

EL CLAUSTRE DE LA CATEDRAL D'ELNA, ENTRE ROMÀNIC I GÒTIC

OLIVIER POISSON

El claustre de la catedral d'Elna és un dels majors «claustres romànics» coneguts com a tals per la historiografia i, per tant, sota una màscara aparent d'unitat, és una obra arquitectònica i escultòrica prou diversa, heterogènia, potser ambigua. Heterogènia, ho és per la seva cronologia, iniciada en el ple període del segon romànic, acabada al segle del gòtic internacional. L'ambigüitat podria ésser la d'un monument que, per desenvolupar-se en el temps, es recopia ell mateix: és aquest darrer fet, ja notat però no tan comentat, l'objecte principal de la present lectura.

El primer estudi del claustre d'Elna va ser fet el 1887 per Jean Auguste Brutails,¹ i Marcel Durliat, el 1949, 1954 i 1969, en va estudiar l'escultura. Sense reprendre de nou i a fons l'estudi d'un monument així, el treball que proposem ara voldria assajar un comentari general sobre les fases constructives del claustre, que s'allarguen durant més d'un segle, i intentar identificar les diferents fases projectives i llur context cultural, així com llur relació entre elles.

L'observació directa diferencia tres fases principals de realització, des de fa temps reconegudes i descrites en la historiografia del claustre:

- la galeria sud acostada a l'església, tradicionalment posada en relació amb la sepultura del bisbe Guillem Jordà en la mateixa galeria, mort el 1186;
- les galeries oest i nord, repetint la galeria sud, edificades amb voltes d'ogives en el s. XIII;
- la galeria est i les voltes afegides sobre la galeria sud, obra del s. XIV.

1. BRUTAILS, 1887. Vegeu al final les dades bibliogràfiques.

La galeria sud

La galeria sud és, doncs, el nucli original de l'obra, la part que ens mostra el projecte primitiu, romànic, del claustre d'Elna. És una construcció regular i precisa, de gran aparell de marbre blanc, una paret de molt gruix ritmada per pilars quadrats, que acull seqüències de tres arcades de mig punt que reposen en suports dobles. L'escultura és repartida principalment a les impostes dels pilars i, naturalment, als capitells de les columnes. La paret ampla amb el doblament dels suports semblen indicar un projecte destinat, desde l'origen, a comportar una volta. Aquesta arquitectura és molt semblant, per no dir idèntica, al claustre del priorat de Serrabona, i tots dos formen una família una mica aïllada. A Catalunya, el claustre romànic més proper d'aquest model arquitectònic és el claustre de la catedral de Girona, que presenta una elevació exterior comparable (en particular, les proporcions del porxo i el contrast amb la paret llisa de marbre posada per damunt), però mostra diferències: voltat de canó, els seus suports dobles no son geminats, sinó destacats l'un de l'altre, disposició que es retroba a Sant Daniel de Girona i Sant Cugat del Vallès; el ritme dels pilars hi és menys present, i sobretot aquests pilars presenten columnes inserides en llurs angles. D'altra banda, el claustre de Ripoll, tot i que molt proper al d'Elna en la seva factura i l'estilística dels capitells,² té les característiques d'una construcció sense voltes: té per damunt dels seus suports dobles (clarament idèntics als d'Elna) una paret lleugera, menys ampla que l'abast dels àbacs, i no té pilars. Els claustres de Montmajor i de Vaison-la-Romaine, a la Provença, presenten uns tipus arquitecturals amb semblances, tots dos amb voltes de canó, però les parets van reforçades, a l'exterior, per contraforts i arcs.

Hem de dir que considerem l'arquitectura i l'escultura com un tot i com una mateixa obra, i que no s'han de separar les anàlisis de l'una i de l'altra. Per tant, l'escultura ens proporciona, amb les seves característiques estilístiques i les seves diferències de factura, potser una quantitat més densa d'informacions sobre ells lligams que uneixen l'obra i el seu context. Així doncs, amb les observacions ja fetes principalment per M. Durliat el 1949, l'escultura de la galeria sud pot ser clarament contextualitzada en l'activitat dels anomenats «tallers rossellonesos» del s. XII, i especialment relacionada amb el taller que realitza, en la segona meitat del segle, la canònica de Santa Maria de Cornellà de Conflent.³ Però, com ja hem subratllat en un estudi anterior,⁴ el projecte plàstic

