LLENGUA CULTA, LLENGUA VULGAR. ESTILS I REGISTRES LINGÜÍSTICS EN L'ESCULTURA ROMÀNICA CATALANA[1]

JOSEP BRACONS I CLAPÉS

Dins d'aquest cicle de conferències justament plantejat per tractar les relacions entre estils i tècniques artístiques en l'art romànic, se m'ha ofert l'oportunitat —que agraeixo— de desenvolupar algun aspecte relacionat amb la producció escultòrica.

Ho faré centrant la meva intervenció entorn a la qüestió estilística; més concretament, desitjo posar de manifest a través d'una sèrie d'exemples, intencionadament escollits, com, més enllà d'unes determinades característiques formals que defineixen les pautes estilístiques de l'escultura romànica, de la interdependència d'aquestes amb els recursos tècnics o el marc arquitectònic segons les lleis que va formular Henri Focillon,[2] també existeix un cert grau de correlació entre el llenguatge de les formes i el context lingüístic del país.

No es tracta de definir les components lingüístiques o idiomàtiques de l'escultura romànica —el seu vocabulari i la seva gramàtica visual— mitjançant una lectura de tipus estructuralista o purament filològica. Es tracta d'observar com, d'acord amb el públic a qui les imatges són adreçades, aquestes adopten uns re-

1. Resum de la conferència pronunciada a Barcelona el dia 22 de novembre de 1999, dins del cicle *Art Romànic. Tècniques i estils,* organitzat per Amics de l'Art Romànic. Agraeixo especialment a la Dra. M. Teresa Matas, presidenta entrant, i al Dr. Joan F. Cabestany, president sortint, l'interès i el suport que m'han donat per veure'l publicat. Agraeixo, igualment, les orientacions i els consells que he rebut de Francesc Bernat i Baltrons, Joan Campàs, Joan Fuguet i Angel Monlleó.

2. H. FOCILLON, *L'art des sculpteurs romans,* París: PUF, 1982 (3a edició). L'edició castellana és *La escultura románica: investigaciones sobre la historia de las formas,* Madrid: Akal, 1987. Tot i que no és el tema que ens ocupa, em permeto recordar que un dels exemples més clars en l'escultura romànica catalana de com la tècnica condiciona l'estil és el del claustre de Cuixà, com han posat de manifest els estudis de Géraldine MALLET. Vegeu la síntesi que aporta a *Catalunya romànica,* vol. VII, *La Cerdanya, el Conflent,* Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1995, p. 376 i seg.

gistres expressius equivalents en general amb els nivells lingüístics de la gent, *culte-llatí* o *vulgar-català*.

Durant el segle XII, quan es produí el gran desplegament de l'escultura romànica, també es registrà la denominació del país, Catalunya, que seguia la de la seva gent, *catalanensis, catalanicus,* etc., alhora que aparegueren els primers textos d'una certa consideració escrits en llengua catalana —la traducció del *Forum Iudicum* i les *Homilies d'Organyà*, probablement, també traduïdes de l'occità. D'aquesta manera el català, la llengua vulgar, parlada per la majoria de la població des del segle VIII, si més no, accedí plenament a l'escriptura fins aleshores reservada a la llengua culta, el llatí.[3]

Si establim un cert paral·lelisme amb la realitat artística del moment, penso que és factible afirmar que unes determinades obres escultòriques del romànic català també *parlen* —o millor encara, *són escrites*— en llatí, la llengua culta, mentre que unes altres ho fan en la llengua vulgar, el català.

En la portada de Ripoll, per exemple, la component específicament llatinoromana hi és predominant, mentre que unes altres obres —les marededéus, posem per cas— tenen un caràcter més marcadament arromançat i en elles el significats aportats per Roma —el cristianisme— interactuen obertament amb el substrat preromà.

