenatural a través d'una realitat visible. En aquest espai hom reviu les escenes-fita de la religió cristiana: anunciació, nativitat, crucifixió, judici final.

L'àmbit de transició és el creuer, on el quadrat simbolitza la terra i la semiesfera el món diví. La cúpula del **creuer** uneix en ella mateixa dos móns i encarrila la llum de la purificació imprescindible per arribar a Déu, aquell Déu que com a Jutge Omnipotent apareix assegut a la conca absidal.

L'absis, com a imatge de l'espai diví, és el nucli de densificació de totes les línies de força de l'església:

- ▶ lloc d'atracció de les mirades dels fidels
- ▶ espai de revivificació de la passió de Crist
- ▶ punt connectiu amb déu
- ▶ orientació llevant (sol ixent = Sol Salutis; sol ponent = Sol Iustitiae, que entra per la rosassa i l'il·lumina a l'hora de vespres)

És el nucli generador, el focus de la dinàmica pictòrica de tota l'església:

- ▶ com origen i final manifesta la divinitat en quart d'esfera (= la volta celeste)
- ▶ la divinitat està voltada de visions apocalíptiques i de la cort celestial
- ▶ als seus peus hi ha tot l'univers representat pels personatges copartíceps de la seva glòria a dalt la glòria, i a baix, a l'altar, a l'**ara**, el lloc catalitzador del món sagrat envoltat i cobert (antependis, baldaquins) per pintures sobre taula que mostren a través de les realitzacions plàstiques un microcosmos-gresol del món diví i l'humà.

La diferència d'escala entre la pintura mural i la pintura sobre taula tradueix dues funcions:

- ▶ mural: sublimitat, funció ullprenedora
- ▶ taula: funció didàctico-recordatòria

Pintura mural

La capçalera és, doncs, el nucli que ordena el programa iconogràfic. Si considerem un paradigma ideal que reflecteixi la disposició més corrent en les esglésies catalanes, el seu presbiteri és estructurat en dues zones:

- ▶ l'arc triomfal
- ▶ l'absis, pròpiament dit

L'absis presenta tres nivells arquitectònics i decoratius clarament diferenciats:

1. Nivell superior/diví.

Quart d'esfera. D'acord amb la tradició cristiana vigent en el món bizantí, l'absis és dedicat a la visió **teofànica** de la **Maiestas Domini** (també anomenat, per influència bizantina, Pantocràtor = Omnipotent), tot i que algun cop és substituïda per la **Maiestas Mariae**. En escassos absis de la seqüència tardo-romànica apareixen personatges històrics sense connotacions divines.

2. Nivell intermedi/transició.

Semicilindre a nivell de finestra. Dedicat al col·legi apostòlic amb la inclusió de Maria o d'algun sant patró.

3. Nivell inferior/humà.

Part baixa del semicilindre. Generalment està decorat amb representacions ornamentals, les quals imiten motius florals o animalístics i, en alguns casos, cortinatges.

A la resta de l'església, a l'arc triomfal, als murs perimetrals, als espais entre **arcadures** de la nau longitudinal, a l'**intradós** de l'arc, etc., no hi ha constants. Tan pot ser que es trobin escenes de l'Antic Testament, Nou Testament o Hagiografies.

Per tant, la pintura mural, des del punt de vista iconogràfic, presenta una complementarietat pictòrica en relació amb el simbolisme arquitectònic.

Tècnica de la pintura al fresc

És una tècnica pictòrica mural consistent a pintar damunt una preparació composta d'un arrebossat de calç i sorra emprant colors trempats amb aigua sola que hom ha d'assentar mentre aquesta es manté fresca.

És la pintura mural per excel·lència a causa de les bones característiques d'estabilitat a la llum i perfecta adherència a la preparació; dona una qualitat mat molt agradable, paral·lelament a una intensitat cromàtica brillant.

Cal preparar la paret amb una sèrie d'arrebossats composts de calç i sorra, fins al darrer, generalment més ric de calç i especialment de sorra més fina i neta, que dona una superfície blanca apta a rebre el color; cal aplicar aquesta última capa d'arrebossat al mateix moment de pintar, limitant-ne l'extensió superficial a una àrea que sigui possible d'enllestir en una sola jornada, puix que, un cop el material ha perdut la seva qualitat de fresc, ja no és apta a retenir el color.

Els pigments emprats en el fresc han de ser d'origen mineral, i no tots són apropiats per a resistir l'atac que la preparació de calç els pot produir.

De fet, molts dels frescs medievals romànics no són exactament pintura al fresc sinó al mig fresc, és a dir, un cop eixut l'arrebossat de sorra i calç, hom aplica unes emblanquinades de calç com a preparació emprant colors trempats mitjançant lletada de calç o llet; encara que aquest procediment difereix del fresc autèntic, té unes característiques òptiques i d'estabilitat molt similars.