2. Opinió ara discutida: DURLIAT, 1958, p. 72-76; DALMASES i JOSÉ, 1986, p. 229.

3. DURLIAT, 1958, p. 34.

4. POISSON, 1993, p. 104.

d'aquesta galeria apareix mentrestant treballat per unes contradiccions estilístiques i referencials que tradueixen una «crisi artística» que marca, al nostre parer, la fi de l'hegemonia de l'estil dels tallers rossellonesos a finals del s. XII. No podem dubtar que el projecte de la galeria era clarament un projecte dels tallers rossellonesos, perquè en el primer pilar trobem les ben notades inscripcions «ecce salutare partier fratres habitare / ecce quam bonum et quam jocondum habitare fratres in unum» que donen explícitament la significació de la construcció del claustre, el seu programa, un manifest de la vida regular dels canonges segons els preceptes de la reforma gregoriana,⁵ que constitueixen aquest pilar com la «pedra angular» del claustre, evidentment pertanyent a la idea d'origen; i aquestes inscripcions van lligades a un fris decoratiu típic dels tallers, molt semblant a uns elements de Serrabona.⁶ Trobem, d'altra part, escampades a la galeria, altres limitades referències a Serrabona,⁷ mentre que una majoria dels capitells i dels àbacs s'aparien amb Cornellà de Conflent.⁸ Tota aquesta part de l'escultura de la galeria manté fermament els caràcters bàsics de l'escultura rossellonesa, sobretot amb el rebuig de tot propòsit narratiu, i fidelitat als temes simbòlics (lleons, grifons, etc.) i decoratius apareguts al claustre de Cuixà al primer terç del segle. Però la introducció d'unes poquíssimes escenes narratives demostra, al nostre parer, la «crisi» del projecte inicial. En primer lloc, en el pilar central de la galeria, trobem uns relleus, d'evident factura rossellonesa, que són narracions, però no gens clares. Podem seguir M. Durliat quan hi reconeix escenes emblemàtiques de les vides de Pere i de Pau:⁹ però la incertesa de la iconografia emprada tradueix clarament la inexperiència del mestre en aquest camp. En segon lloc, el més evident d'aquesta «crisi» és la intervenció discordant d'un altre mestre, identificat amb Ramon de Bianya pels estudis anteriors,¹⁰ oposat tant en la iconografia com en l'estil i la factura a tota l'obra precedent. En el primer pilar, el que porta les inscripcions ja esmentades

5. L. de BONNEFOY, a la seva *Epigraphie rousillonnaise* (Perpinyà, 1868, p. 72-73) ja va notar que la segona part d'aquesta inscripció és un vers del salm 132, usat en el ritual de la instal·lació d'un canonge.

6. Fris de palmetes, particularment semblants a les palmetes que decoren l'arc sud de la façana de la tribuna de Serrabona, i també l'arc de la petita porta que separa la tribuna del cor dels canonges a la part oriental de la nau.

7. Per exemple els motius amb quatre fulles (descrits altres vegades com roses de quatre *pétales*, emblemàtics de l'escultura de Serrabona) que són a Elna, a la base del pilar quadrat est i a un àbac d'un suport doble del segon tram de la galeria, i que a Serrabona ornem l'arc nord i els intradós de la façana de la tribuna.

8. POISSON, 1993, p. 104.

9. DURLIAT, 1958, p. 40-45.

10. DURLIAT, 1958, p. 52-68.

—del qual acabem de subratllar el caràcter emblemàtic del claustre—, el mestre Ramon trenca el fris començat en les dues primeres cares per introduir-hi una escena narrativa i realista amb tres cavallers davant d'un rei, que poden ser (?) els Mags davant Herodes: la introducció d'aquest relleu és una ruptura molt forta, una contradicció plàstica de tot el que s'havia fet abans. Hi ha dues altres aportacions de Ramon de Bianya, que van en la mateixa direcció: són el famós capitell de la creació, un dels raríssims capitells narratius del Rosselló romànic, i el seu àbac. Ja he subratllat que la intervenció del mestre Ramon sembla marginal i tardana, i no apreciada pels comandataris: el capitell de la creació, que queda aïllat, és situat al costat del jardí, quasi invisible des de l'interior de la galeria.¹¹