La correlació entre el llenguatge de les formes i el context lingüístic que aquí es vol posar de manifest a propòsit de l'escultura romànica pot ser igualment observada en altres moments de la història de l'art català; en relació amb l'arquitectura gòtica, per exemple.

És sabut de tots que quan es parla d'arquitectura gòtica catalana no es parla tan sols de l'arquitectura que es féu a Catalunya en temps del gòtic, sinó d'un llenguatge arquitectònic els dominis del qual són significativament coincidents amb els de la llengua catalana i les seves variants dialectals: Catalunya, València i Mallorca.[4] En canvi, l'Aragó, de parla no catalana, en resta al marge tot i que forma part de la mateixa superestructura institucional, la Corona d'Aragó. Sembla oportú retreure aquí una citació de Julius Von Schlosser, potser una mica llarga però em sembla que rellevant per als nostres propòsits. Diu Schlosser des-

3. Sobre història de la llengua catalana en època romànica, algunes de les referències fonamentals publicades recentment són A. M. BADIA I MARGARIT, *La formació de la llengua catalana. Assaig d'interpretació històrica*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1981; J. NADAL i M. PRATS, *Història de la llengua catalana, I. Dels inicis al segle XV*, Barcelona: Edicions 62, 1982; J. MORAN I OCERINJAUREGUI, *Treballs de lingüística històrica catalana*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994; J. BASTARDAS, *La llengua catalana mil anys enrere*, Barcelona: Curial, 1995.

4. J. BRACONS CLAPÉS, «Els segles del gòtic», *Arquitectura religiosa antiga i medieval*, col·lecció «Art de Catalunya», 4, Barcelona: L'Isard, 1999, p. 132-135.

prés de recordar que l'art romànic es denomina precisament així per analogia amb les llengües romàniques:

> La fonética, el léxico y la sintaxis siguieron nuevas vías; los cambios de sonido y de significado condujeron a la nueva lengua (*romance*) cada vez más alejada de la antigua base latina. Repitamos una vez más que no se trata de una ingeniosa comparación entre lengua y artes figurativas: la nueva visión del mundo toma cuerpo también en el universo lingüístico. Vossler, en su estudio sobre «Las nuevas formas de pensamiento en el latín vulgar» (estudio realizado sobre rigurosas bases filosóficas) ha mostrado como tales formas son elemento suficiente para explicar la desaparición de determinadas configuraciones lingüísticas en uso en el latín clásico que servían para la expresión de determinadas actitudes psicológicas (como el pasivo, el futuro, el neutro, entre otras) sin recurrir a los factores citados de la historia cultural. En la nueva lengua se observa menor interés por el que habla: se da por el contrario cierta convergencia general de intereses hacia lo trascendente, lo simbólico, lo supraindividual, lo impersonal, lo típico; en resumen: hacia el ideal abstracto, hacia el que Platón había orientado por vez primera a los hombres. Esta es la tendencia que caracteriza el paso del latín clásico a las lenguas romance a través de la mediación del latín vulgar.[5]

La portada de Ripoll, un text redactat en llengua culta

Quan es parla de la cultura catalana en l'època romànica, el monestir de Ripoll ocupa un lloc de primera importància. Pels volts de l'any mil, Ripoll ja havia esdevingut un dels principals centres de cultura del món occidental, ja que la posició fronterera de la Marca carolíngia, confrontada als dominis del florent califat de Còrdova, facilitava la recepció de coneixements, especialment d'aquells que l'Islam havia desenvolupat sobre la base de l'herència clàssica i la seva conseqüent retransmissió cap a Occident.

Per això, era necessari un escriptori molt actiu i una bona biblioteca. Sabem que la de Ripoll va registrar un creixement sostingut fins assolir una envergadura comparable a la d'altres biblioteques de grans centres monàstics europeus, com Bobbio o Sankt Gallen: si l'any 979 hi eren registrats seixanta-sis manuscrits, el 1008 posseïa cent vint-i-un còdexs i, a la mort d'Oliba, l'any 1046, s'havien assolit els dos-cents quaranta-sis.[6]

5. Cito J. VON SCHLOSSER, *El arte de la Edad Media*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981, p. 76. L'edició original en alemany data de 1923.