Pintura sobre taula

Si la pintura mural gira entorn de la conca absidal, la realitzada damunt taula té el seu centre en l'altar. La pintura sobre taula, conservada majoritàriament al Museu Nacional d'Art de Catalunya, Museu Episcopal de Vic i Museu diocesà de Solsona, no té com la mural una estructura compositiva condicionada pel suport arquitectònic amb superfícies còncaves -l'**absis**- i murs oberts per arcs o finestres; es desenvolupa en una superfície plana i rectangular subjecta únicament a les variacions de dimensió de l'altar o baldaquí.

La utilitat pràctica d'aquestes pintures és moblar l'església i, més concretament, el seu centre d'interès litúrgic: l'altar (simple llosa recolzada en un únic pilar o pilars laterals, en el centre de la qual es solia obrir un buit per a dipositar les relíquies; es revestia o tancava a la manera d'una caixa a través de plafons que podien ser de metall, pedra o fusta decorada amb pintures).

Sembla que existeixi una complementarietat entre la pintura mural i la pintura sobre taula en un afany d'embellir i de funcionalitzar didàcticament l'àmbit eclesial.

Quant a la tipologia de la pintura sobre taula cal fer esment de:

El frontal d'altar, antependi o pal-li:

És una peça rectangular de fusta situada davant de l'**ara** de l'altar de cara a la nau de l'església on es troben els fidels. Sovint és acompanyat de plafons laterals. Els **frontals** pintats no són altra cosa que versions més pobres o substitucions d'exemplars d'orfebreria actualment no conservats. Els pal-lis d'orfebreria tenien un suport de fusta sobre el qual s'aplicaven planxes de metalls preciosos i estaven decorats amb esmalts de rica policromia i acabats amb pedres precioses encastades; pertanyien o estaven destinats a catedrals o monestirs importants.

Hom nota la dependència d'aquests frontals de l'orfebreria en:

- els tractaments del fons a base de relleus d'estuc i de colradura
- la imitació de tècniques de metall
- les franges decoratives
- la distribució de l'espai compositiu en cinc parts: una central de carrer i dues laterals amb dos registres sobreposats.

El baldaquí:

És una peça de fusta que té per funció cobrir l'altar. Es de tradició paleocristiana. La seva difusió es correspon possiblement amb interiors d'esglésies no pintades.

El retaule (tabula retro altare):

Petita grada on es col·locava la creu a la part superior de la mesa; amb el temps l'altura d'aquesta grada augmentà i es convertí en bancal o retaule. Només en tenim dos de l'època romànica.

Tècnica de la pintura sobre taula

Abans de començar el preparat, la fusta es polia i es tapaven les juntures amb unes tires de tela. Tot seguit se li donava una capa de guix amb cola; a continuació ja es feia el dibuix, moltes vegades amb un punxó o amb un pinzell petit. Després ja es podia pintar. Podem agrupar els frontals segons les següents tipologies:

Frontals de talla policromada amb relleu de fusta.

Les figures són esculpides separatament i aplicades després sobre el frontal (talla de fusta amb figures adossades), com el de Santa Maria de Taüll, o bé les figures estan esculpides en el mateix bloc de fusta, com el de Benavent de la Conca..

Frontals de relleu d'estuc.

Era un relleu realitzat amb una pasta a base de guix dissolt amb aigua barrejada amb cola d'animal. Les capes d'estuc es sobreposaven sobre les siluetes fins assolir l'espessor del modelatge desitjat; un cop seca la preparació es perfeccionava amb un cisell. Alguns frontals estaven destinats a ser recoberts per làmines de metall (estany), i per tal d'imitar els pal·lis d'orfebreria, les làmines es brunyien i recobrien d'un vernís transparent i acolorit que s'anomena colradura i que conferia a les superfícies el to daurat de l'or.

Frontals de tècnica mixta.

Alternen el relleu amb la pintura.

Frontals pintats sense utilització d'elements de suggestió metàl·lica.

Estructura formal

Dins de l'estructura formal de la pintura medieval catalana, per cert no gaire llunyana d'altres tradicions contemporànies europees, hi ha una sèrie d'elements amb un tractament especial.

- ▶ L'artista
- ▶ La superfície
- ▶ La línia
- ▶ El color
- ▶ La llum
- ▶ La composició
- ▶ L'espai
- ▶ El temps

L'artista

Tot i estar subjecte a uns models iconogràfics prefixats de caràcter simbòlic, podem dir que l'artista romànic era essencialment un ordenador de l'espai plàstic, un "compositor" que disposava els personatges i els elements d'ambientació en un espai determinat, intentant de treure el màxim partit dels valors expressius de la línia i el grafisme i de la combinació dels colors per tal de crear unes harmonies agradables als ulls.