La galeria oest

Malgrat aquestes tensions i contradiccions artístiques, la galeria sud del claustre d'Elna esdevé, per l'època posterior, l'única referència per a la prossecció de l'obra. La prova d'això és que la galeria oest, elevada per un altre mestre en el corrent del segle XIII, constitueix una còpia fidel de tota l'escultura de la galeria sud, amb les mateixes incerteses i ruptures que aquesta reflectia en acabar-se. La voluntat de copiar és manifesta pertot: s'hi retroben tant els relleus dels pilars com els motius decoratius als mateixos emplaçaments, s'hi retroben tots els capitells al seu lloc, amb poques variacions. L'única llibertat autoritzada és de situar, aquest cop, la còpia del capitell de la creació a la banda interior del claustre, indicatiu evident d'un canvi de context cultural. En contra d'aquesta voluntat de copiar, haurem de remarcar mentrestant una curta temptativa de renovació escultòrica: tres capitells de tema vegetal, tractats en la primera galeria segons fórmules típiques dels tallers rossellonesos, se substitueixen per tres capitells amb la mateixa temàtica vegetal, però d'inspiració gòtica. De fet, si jutgem el *savoir-faire* del mestre del s. XIII per l'escultura de les mènsules on recauen les voltes de la segona galeria, del costat de la paret, entenem les seves ambicions per renovar el programa plàstic de l'escultura de la galeria: són motius rics i elegants, de temàtica naturalista (figuració de vegetals clarament reconeixibles, vinya, figuera, animals com un gos, etc.) o anecdòtica (cares humanes amb expressions forçades). Aquest intent de renovació ens permet de comprovar la datació de la construcció d'aquesta segona galeria al segle XIII, si comparem, per exemple, aquests capitells amb els capitells del claustre cistercenc de Fontfroide,

11. POISSON, 1993, p. 106.

a la vora de Narbona, i ens permet també d'identificar aquesta clara voluntat del comanditari de repetició idèntica, car, encara aquesta vegada, els tres capitells queden aïllats, sense influir sobre la resta de la galeria on els altres elements de tema vegetal conserven la composició imitada del model del s. XII. La permanència del model la subratlla també el fet que el sistema de voltes emprat en aquesta galeria, un sistema diríem-ne «clàssic» de voltes d'ogives amb *doubleaux* i formerets, que recauen sobre mènsules integrades a cada pilar quadrat de la galeria, no impedeix, en els mateixos pilars, la represa de la iconografia anterior. En aquesta situació, la substitució de les cares planes dels pilars (que acollien naturalment uns baixos relleus a la galeria sud), per les superfícies irregulars i contornades de les caigudes dels arcs ogivals, hauria pogut orientar-se cap a altres tries. El resultat és com si el dibuix del baix relleu original del s. XII es veiés «projectat», com una moderna diapositiva, sobre una superfície diferent. Podem, en certa manera, parlar, amb aquesta observació, d'una veritable *obstinació* en la reproducció del model.

La galeria nord

Es difícil de dir si la tercera galeria és la prossecució directa de l'obra de la galeria oest, o bé si hi ha encara una pausa en el procés de realització. La lliçó sembla més ésser la repetició de la segona galeria en la tercera que una nova referència d'aquesta a la primera; d'altra banda, com ho veurem, el nivell tècnic i plàstic és més feble. És clar que el principi bàsic és sempre el mateix: continuar l'obra amb l'únic model donat per la galeria sud, amb els mateixos referents principals. És clar que, d'altra banda, les voltes són construïdes amb les mateixes formes i la mateixa tècnica que la galeria precedent; però no trobem en aquesta tercera galeria la mateixa exactitud en la repetició de l'escultura, i, si bé els principals elements perduren, la diversitat dels capitells és molt més forta. Els capitells «intrusos», d'estil gòtic, trobats a la galeria oest, són copiats com els altres, sense distinció. L'evolució es podria interpretar com si la força del model es fes menys present, menys imperativa. Significatiu d'aquesta distància és el fet que el relleu que hem anomenat de «Pere i Pau», el del pilar central de la galeria del segle XII, sigui substituït per una representació del martiri de santa Eulàlia, titular de la catedral. Podem pensar que la iconografia d'aquest relleu ha semblat als canonges del segle XIII tan dubtosa com a nosaltres? Es conserva, al contrari, l'enigmàtica escena dels cavallers davant d'un rei, situada, com abans, en la tercera cara d'un pilar decorat en les altres dues amb el bestiar simbòlic dels tallers rossellonesos. És també de notar com, en tota la galeria, la qualitat plàstica de l'escultura és molt més baixa. Els temes gòtics en si, i particularment tot el vocabu-

lari vegetal de les mènsules del costat de la paret, de la decoració de les columnes i del pilar oest on un fullam substitueix les roses romàniques, són d'un traçat maldestre i d'un modelat pobre. No és pas més escultura. És clar que amb aquesta part del claustre d'Elna som en el curs ben avançat del segle XIII. Aquesta manca de qualitat, la podríem interpretar com una conseqüència de l'allunyament del país de tota gran obra innovadora, situació que canviarà del tot amb la generació següent.