6. E. JUNYENT, *El monestir de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona, 1975, p. 232.

Quan es va realitzar la gran portada esculpida de Ripoll, a mitjan segle XII, el context ja no era el mateix de començaments del segle XI. La biblioteca era rica i es mantenia l'activitat de l'escriptori, però aleshores centrada en la producció de materials historiogràfics amb un marcat caràcter legitimador de la dinastia comtal (la *Brevis historia monasterii Rivipullensis*, la *Gesta Comitum Barcinonensium*, etc.). Ripoll confirmava així la seva vinculació històrica amb el projecte polític català i amb els comtes en un moment decisiu, el de la unió amb Aragó i el de la conquesta de Tarragona i Lleida per Ramon Berenguer IV, fets que suposaven un important pas endavant però, al mateix temps, —i això els monjos ho intuïen— significaven el desplaçament del centre de gravetat geopolítica i la inevitable pèrdua de pes específic de Ripoll.

Pensem que Ramon Berenguer IV és l'últim membre del Casal de Barcelona que fou enterrat a Ripoll i que ell mateix va cedir l'alou de Poblet als monjos cistercencs de Fontfreda (1150), fet que va propiciar la fundació del monestir que va rellevar Ripoll en protagonisme històric. Tot això en el mateix moment que era esculpida la portada.

La celebració del triomf d'un poble beneït per Déu, com ho foren els israelites, i la reivindicació de Ripoll com a lloc compromès amb aquest triomf i el *Regnum*, són les principals claus interpretatives com ho han plantejat, entre altres, Eduard Junyent, Joaquin Yarza o Xavier Barral. Segons Junyent, mitjançant la iconografia de la portada de Ripoll, que fa èmfasi en l'alliberament del poble d'Israel gràcies a la intervenció de Déu, «pogué intentar-se fixar el reflex de la reconquesta empresa pel comte de Barcelona, Ramon Berenguer III, acabada a les fronteres del Cinca pel seu fill Ramon Berenguer IV, com una incorporació al regne messiànic, una vegada superats els seus enemics en la lluita contra els sarraïns. Per altra part, l'exaltació dels valors sagrats en les escenes del trasllat de l'arca i del llinatge reial de David en la prefiguració del regne espiritual de Crist, ampliaria i completaria la mateixa incorporació a aquest regne d'un poble que ha arribat a la seva plenitud sota el signe del triomf del Senyor a la fi d'una lluita secular. L'escola històrica de Ripoll en el moment àlgid en què compila les *Gesta Comitum* i que glorifica ambdós comtes, a l'uníson de l'escola poètica en rebre llurs despulles mortals, viu intensament les gestes dels pròcers que tanquen el període comtal de Catalunya, obert tres segles abans per Guifré, el fundador del monestir. També se'n fa ressò la cultura monàstica amarada de teologia bíblica en l'erecció monumental de la portada perpetuant-hi l'esperit d'un poble en l'arc triomfal de la reconquesta».[7]

Yarza subratlla igualment que es tracta d'un programa religiós amb component polític i proposa una lectura desglossada en tres nivells. Primer, l'arc de

7. E. JUNYENT, 1975, p. 57-58.

triomf cristià presidit pel Crist en majestat i completat amb nombrosos signes de redempció. Un segon nivell de lectura reflecteix la voluntat de recobrar el prestigi i la independència que el monestir de Ripoll havia perdut després d'haver estat subjectat a Sant Víctor de Marsella. El tercer nivell conté missatges adreçats al governant: els seus models han de ser els reis bíblics, les seves victòries sobre els pagans es deuen a la mediació divina.[8]