No és cert que el pintor romànic no tingués consciència estètica o formal, car de ser així no tindria sentit el seu esforç per a dominar la línia, el color i la composició àdhuc en llocs que l'home romànic no podia veure en les condicions lumíniques medievals i que només són visibles ara amb la moderna tècnica fotogràfica.

La superfície

La pintura romànica és concebuda prenent la superfície com a mitjà diferenciador i la línia com a mitjà expressiu, i és entesa com una contraposició de superfícies individualitzades a través del color.

Al fons hom hi pot observar generalment una sèrie de franges monocromes sobreposades horitzontalment sense solució de continuïtat amb alternança cromàtica que complementen els dos colors que, generalment, porten els personatges (un per al mantell i l'altre per a la túnica), creant així un ritme compositiu, que partint d'uns elements simples, dóna contrast i varietat a les escenes. Aquest sistema està tret de la il·luminació dels **Beats** mossàrabs i no sembla que respongui a cap símbol ni a cap codi.

A les bandes inferiors, generalment hom utilitza només dos colors, els quals poden tenir una referència simbòlica: l'ocre la terra, el blau el cel. A la darrera faixa de la closca de l'absis, aquella que conté o que es correspon amb la **Maiesta Domini** o **Maiestas Mariae**, hi trobem el color negre o el gris plom, que pot significar el món infernal, el buit, el no-res, l'eternitat... La utilització de bandes cromàtiques com a motius estructuradors de la superfície-fons és gairebé general en la pintura mural del romànic català. En un principi, els colors són simplement suport cromàtic, però a mesura que entrem en la seqüència tardo-romànica els colors més inferiors van agafant una referència naturalista de suport "més fotogràfic".

Pel que fa a la pintura sobre taula quasi bé mai s'utilitzen els colors en bandes; generalment, els cinc compartiments en què es divideix un frontal tenen uns fons individualitzats i monocroms. Hom pot trobar un denominador comú: el desig de simetritzar i contraposar colors.

La línia

La manera de fer el pintor és principalment dibuixística, i és sovint l'anàlisi del dibuix un dels mitjans que permeten distingir la mà d'un mestre de la d'un altre. La transició entre els fons i la figura es fa generalment a través de la línia, existint tres formes de linealitat:

La línia-contorn.

Traç feble i continu, és l'element definidor de la forma; retalla els components iconogràfics que intervenen en la composició (personatges, plecs del vestit...), i serveix per a delimitar o contraposar superfícies individualitzades a través del color. És de color negre en la pintura mural primitiva.

La línia-expressió:

De gruixària més considerable i color tret del bàsic del vestit, però més dens. És, doncs, també mitjà d'expressió i serveix per a donar sensació de volum.

La línia-grafisme:

En els **frontals** tardans la línia no té sempre una funció delimitadora o expressiva sinó que

sentit cal·ligràfic; respon a la voluntat de l'artista de crear una obra ben feta, ben acabada tècnicament. La línia esdevé un joc d'arabesc i d'espitals, i el seu decorativisme arriba a un punt culminant en convertir en elements vegetals i ornamentals el que deuria ser la natural disposició dels plecs de les vestidures.

El color

La pintura romànica és de colors plans, els quals ferien cromàticament els ulls de l'home medieval per tal de captar la seva atenció. La seva vivesa i intensitat poden obeir a necessitats visuals d'ordre pràctic: la poca il·luminació del seu emplaçament.

El color està al servei de la concepció general de l'obra. L'ús del color respon a una voluntat de crear una harmonia cromàtica independent de la seva relació amb la naturalesa; per tant, res té d'estrany que trobem braus de color verd, lleons de color vermell, o someres de color blau. Els colors no tenen valor simbòlic i se'ns presenten no com a signes distintius de les coses sinó com a components d'un ordre que té la seva pròpia existència.

La paleta conté: blanc, negre, ocre, groc, vermell, carmí, siena, verd clar, verd terra i dues tonalitats de blau. El negre actua com a delimitador o estructurador de formes, perfila les faccions dels personatges i els elements més acusats de la indumentària o de l'ambient. El blanc dóna vivesa i qualitats de brillantor a les figures, s'empra com a contrapunt o contrast i és creador de relleu. Tot i la limitació de la gamma cromàtica, els artistes aconsegueixen fàcilment captar l'atenció de l'espectador per mitjà de la utilització combinatòria dels colors. Degueren intuir, a més, la llei del contrast simultani, ja que enriqueixen llur paleta gràcies als variats efectes que produeix un matís en la proximitat d'un altre.

Troblem també algun convencionalisme, com per exemple la carnació: barreja d'ocre, vermell, blanc amb un color terrós per ombrejar celles, nas i barbata, més el vermell per a les tonalitats roses dels pòmuls i dels fronts.

Pel que fa al volum, el color n'és l'element bàsic a base de gradacions d'intensitat. De tota manera, no sempre es buscà el volum.