La galeria est

La quarta galeria del claustre d'Elna és obra nova, clarament diferenciada de les dues galeries del s. XIII, tot i que manté encara la permanència del projecte inicial. La continuïtat arquitectònica de l'ordre exterior del porxo és absoluta —com en les galeries del segle XIII—, però, per l'escultura i les voltes, el projecte recau en bases diferents. En les dues galeries precedents, la tasca proposada als mestres (o potser llur capacitat tecnicoartística) limitava el projecte a copiar la galeria primitiva, imitar-la, repetir-la amb les deformacions necessàries per a la construcció de les voltes d'ogives. En la quarta, el mestre és d'un altre nivell de consciència del seu art, i amb el mateix propòsit de continuïtat de l'obra, sembla alliberar-se més del model, però per respectar-ne millor la qualitat i l'esperit. S'allibera del model perquè trenca per fi aquest cicle de repeticions, que havia produït ja dues reproduccions de les discrepàncies estilístiques dels elements iconogràfics i decoratius, produïdes com ja hem vist, per les hesitacions de finals del segle XII. Imposa finalment un programa coherent i continu per a l'escultura de les cares dels pilars, narratiu, amb el tema de la infància de Crist:¹² havien passat cent anys, més o menys, des de la introducció de la narració en l'escultura rossellonesa, i ara concernia el programa del claustre, per fi era superat el rebuig que havia produït la talla del capitell de la creació. Aquesta és la ruptura principal, perquè en els altres aspectes trobem una certa voluntat de fidelitat, i fins i tot de magnificència. Així en els capitells: si bé és clar que el seu propòsit no és la còpia explícita del conjunt dels capitells primitius —introdueix una notable proporció de capitells narratius—, trobem exemples que fan eco a les altres galeries, tant si és, per exemple, la repetició d'un capitell amb quatre cabres, ja present en la galeria sud, o bé d'un altre amb quatre atlants, de la galeria nord, com una versió de factura gòtica d'un capitell romànic amb quatre grifons, o una il·lustració més del tema de la creació d'Adam. Així, en aspectes menors i decoratius

12. Descripcions d'aquest cicle a BRUTAILS, 1887, p. 244-245.

dels elements arquitectònics, com els àbacs o les arquivoltes de la cara interior de la galeria: es pot parlar, en aquest cas, de veritables *citacions* de la galeria primitiva del segle XII, uns motius de la qual són reproduïts amb una fidelitat i una perfecció tècnica que demostren una veritable valoració d'aquests elements per part del mestre del s. XIV.¹³ El mestre de l'acabament del claustre és evident que va estudiar i observar minuciosament la galeria romànica per treure'n el millor, que es va dedicar a valorar en l'acabament. Això es nota en la continuïtat escultòrica i decorativa que acabem de subratllar, però és encara més manifest en la concepció de les voltes que produeix una nova qualitat de l'espai de les galeries.

Ja hem assenyalat que en les galeries del segle XIII, els suports de les voltes fan malbé les cares esculpides dels pilars quadrats, obligant l'escultura a seguir una superfície sinuosa. Això era la conseqüència de la brutal juxtaposició del sistema de cobertura, uns trams regulars de voltes d'ogives, amb l'elevació romànica de la galeria, cohabitació forçada que, en realitat, molestava l'arquitectura del claustre romànic. És un xic difícil evaluar el context del canvi de concepció que representen aquestes voltes de les galeries del s. XIII, perquè de fet ignorem quin era el projecte inicial, romànic, de cobertura de la galeria primitiva. És clar que havia de ser una volta, com ja hem dit, per la qual era necessari el columnat doble, la paret gruixuda i els pilars massissos. Era una volta de canó, un quart de cercle?, era un projecte ogival, vista la data tardana? Fos com fos el projecte, és probable que, al segle XIII, es voltés d'ogives aquesta galeria sud, perquè es discerneixen en l'aparell les traces d'uns formerets més baixos que només es justifiquen amb el traçat de voltes d'ogives.¹⁴ Hem de suposar que aquestes ogives anaven a recaure en mènsules inserides per damunt dels àbacs dels pilars, una mica com aquest amb una cara de fulles que queda encara a l'angle sud-oest (i no pot, per tant, pertànyer a aquest primer sistema de voltes). El mestre de l'acabament del claustre va voler trobar una solució més arquitectural, més coherent i més respectuosa amb l'arquitectura romànica, per resoldre aquest problema de la cobertura per a la seva galeria. Va alliberar completament l'elevació romànica, fent que la naixença de les voltes no interferís de cap manera en l'ordre interior del porxo; és només per damunt d'aquesta elevació que va situar els suports de

13. Apunto precisament, per exemple, el motiu de fris vegetal de l'àbac d'un suport doble del primer tram de la galeria est (el tipus del qual era comú entre la galeria sud i el portal de Cornellà de Conflent), o també la decoració dels cavets dels arcs, del costat interior, d'aquesta galeria est, amb flors i cares humanes.