És evident que la portada de Ripoll no té una intenció *vulgaritzadora* o bé aquella finalitat pedagogicodidàctica que, generalment —i no sempre encertadament—, s'atribueix a la plàstica monumental del romànic. Ripoll no era un lloc d'afluència de peregrins ni tan sols un nucli de població important. Ripoll era, en canvi, un important centre de cultura i la portada de l'església monàstica apareix igualment com una obra culta, erudita fins i tot, per la seva riquesa iconogràfica, per la complexitat dels significats que conté o per la diversitat de fonts d'inspiració a què remet. La mateixa composició de la portada, on no hi ha un tema central que domini jeràrquicament el conjunt, sinó una successió regular d'escenes ordenades per registres sobreposats comporta la necessitat de llegir-la com un text.

Josep Pijoan va revelar l'estreta relació existent entre les bíblies produïdes a l'escriptori de Ripoll —particularment, la que actualment es troba a la Biblioteca Apostòlica Vaticana— i els relleus de la portada, tant en el pla compositiu com en l'iconogràfic, mostrant les clares analogies entre determinades escenes de l'Èxode i del Llibre dels Reis (David, Salomó) que es troben representades en ambdós llocs.[9]

De fet, la biblioteca de Ripoll es configura com un punt de referència essencial a l'hora d'explicar les fonts de molts motius iconogràfics presents en la plàstica romànica catalana, i particularment d'aquells que remeten a la baixa antiguitat o al món carolingi, com ho ha posat de manifest M. A. Castiñeiras, arran dels seus estudis sobre el calendari.[10]

Juntament amb l'acusat caràcter textual i llibresc de la portada de Ripoll, s'ha de subratllar que la seva estructura reprodueix directament la del frontis d'un arc de triomf romà cosa que, com s'ha vist, dóna sentit al contingut iconogràfic triomfal alhora que referma el to marcadament llatí i romanista de la seva concepció.

8. J. YARZA, «Lectura iconogràfica...», *Catalunya romànica*, vol. X, *El Ripollès*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1987, p. 232 i seg.

9. J. PIJOAN, «Les miniatures de l'octateuch a les bíblies romàniques catalanes», *Institut d'Estudis Catalans. Anuari*, 4, 1911-1912, p. 475-507.

10. M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos XI-XIV)*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1996. Del mateix autor, «Ripoll i les relacions culturals i artístiques de la Catalunya altmedieval», *Del romà al romànic. Història, art i cultura de la Tarraconense mediterrània entre els segles IV i X*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1999, p. 435-441.

Yves Christe remarca com l'absència de columnetes angulars al pis superior de la portada és una confirmació subtil d'aquesta relació directa entre la portada de Ripoll i els arcs de triomf romans. Però, el principal argument de Christe és que l'estructura compositiva i iconogràfica de la portada està íntimament relacionada amb obres que en diversos moments, esglaonats entre la baixa antiguitat, el món carolingi i el romànic —entre elles, el conegut arc de triomf en miniatura d'Eginard—, tenen per argument una epifania triomfal.[11]

Ja per concloure, la portada de Ripoll és una obra culta concebuda en un medi culte, adreçada principalment a un públic lletrat, que denota un cert coneixement de la cultura i les tradicions artístiques del món romà i carolingi. Per això, pot afirmar-se que es tracta d'un text redactat en llatí, la llengua culta.

Maiestas Mariae: substrat iconogràfic preromà, significat cristià

Si observem la imatgeria romànica i, particularment, les marededéus, ens trobem en canvi amb obres on l'element llatí —o romà, o cristià— se sobreposa clarament a un substrat preromà. Per analogia amb les llengües romàniques en general i el català en particular, que es formen a partir de la interacció entre el llatí vulgar i el substrat preromà, pot dir-se que les marededéus romàniques són com textos redactats en llengua vulgar;[12] més encara si es pensa que es tracta d'obres adreçades al comú de la gent, a diferència de la portada de Ripoll, adreçada a un públic més restringit.