La llum

En el romànic no hi ha el concepte de llum-ambient, ni una preocupació per problemes lumínics. Les figures es mouen en un espai sense llum variable; la seva existència no sembla sotmesa al temps, la seva presència no depèn de la llum ambiental car no pertanyen a un temps i a un espai determinat.

La llum, si apareix, és simbòlica i emana o procedeix de Crist (cfr. La lapidació de Sant Esteve, mur de l'epístola a l'església de [Sant Joan de Boí](#)). Al pintor romànic li interessa que les seves figures tinguin corporeïtat, un cert aire de realitat a nivell de detall, mai de conjunt, i per això es val e la sensació de volum que pot donar un ombrejat per mitjà de línies paral·leles.

La composició

Els problemes compositius estan definits, en primer lloc, per l'espai suport:

La conca absidal és concebuda tenint com a eix de composició l'eix de simetria de la [Maïestas Domini](#), la figura de la qual, bé que en els plecs dels vestits i en la posició els braços no presenta una simetria absoluta, quant a massa es mostra plenament equilibrada. Els evangelistes, [serafins](#), [querubins](#) i arcàngels són distribuïts igualment a cada costat de la màndorla mística.

La zona intermèdia de l'[absis](#), la que d'una manera aproximada coincideix amb la de llums, ha estat estructurada com una solució alternada d'obertures (finestres) i grups de dos, tres o quatre apòstols, variables segons l'arquitectura del semicilindre. Les figures de l'apostolat i, naturalment, les de les Maïestas, són de les poques que en el romànic han estat presentades de manera completament frontal.

Als frontals la disposició compositiva ve dictada per uns models iconogràfics d'origen orfebrerístic que ordenen l'espai a través d'un centre determinat per unes franges decoratives o màndorles dins del qual es situa la figura principal i de més gran dimensió (la Maiestas, el Sant titular), i als costats s'organitza la resta de l'espai plàstic ocupat pels apòstols dins arcuacions o escenes figurades desenvolupades d'esquerra a dreta. Es pren sempre l'element central com a eix de simetria i els laterals com a elements contraposats. Hi ha, tanmateix, un desig generalitzat de superar els límits del suport (elements que s'introdueixen dins una franja decorativa o sobrepassen la zona o línia que separa les diferents escenes), cercant una sensació espacial o la representació d'una tercera dimensió.

Al costat de la simetria, la contraposició, especialment cromàtica, és un altre dels mitjans compositius més utilitzats en la pintura romànica catalana. En analitzar la solució dels fons sovint trobem el creuament o simetria de colors. Aquesta singular distribució cromàtica també és comuna entre dos personatges o bé entre motius d'una mateixa mena (mantells, túniques, aurèoles...) i un fons determinat. Són molts els exemples en els quals l'artista utilitza en dos personatges una inversió de colors entre les seves túniques i els mantells respectius.

La relació escena individualitzada i espai plàstic la resol el pintor fent correspondre a cada unitat espacial (el compartiment d'un **frontal** delimitat per franges decoratives o per algun element arquitectònic) una sola representació, o bé inscrivint en cada unitat d'espai dues escenes cronològicament successives o dos moments diferents d'una mateixa escena. Dins cadascuna de les unitats compositives, les nocions de simetria, equilibri, ritme, es fan paleses en la tendència generalitzada de presentar dues figures o grups contraposats, o bé tres figures prenent sempre l'element central com a eix de simetria. Un ordre teocèntric regeix la dimensió i la disposició jeràrquica de les figures.

L'espai

La pintura sempre ha volgut superar la bidimensionalitat del suport i transcriure un espai de tres dimensions. Només s'ha allunyat d'aquesta recerca quan allò que era conceptual ha predominat sobre allò que és pròpiament pictòric (Egipte) o quan la investigació creativa ha superat els esquemes de perspectiva (avantguardes del segle XX).

La pintura romànica ens presenta l'espai plàstic com un fons mancat de profunditat sobre el qual es disposen uns components iconogràfics, signes visibles de la ideologia dominant. Aquest sistema pictòric renuncia a determinar les dimensions "objectives" limitant-se a organitzar la reducció de la pintura a la superfície: representa allò que de facto pot ser representat en el pla.

En certa manera, podem dir que l'espai plàstic està format per la juxtaposició d'imatges ideogràfiques, les quals ens fan prendre consciència de la realitat provocant en l'espectador una síntesi mental que dona com a resultat la sensació d'un espai continu en el qual es desenvolupa la narració.

A la religiositat romànica l'home no ascendeix vers Déu, sinó, ben al contrari, és Déu qui davalla vers l'home i, per tant, l'home va al seu encontre al temple en dimensió longitudinal. Des del timpà fins a l'absis, passant pels capitells, els frontals, els baldaquins..., la imatge apocalíptica de Déu coacciona la llibertat de l'home i li recorda que Ell és la llum, la llei, l'ordre, la justícia, la pau del món. L'home no pot anar més enllà, no pot salvar la realitat dels murs, puix que més enllà d'allò que ha estat representat hi ha el buit, perquè Déu és l'alfa i l'omega de tot el que ha estat creat.