14. Brutails (1887, p. 237) havia escrit que la coberta primitiva d'aquesta galeria havia de ser un senzill *appentis*; ulteriorment (1907, p.142), va remarcar aquestes traces d'una primera volta; Durliat (1958, p. 34 i 1969, p. 73) subratlla les hesitacions de Brutails sense pronunciar-s'hi.

les voltes, i així les cares dels pilars queden planes i poden lliurement presentar l'espai necessari per als relleus de la infància del Crist. Sobretot, amb una virtuositat tècnica que s'ha de subratllar, va eliminar tota mena de suport que sobresurtís, i va projectar uns arcs que no requeien sinó que s'esvanien, que desapareixien en el marbre de la paret. L'espai produït és més alt, més clar, i el dibuix de l'elevació interior del claustre romànic és intacte sota la seva lleugera cobertura. La valoració positiva que va tenir aquest mestre del monument primitiu, la retrobem en el fet que va perllongar el seu nou sistema de voltes en aquesta primera galeria, eliminant les hipotètiques voltes del s. XIII, complint així una veritable rehabilitació, si no una restauració.

A més, en el seu projecte, les cares rectangulars dels pilars, ornades amb baixos relleus, esdevenen finalment la base de la composició de tota la galeria, li donen el seu ritme arquitectural. En efecte, el mestre de l'acabament va projectar simetritzar la successió dels pilars, incloent a la paret cega de les galeries un seguit d'altres baixos relleus (amb el tema de la passió i de la resurrecció de Crist¹⁵), de mateixa forma i dimensió que els dels pilars, amb uns semblants àbacs, per damunt dels quals es produeix la penetració dels arcs de la volta dintre la paret. Aquesta simetrització és continuada a la galeria sud, intregant així, en la mateixa rigorosa arquitectura, les escultures més antigues i les més recents del claustre d'Elna. Aquest únic darrer fet seria suficient per demostrar que l'acabament del claustre va ser una obra conscient de compliment arquitectural, amb respecte i valoració de l'obra primitiva, encara que vella de més d'un segle.

Els tres projectes

L'espai limitat d'una comunicació no ens permet l'estudi detallat de les derivacions successives de l'escultura, i totes les comparacions i els comentaris que es podrien fer sobre la munió de peces esculpides que conté el claustre. El nostre propòsit és més generalment l'anàlisi del caràcter arquitectural i plàstic d'aquest monument i voldríem únicament, per acabar, fer un assaig de cronologia i de contextualització de les seves diferents fases de concepció.

La galeria romànica és datada habitualment dels últims anys del s. XII. La referència a la sepultura del bisbe Guillem Jordà, mort el 1186, i l'atribució d'unes poques escultures del claustre a Ramon de Bianya (del qual són conegudes dues figures de jacents datades de 1203 i 1211) condueixen a confirmar la realització d'aquesta obra poc abans de 1200. La identitat del dibuix d'elevació del

15. DURLIAT, 1969.

claustre amb el de Serrabona obligaria a considerar aquest darrer com a font del projecte? Tradicionalment, però sense certituds materials o documentals, s'havia situat el claustre de Serrabona a mitjan segle XII, en relació amb l'acta de consagració de 1151 que sembla bé haver tingut a veure amb l'església ampliada i la tribuna. És clar que en l'obra d'Elna hi ha referències literals a Serrabona, però poques i disseminades en un conjunt escultòric majoritàriament relacionat amb Cornellà de Conflent. Cornellà és una etapa importantíssima en l'art dels tallers rossellonesos, però malauradament cap font documental no pot donar un indici per datar precisament la seva realització en el període que se li atribuïa generalment, és a dir, la segona meitat del s. XII. L'única cosa que podem dir és, doncs, que, encara que aparentment posterior a les obres majors que són Serrabona i Cornellà, Elna hi manté una coherència plàstica i estilística molt forta. Hem d'afegir que hi ha, a més, una convergència del programa. Els valors expressats per les inscripcions del primer pilar de la galeria sud sobre els beneficis de la vida comuna són clarament els de la reforma gregoriana, inciciada a la fi del s. XI, i que el capítol de la catedral havia tardat tant a adoptar. És això potser la significació principal del lligam que hem subratllat: en l'edificació dels espais propis i significatius de la vida regular i reformada, com és evidentment un claustre, els models són clarament aquestes noves canòniques regulars, institucions establertes des de l'origen sobre els principis de la reforma, i la modernitat de les quals s'havia encarnat en l'estil tan particular dels tallers, perquè era amb aquest estil que s'havia manifestat llur consolidació i reeixida, avançat el s. XII. I afegim encara que la referència a les fundacions més lligades a la reforma podia ser més necessària, o confirmada, en una època on l'Església, amb l'alçament de l'heretgia, havia menester d'afirmació i de legitimitat espiritual. Més amunt que les canòniques del Conflent, caldria també determinar quines van ser les fonts mateixes de l'art dels tallers rossellonesos.

Encara que realitzades per dos equips diferents, com ho desmostra la factura de les escultures, les dues galeries del segle XIII constitueixen una sola fase de la prossecució del claustre. És l'etapa potser més obscura, i per a la qual falten els elements propicis a un comentari precís i a la proposta d'una cronologia. El primer mestre que en dirigeix la construcció té, evidentment, l'experiència de la seva època, que hem reconegut en les escultures situades al costat de la paret, i uns capitells vegetals; té també l'experiència de la realització de les voltes d'ogives, i els seus arcs aparellats de marbre són tot, excepte maldestres. Però, sens dubte, per comanda del capítol, com reproduceix l'escultura romànica, manté, estrictament, l'ordonança arquitectural exterior «llisa» de la primera galeria. Això és un tret que hem de remarcar, perquè quasi tots els claustres medievals del domini meridional coberts amb voltes, dels segles XIII i XIV, que coneixem tenen uns contraforts exteriors, i, segons un tipus aparegut en l'àmbit del Císter, uns grans arcs exteriors

entre aquests contraforts que cobreixen cada seqüència de columnes. Ho subratllem perquè aquesta arquitectura exterior va justament lligada amb el sistema de trams interiors i de voltes, sistema que és ben bé emprat a Elna per aquestes galeries. La comparació és natural entre el claustre de Fontfroide, ja citat, i Elna, per percebre aquesta mena de dicotomia arquitectònica entre l'interior i l'exterior. Hem subratllat que, vist del costat de la galeria, el sistema de recolzament de les voltes està íntimament lligat a l'elevació, i no és un afegiment: aquesta mescla «romanicogòtica» deliberada és, doncs, la característica del segon projecte. Per definir-lo, diríem que té les aportacions tècniques que procura la floració cistercenca, i les obres «pregòtiques», però que manté el projecte romànic. En aquest punt ens falten les comparacions possibles, per exemple el claustre destruït d'Espirà de l'Aglí, del primer terç del segle XIII, que tenia un porxo amb suports dobles, i una escultura clarament rossellonesa, però el mode de cobertura del qual ignorem. El que hauríem volgut apreciar és, per a un programa tan específic com un claustre, la influència de les majors realitzacions del temps, és a dir, les cistercenques. Ens limitarem a dir que sembla que si bé procurà per al claustre d'Elna la solució tècnica per a la cobertura de les galeries, solució triada com a definitiva i íntimament lligada a l'edificació del conjunt, aquest model no representà un valor suficient per portar els canonges a «mutar la forma» del claustre.

La cronologia de la tercera etapa ens és donada entre dos límits que semblen clarament determinats. El *terminus post quem* sembla ésser els fets de 1285.¹⁶ El *terminus ante quem* seria l'inici de reconstrucció de la capçalera de la catedral, situat l'any 1311 per l'aplicació a aquesta obra dels beneficis vacants del capítol:¹⁷ per disposar d'aquesta font de recursos, suposem que calia que l'obra del claustre estigués acabada. Per dir-ho millor, suposem que si no és immediatament successiu, l'intent de reconstruir l'església és almenys connexe i contemporani de l'acabament del claustre. En efecte, en aquest començament del s. XIV, queda palesa la competència entre Elna i Perpinyà com a centre religiós major en la part continental del reialme de Mallorca. Perpinyà ha experimentat un desenvolupament urbà

16. Brutails (1887, p. 235-236, i 1892, p. 609-610) havia pensat que la presa d'Elna per les tropes de Felip l'Ardit havia provocat la destrucció del claustre i la seva reconstrucció total (a excepció de la galeria sud) a la fi del s. XIII, opinió ara insostenible; Durliat (1958, p. 91-95) va minimitzar, els danys o la possibilitat d'aquests; és clar que la presa de la ciutat i el saqueig de la catedral van obligar almenys els canonges a restablir primer el funcionament normal i el mobiliari litúrgic abans d'emprendre una nova etapa constructora, i que, per tant, es pot suposar que els anys 1285-1290, i potser més enllà, no van ser anys d'activitat de l'obra. És, doncs, lògic situar l'obra sencera de la quarta galeria a començament del s. XIV (cf. n. 20).