Per això la pintura romànica no intenta trencar gairebé mai la volta celeste que representa l'absis, que generalment en ella no hi estan representats paisatges camperols, ni de muntanya, ni de rius, ni de mars; que els seus personatges es mouen en un espai sense referències, sense espai ni temps concrets, perquè a la pintura romànica no li interessa l'home com a ésser individualitzat i diferenciat dels altres, sinó l'home sant, pecador o símbol, com a representant de l'espècie humana. Pel que fa a la perspectiva (per a Panofsky el romànic és l'estil de la superfície pura), aquesta no ve donada per una relació a una realitat exterior a la pròpia representació pictòrica, sinó que pren com a referència la imatge canònica. Tot i així, les dimensions dels personatges no sempre obeeixen a criteris de perspectiva simbòlica sinó a una pura valoració compositiva (cfr. el **frontal** de l'església de **sant Quirze de Duro**).

El temps

Amb una concepció aristotèlica, generalment hom identifica el temps amb el moviment, la qual cosa només incideix en un dels apartats del temps artístic, ja que aquest abasta:

Temps artístic

▶ **Exotemps** : temps-entorn, temps-creacional, temps-receptiu.

▶ **Endotemps**: temps-referencial, temps-dinàmic, temps-simbòlic.

En contra del què ha estat habitual (considerar el món romànic com a immutable i estable, a l'inrevés del món gòtic), cal dir que l'arquitectura romànica era concebuda com una arquitectura en la qual l'espai és dinàmic, dintre d'una totalitat estàtica del macrocosmos. Com a tal, en la seva concepció de la imatge, com a organisme, és immutable, però els elements que la formen tenen vida; això sí, en una direcció predeterminada l'únic objectiu de la qual és Déu, aquell que apareix majestuosament en la conca absidal.

L'artista pot fer que els seus personatges visquin un moment determinat d'una existència finita, o bé que siguin un testimoni immortal del més enllà, del món de l'etern. En el primer cas, els homes són éssers que han estat plasmats com en una instantània, i que abans i després viuen la seva existència; en el romànic aquest temps cronològic no existeix. Tots els personatges del romànic han estat creats per a viure des de i per a sempre, és a dir, en el decurs de l'endotemps simbòlic que s'inicia amb la creació d'Adam i acaba amb el judici final. A més, els seus gests i les seves actituds són vàlids per a qualsevol instant del temps històric perquè responen a un principi de dualitat universalista: la lluita entre el bé i el mal, entre l'opressor i l'oprimit, entre el qui governa i el que es rebel·la.

La creació i l'Apocalipsi delimiten el parèntesi en el qual transcorre el temps còsmic i el temps històric:

El temps còsmic significa un etern recomençar (representat pels mesos de l'any, els signes del zodíac, el cicle de les estacions i la successió del dia i la nit), i podria ser representat per un moviment circular continu centrat per l'alfa i la omega, amb la imatge arquetípica del Crist.

El temps històric està concebut en un esquema ternari, generalitzable a l'escultura: o prenent com a unitat d'espai un element compostiu característic (semicilindre d'un absis, compartiment d'un frontal), l'artista inscriu en ell dues o més escenes cronològicament successives (els elements referencials per a diferenciar-les són mínims); o bé hom pren com a base iconogràfica una única representació formal i es fusionen instants que en les fonts literàries tenen diferències temporals; o bé hom fa correspondre a cada unitat espacial una sola representació temàtica.

Iconografia

Podem dir, de manera general, que les imatges del romànic no poden ser enteses independentment del seu simbolisme. La seva ordenació en el conjunt de la composició no respon en cap cas als conceptes de realitat i natura (que trobem, en canvi, en el tractament individualitzat de determinats elements): cap de les imatges de la pintura romànica denota una presència real, ni tan sols una factibilitat d'existència independent de la seva connotació simbòlica. Les imatges del romànic són imatges-símbol.

El pintor o teòleg romànics, a partir de les formes de la naturalesa i, particularment, de l'home, creen un univers d'imatges en el qual els protagonistes són aquestes mateixes formes totalment desproveïdes de la seva essència i convertides en uns simples signes intel·ligibles d'un codi d'arrel sobrenatural. Amb tot, l'artista pretén o intenta destruir o almenys soscar la càrrega mítico-sobrenatural de les imatges per tal d'assolir la realitat quotidiana.

La figura humana

El principal protagonista d'aquesta realitat mítico-sobrenatural és el cos humà, la figura humana, l'home. El cos humà com a forma en la qual s'encarnen tant Déu com el Diable, el sant com el saig, és un element iconogràfic i plàstic bàsic dels murals i les taules. El tractament de les figures devia ser, doncs, del màxim interès per al pintor romànic.

A causa d'uns condicionaments temàtics, són nombroses les escenes protagonitzades per dos personatges (Anunciació, Visitació...), o bé per tres (martiri de sants...) i els esquemes de relació són binaris o ternaris fins i tot quan intervenen més individus.

Les figures se'ns presenten, normalment, de tres quarts, i més rarament de perfil absolut o pura vista frontal; en general apareixen vestides amb túniques i mantells i existeix més preocupació per a obtenir una composició harmoniosa per mitjà de la contraposició de colors i un elaborat sistema de plecs, que no per la fidelitat a l'anatomia.

És el cos nu, sens dubte, el que ofereix unes majors possibilitats de captació i interpretació de la naturalesa i, al mateix temps, d'una transcripció personal de la realitat. Però en tot l'art romànic el nu és restringit a uns temes molt determinats, els quals giren a l'entorn d'episodis de la Creació i els del Judici Final; de fet, però, el nu està concebut més com una transcripció anatòmica convencional, esquemàtica o fantàstica que no pas com a plasmació d'una realitat o d'un ideal.

La diferenciació entre els sexes es fa molt més per la forma del pentinat, la barba..., que no pas per la representació de les peculiaritats anatòmiques sexuals. Inexpressivitat, monotonia, incomunicabilitat, immutabilitat, estatisme, són termes sovint aplicats als cossos, gests i actituds dels personatges de la pintura romànica (en contraposició a l'estil gòtic). Però, en conjunt, no és pas cert. Els homes i dones que apareixen en el romànic són éssers tombats sobre sí mateixos (en algunes ocasions semblen talment sumits en una eterna meditació), turmentats, sàdics, venjatius, suplicants. L'expressivitat i intensitat peculiar de les figures és deguda sobretot al hieratisme dels rostres greus, impenetrables, que reflecteixen indiferència, tristor, admiració, crueltat, angoixa; amb prou feines si en algun d'ells hi és visible un deix de somriure. A més dels rostres i la mirada (els ulls), els elements més expressius de les figures són, sens dubte, les mans.

Els elements ambientals

L'espai plàstic està format per la juxtaposició d'imatges ideogràfiques, a les quals, en evolucionar l'estil, s'aniran sumant nous elements resultants de l'observació del món sensible, en un intent de recuperació de la imitació de la realitat.

Cal subratllar la propensió de la pintura romànica a reduir el paisatge ambiental, els edificis o els accessoris a la seva més mínima expressió i a concentrar l'atenció sobre les figures de la història representada. L'ambientació apareix merament suggerida simbòlicament per un arbret o un fragment d'edifici que formen el marc referencial de l'escena.

El tipus més habitual d'element arquitectònic és l'arcuació, que s'utilitza per tal d'establir una ordenació en la composició. En la pintura sobre fusta, a més de la sovintejada presència d'arcuacions, element configurador d'un desenrotllament narratiu, trobem també algunes construccions representades aïlladament (torres coronades de merlets, finestres de mig punt, portes...)

Les representacions de peces de mobiliari són interessants de remarcar per llur tipologia i per les solucions que ofereixen als problemes de perspectiva.

Cal mencionar uns pocs elements ambientals no naturals, que constitueixen els atributs de determinats personatges; aquests objectes estan molt lligats a les representacions simbòliques (claus de sant Pere, espasa de sant Pau, capa de sant Martí...)

El bestiar

Per al teòleg que dirigia els programes iconogràfics de la pintura romànica (un clergue inculte, un bisbe, un abat o el pintor mateix), la figura humana a través de la versió teocèntrica era l'únic protagonista dels episodis. Els altres elements que podien intervenir (detalls arquitectònics, formes vegetals, mobiliari, animals reals o fantàstics) no reben mai una categorització pròpia sinó és en funció temàtica (el gos que

llepa les nafres de Llätzer, ovelles, cabres i gossos a l'Anunciació dels pastors, cavalls a l'escena dels mags, el bou i la mula al Naixement).

Però els animals més habituals són els que responen a les visions apocalíptiques: l'anyell místic, el drac de l'arcàngel Miquel i, sobretot, els animals del **tetramorf** (lleó, brau, àguila). L'artista romànic no s'acosta quasi bé mai a la quotidianitat; per a ell, a més, era gairebé tan real un lleó, un elefant, com un griu o un centaure. A causa de la seva manca de preocupació per la naturalesa, no sabia pas deslligar les imatges de la vida real de les que li havien arribat a través dels **bestiari** o dels escrits eclesiàstics.

Fins al començament del segle XII, amb el nominalisme que pregonava l'interès per les coses materials i l'observació del particular, no hi hagué personatges com sant Bernat que aixequessin la seva veu per a preguntar-se el per què i la utilitat dels simis immunds, lleons ferotges, centaures, homes-crancs...