17. DURLIAT, 1962, p. 141-144.; diu també (1969, p. 71) «autour de 1315 les chanoines décidèrent d'en achever la construction en élevant la galerie orientale».

extraordinari en els últims trenta anys, quadruplicant de superfície, amb tres par-ròquies noves. El 1310 és plantejada la reconstrucció de l'antiga col·legial de Sant Joan Baptista, que, és evident, té l'ambició d'ésser una quasicatedral, ja que serà l'església major de la major vila, i que el bisbe d'Elna és, des de 1250, el capellà major del seu capítol. Podem, doncs, imaginar una certa emulació entre els dos capítols, mentres tenien tots dos el mateix cap. El que hem dit de l'habilitat del mestre de l'acabament del claustre ens porta a considerar-lo com a un professional d'alt nivell, com podia ésser l'arquitecte cridat per a una reconstrucció de la catedral. Aquest inici del segle XIV és un període d'intensa activitat constructora de grans edificis, on els més notables mestres d'obres són cridats a dirigir les obres de més d'un vaixell, i circulen d'una empresa a l'altra. Recordem que, al mateix moment, es construeixen o reconstrueixen les catedrals de Tolosa, Carcassona, Narbona, Girona, Barcelona, Mallorca, els majors convents urbans de Perpinyà (Predicadors, Menors), i tantes altres coses. Ens sembla clar que en aquesta època febril de construcció, els canonges d'Elna, en percebre l'amenaça d'una disminució de llur prestigi davant les institucions perpinyanenques, no podien fer altra cosa que cridar un d'aquests mestres per formular un projecte ambiciós. I és clar que un projecte així suposava o comportava l'acabament del claustre. És interessant de remarcar que els projectes respectius de la nova capçalera d'Elna i del nou Sant Joan són diferents, el d'Elna amb característiques potser més ambicioses.¹⁸ Per comprovar aquesta cronologia, haurem d'assenyalar també unes correspondències estilístiques entre una clau de volta de la galeria est i dues làpides sepulcral del mateix claustre, làpides que pertanyen a personatges morts entre 1312 i 1316.¹⁹

Així resituat en el context de la floració gòtica del Llenguadoc i de Catalunya dels inicis del s. XIV, el nostre acabament mostra amb més evidència els seus caràcters excepcionals, que ens permeten, segons sembla, dos tipus de comentaris. El primer és la confirmació de la tendència típicament rossellonesa a valorar l'escultura tradicional romànica en plena època gòtica. Aquesta supervivència és declinada en aspectes variats, tot al llarg dels segles XIII i XIV. Hi ha els exemples prou coneguts dels claustres de Sant Genís i de la Rodona d'Illa, el primer segurament del s. XIII, que il·lustren el tema en el context de projectes, cal dir-ho, de feble qualitat, de poca ambició, evidentment no lligats a una recerca artística contemporània. Però trobem també el tret en projectes lligats, al

18. Recordem que els mestres de l'inici de l'edificació del nou Sant Joan de Perpinyà són desconeguts, però que la presència a Perpinyà de Jacques de Fauran, mestre major de la seu de Narbona, és documentada el 1324, any de la primera pedra (PONSICH, 1954, p. 193-196).

19. Precisament em refereixo a la figura del Crist beneït de la clau de volta del segon tram de la galeria est, comparada a les làpides de Jaume Martí († 1312) i d'Arnau de Petramola († 1316), inserides a la paret de la galeria oest.

segle XIV, a l'arquitectura viva de les grans obres; a més del claustre d'Elna, podríem citar un cas poc notat sota aquest aspecte: el claustre del convent dels Carmes de Perpinyà, precisament datat per una inscripció, edificat pel frare Arnau de Paretstortes de 1333 a 1342, avançat, doncs, el segle XIV.²⁰ En aquest claustre, típicament gòtic per l'esveltesa de les columnes i el dibuix polilobat dels seus *arcs ajourés*, comporta, no gensmenys, uns capitells esculpits, quadrats, de fet desproporcionats en una tal arquitectura, i que presenten les composicions simètriques heretades de la tradició dels tallers rossellonesos del s. XII! La veritable qüestió plantejada a la història de l'art és la significació d'aquesta permanència obstinada. No hem de dubtar, en el cas d'Elna, que aquesta voluntat sigui la dels comandataris, dels *patrons* de l'obra. En el curs de l'edificació dels monuments medievals, finalment, els artistes només passen, les obres són portades a terme per la solidaritat entre les generacions dels que *volen* l'edifici; i *a contrari* trobaríem, en el claustre, més d'un indici de temptativa del mestre d'un moment per canviar el projecte o l'esperit de l'obra: per exemple, les aportacions dissonants de Ramon de Bianya, els capitells vegetals de la segona galeria, etc. Potser només es podria analitzar aquest fet cultural com un conservament d'un medi local poc receptor de novetats, i on tant els artesans com el clergat (i amb la certesa que uns artesans són també clercs) mantenen una tradició cultural i, perquè no, particularista i identificadora, basada en el record de les grans realitzacions del s. XII. Seria, llavors, com l'eco de l'èxit d'un estil, de la seva pregona incorporació a una cultura durant molt de temps.