Maiestas Domini

La característica principal de la temàtica iconogràfica és la **teofania**, el sentit de la presència de Déu; la pintura romànica pot ser entesa com a centre de teofanies o de manifestació divina, és a dir, com a lloc de comunicació entre Déu i l'home.

Una de les principals teofanies és la imatge de Crist en Majestat: voltada pels quatre vivents presideix la majoria de les conques absidals, **frontal** i baldaquins. La principal font iconogràfica de la visió és l'Apocalipsi de Sant Joan (Ap. 4, 2-7 i 5,1)

Sovint de dimensions sobrehumanes, sorgeix amenaçador de la concavitat de l'absis; amb plena frontalitat, apareix figuradament assegut en un tron o en un arc de cercle i ultrapassa els límits de la **màndorla**. Els seus gests són grandiloqüents i autoritaris la seva mà dreta, aixecada majestuosament, més que beneir, amenaça i fa evident la força i l'autoritat divines; la seva mà esquerra sosté el Llibre de la vida, el llibre dels Set Segells que anuncia el principi de la fi. Té els seus peus nus recolzats sobre un coixí o sobre una semiesfera sovint decorada amb motius vegetals o geomètrics que simbolitzen la terra.

Hom pot relacionar aquesta imatge amb el Pantocràtor bizantí i amb la figura del Crist assegut o dempeus que apareix a les escenes bizantines de l'Ascensió i la Transfiguració. L'ús de la màndorla (ametlla) estigué lligat en l'art bizantí a la noció de divinitat; a l'occident, tanmateix, deixa de ser un atribut exclusivament diví i actua com a marc de l'escena.

Tetramorf

Quasi de manera invariable apareix situat al costat de la visió **teofànica** de l'Apocalipsi. La seva iconografia és una transcripció gràfica dels passatges bíblics d'Ezequiel (1, 5-14; 10, 6-10; 15, 16-17) i Joan (Ap. 4, 6-8). La seva presència recorda les quatre columnes del tron diví, els quatre rius del paradís, els quatre punts cardinals, el temps històric de Crist (Encarnació, Crucifixió, Resurrecció, Ascensió), els quatre elements, i cadascun d'ells es fa associat a un evangelista (l'home, Mateu; el lleó, Marc; el brau, Lluc; l'àguila, Joan).

La seva actitud no denota pas estatisme; el moviment del cos, els seus peus, el vol dels seus vestits indiquen un moviment centrífug i contraposat a la posició del cap. Existeix una altra interpretació plàstica: els àngels amb cara d'animal, llevat de Mateu; aquesta visió zoomòrfica dels vivents es pot remuntar a la iconografia egípcia i sovinteja en els **Beats**.

Dextera Domini

Fa patent el poder del pare (en les diverses cultures hom ha associat mà i poder). Apareix a la part alta de l'escena, inscrita en un cercle i vàlida en sí mateixa, sense cap referència d'espai o de temps (Is. 66, 2)

Agnus Dei

L'Anyell de Déu és una altra de les manifestacions **teofàniques**. Respon a la tradició de considerar Crist com el veritable anyell pasqual. La font iconogràfica és Ez, 12, 1; Is. 53, 7-12; Jn. 1, 29 i Ap. 5, 6)

Maria

En la iconografia romànica Maria, a més de significar l'element femení constant en qualsevol sistema religiós, era considerada com la sublimació de la dona que Joan Crisòstom havia qualificat de "mal necessari", "temptació natural" i "perill domèstic", i de la que Tomàs d'Aquino afirmava: "l'home és el principi i el fi de la dona, de la mateixa manera que Déu és el principi i el fi de la creació". Maria serà l'anti-Eva, l'anti-dona que possibilitarà la redempció de la humanitat.

En els murals, la **Maiestas Mariae** es mostra hieràtica i absent, i sosté el fill amb les mans (un Jesús que és més aviat un home en miniatura que no pas un infant); Maria és entesa com intercessora del judici diví i com a "**sedes sapientiae**"; sovint també s'associa Maria amb l'església.

La **Maiestas Mariae** que trobem als exemplars catalans de pintura sobre fusta, procedeix del tipus iconogràfic de la verge Kyriotissa (assegada en posició frontal amb una rigidesa hieràtica, amb el nen assegut sobre la falda). L'altre tipus iconogràfic bizantí és el de la verge Galactotrophousa o verge lactans (que en el Trecento passà a ser un motiu molt tractat pels pintors sienesos). Les escenes que al·ludeixen a la vida de Crist fan referència principalment a la seva infantesa i s'inclouen dins el cicle iconogràfic de la vida de la marededéu, del qual esmentem:

- ▶ Mort i glorificació de Maria: dormició, assumpció i coronació.
- ▶ Maria i el col·legi apostòlic.
- ▶ Anunciació.
- ▶ Visitació.
- ▶ Nativitat.
- ▶ Adoració dels Mags.

Crist

La vida pública de Jesús i els seus miracles no han pas estat un tema que hagi atret gaire els artistes. El seu interès se centra només en els episodis de la Passió, que s'inicien amb l'entrada a Jerusalem i segueix amb l'escena del sant sopar.

Després del sant sopar, el prendiment, Crist davant Pilat i la flagel·lació, temes poc representats, la Passió culmina en la Crucifixió, la qual és entesa d'acord amb tres tipus iconogràfics diferents:

- ▶ La crucifixió de Crist com a home
- ▶ El crucificat en maiestat
- ▶ El davallament de la creu

Els motius típics del primer grup són: Crist despul·lat (amb un drap nuat al baix ventre), cap inclinat vers el costat dret, mans i peus clavats en una creu molt acurada. El tipus de crucificat triomfant apareix amb una llarga túnica de mànigues cenyida a la cintura, cos estàtic, braços disposats perpendicularment en relació al tronc i mans mostrant el palmell, rostre frontal o lleugerament inclinat, ulls oberts, amb barba, i cabells dibuixats cal·ligràficament deixant caure els seus extrems damunt l'espatlla. El cicle de la glorificació que implica la consideració de Déu com a home que ha sofert i mort a la creu, és poc habitual. Gairebé comprèn sempre els episodis següents: anàstasi, les tres maries al sepulcre, el Noli me tangere, l'ascensió i la pentecosta.

L'home

La iconografia de la pintura romànica ignora l'home com a ésser individualitzat i històric; per si mateix, l'home no té cap valor; la seva representació només és lícita quan té algun paper important en el desenrotllament narratiu.

L'home, com a ésser creat per Déu, pecador i condemnat al treball, és una transcripció gràfica del Gènesi. La seva presència respon principalment al fet de fer-li recordar el seu deute amb el creador, la seva ingratitude i la seva culpabilitat en tots els mals que li poden esdevenir. A més, les escenes del pecat original van fent ressaltar la necessitat que té d'obediència enfront del poder temporal i del seu estament social; l'home no pot rebel·lar-se contra el seu senyor que li ha imposat uns límits d'actuació determinats. Per això, en els episodis apocalíptics, la jerarquització dels personatges és absoluta: Crist s'imposa per la seva grandiositat, els homes que han de ser jutjats resten enxiuats davant el Jutge Suprem.

Segons la visió del gènesi, Déu actua com un gran mag fent sortir el cos d'Adam de la terra, i després d'atorgar-li els sentits (amb una alenada en els ulls, boca i orelles) l'introdueix a l'Edèn com un ninot, i allí apareix Eva que ofereix el fruit prohibit a Adam (sovint hom prescindeix de la creació d'Eva, ja que ella és la introductora del pecat al món).

Les representacions del judici final inclouen temes com: la deesi, la resurrecció dels morts i la psicòstasi. Elements essencials són: el jutge omnipotent, els seus ajudants, el premi donat als justos i el càstig infligit als pecadors.

El cicle del judici culmina l'evolució de la humanitat, ala vegada que és un fidel reflex de la concepció de l'home durant l'Edat Mitjana. En cap moment de la seva existència, des de la creació fins a la seva mort i el seu judici, l'home té una llibertat positiva: si viu és gràcies a Déu, si treballa és a causa de la seva rebel·lia contra el creador; malgrat això, Déu li envia un redemptor, el qual, al mateix temps serà un jutge suprem en un judici en el qual l'home no pot prendre una part activa, ni pot defensar-se; el seu esperit és disputat per Miquel i el Diable. Naturalment, en aquesta lluita sempre triomfa aparentment Déu, és a dir, la subjecció als poders i a les normes establerts.

La pintura romànica és fonamentalment un codi d'actuació; indica allò que cal fer i allò que no s'ha de fer i, en darrer extrem, el resultat de les dues opcions: el premi i el càstig. I atès que aquest codi ha de presentar els models, els paradigmes a seguir, no hi ha dubte que aquests són els sants i santes. La inclusió de sants en la pintura té, per tant, com a finalitat fer recordar i meditar sobre les accions i les virtuts d'aquests personatges i, a la vegada, privar l'home medieval de pensaments inconvenients i nocius.

El sant, doncs, no serà invocat com a patró laboral o pels seus poders guaridors (tal com esdevindrà en època gòtica), sinó com a model de comportament i, per tant, de submissió. Les representacions inspirades en narracions hagiogràfiques van més enllà del rígid vocabulari simbòlic i introdueixen una sèrie d'elements que els permeten de recrear l'anècdota. En inspirar-se en fonts literàries i no ja en models iconogràfics plàsticament ja fixats, el pintor té una major llibertat creativa (enriquiment de la composició, ambientació paisatgística, interès per la realitat visible).