El segon és subratllar l'habilitat i la comprensió de l'obra romànica pel mestre d'obres gòtic. El que acabem de dir sobre les tendències conservadores del medi rossellonès no val, és clar, quan es tracta de projectes grans, desmesurats, que són la marca de l'època nova i que mobilitzen comandataris d'alt nivell, bisbes o reis, i mestres com els de les catedrals. La vida de les formes, el pas del temps, no és el mateix per a tots els components de la societat. Hem suposat que fos un d'aquests mestres d'alt nivell que va ser cridat a projectar una nova capçalera per a la catedral d'Elna, i, poc abans o alhora, a acabar el claustre. Potser es va estranyar per l'encàrrec del capítol de prosseguir l'obra amb les bases projectuals romàniques, que no podien semblar sinó anacròniques en aquest període de competició arquitectural? Emperò l'obra realitzada té més en compte la galeria sud que no pas les galeries precedents, edificades unes dècades abans. Té en compte la decoració, però igualment té en compte la composició arquitectural que, com ja hem comentat, surt quasi «restaurada» de la transformació de les seves voltes. El mestre de l'acabament, és clar, no reacciona al programa intro-

20. DURLIAT, 1962, p. 277.

duint en el projecte fórmules contemporànies que serien gòtiques en elles mateixes i per elles mateixes, però sembla analitzar i valorar l'obra ja feta a partir dels seus propis components. Si, doncs, plantejem la qüestió en el sentit d'una arquitectura sàvia que sembla feta a contracorrent, haurem de recordar que la referència a un estil com a una doctrina, com a una teoria de l'arquitectura, és una cosa més tardana, més «moderna» que sorgirà amb la Renaixença. Per a un mestre de l'edat mitjana, i el claustre d'Elna ho demostra clarament, no hi ha frontera entre romànic i gòtic; per a un artista de l'espai, només és arquitectura.

Bibliografia

- BRUTAILS, Jean-Auguste (1887). «Étude archéologique sur la cathédrale et le cloître d'Elne». *Bulletin de la Société Agricole Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, XXVIII, p. 184-268.
- BRUTAILS, Jean-Auguste (1892). «Notes sur l'Art religieux en Roussillon». *Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques* [Paris].
- BRUTAILS, Jean-Auguste (1907). «Le cloître d'Elne». *Congrès archéologique de France*. LXXIIIème session [1906], Paris.
- DAMASES, N. DE; JOSÉ I PITARCH, A. (1986). *Història de l'Art català*. Vol. I: *Els inicis i l'art romànic*. Barcelona: Edicions 62.
- DURLIAT, M. (1958). *La Sculpture romane en Roussillon*. 3a edició. Perpinyà: La Tramontane, p. 31-95.
- DURLIAT (1962). *L'art dans le Royaume de Majorque*. Toulouse: Privat.
- DURLIAT (1969). «Un cycle gothique de la Passion et de la résurrection du Christ au cloître d'Elne». *Actes de la réunion d'histoire et d'archéologie tenue à Elne* (extr. de *Cahiers Ligures de Préhistoire et d'Archéologie*, 18 [1969]), p. 71-78.
- DURLIAT (1973). «Ramon de Bianya ou R. de Via ?». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, IV, p. 128-138.
- POISSON (1982). «La restauration du cloître d'Elne en 1827». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XIII, p. 333-344.
- POISSON (1993). «La galerie sud du cloître d'Elna et la fin de l'école romane roussillonnaise». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXIV, p. 103-107.
- POISSON (1994). «Les collégiales augustines du Conflent et du Roussillon et l'architecture des ateliers roussillonnais du XIIème siècle». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXV, p. 31-40.
- PONSICH (1953): «La cathédrale Saint-Jean de Perpignan». *Études roussillonnaises*. Vol. III, 2-3-4.