És inevitable relacionar la finalitat evangelitzadora de la imatgeria romànica amb els sermons, que, des del segle IX, hom tendeix a fer en llengua vulgar per fer-los més entenedors a tothom. No és pas casual que un dels primers escrits en català que coneixem siguin, precisament, uns sermons, les *Homilies d'Organyà*.

Quan s'explica la iconografia de les imatges romàniques de la marededéu a Catalunya, s'acostuma a fer referència a la seva significació cristiana com a *Maiestas*

11. Y. CHRISTE, «La colonne d'Arcadius, Sainte-Prudentienne, l'arc d'Eginhard et le portail de Ripoll», *Cahiers Archéologiques Fin de l'Antiquité et Moyen Age*, 21, 1971, p. 30-42.

12. Una puntualització, potser innecessària: en aquest treball, utilitzem amb una certa flexibilitat paraules i conceptes relacionats amb la llengua i l'estil. Quan parlem de les marededéus així, en abstracte, sense concretar en casos individuals, ho fem d'acord amb les característiques amb què s'acostumen a definir genèricament les marededéus romàniques, però, com és natural, no oblidem que hi ha matisos, veus diferenciades, inflexions, etc., que algun dia caldrà analitzar descendint a un cert nivell de detall que servirà per validar —o no— la hipòtesi que ara estem plantejant en termes més generals.

Mariae, Sedes Sapientiae, Theotokos, etc.[13] No és tant freqüent trobar-les relacionades amb les imatges equivalents de dones entronitzades generades per les cultures preromanes i precristianes. Ho fa Maties Delcor en el seu treball sobre les marededéus romàniques de la Cerdanya i el Conflent, i arriba a la conclusió que «el culte a certes Mares de Déu cerdanes creiem que perpetua, un cop cristianitzat, el de les "Matres" i més especialment el de Cibeles; però per avui no existeix cap prova que les Verges romàniques siguin còpies d'uns tipus idolàtrics».[14]

També ho fa Joan Prat des d'una perspectiva antropològica a propòsit de les marededéus trobades catalanes[15] i I. A. Forsyth, amb certa cautela, en el seu estudi sobre les marededéus romàniques franceses.[16] Anteriorment, E. Mâle al·ludí a aquestes semblances especificant que «on voit au Musée d'Orléans une de ces déesses-mères qu'on a quelque peine à ne pas confondre avec une Notre-Dame».[17] André Grabar també ha assenyalat com les marededéus romàniques complien funcions anàlogues a les quals, en temps de Pausànies, el segle II, satisfeien els *xóana*, ídols informes de fusta tallada. Grabar assenyalà igualment que en medis rurals podien haver estat transferits a les marededéus antics rituals i cultes ancestrals.[18]

Certament, sembla bastant clar que les marededéus romàniques dotaren de sentit cristià una iconografia d'arrel precristiana que devia subsistir en molts llocs i, particularment, en zones sense nuclis urbans importants, de la mateixa manera que subsistiren els topònims preromans i que moltes festes paganes subsistiren convenientment cristianitzades.

13. Vegeu, per exemple, M. TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid: Plus Ultra, 1947; M. DELCOR, *Les verges romàniques de la Cerdanya i el Conflent en la història i en l'art*, Barcelona: Rafael Dalmau, 1970 (també n'hi ha una edició en francès); I. H. FORSYTH, *The trone of wisdom. Wood sculptures of the Madonna in romanesque France*, Princeton: University Press, 1972; A. NOGUERA I MASSA, *Les marededéus romàniques de les terres gironines*, Barcelona: Artestudi, 1977; R. LAURENTIN i R. OURSEL, *Vierges romanes. Les vierges assises*, Sainte Marie de la Pierre-qui-Vire: Zodiaque, 1988; C. FERNÁNDEZ-LADREDA, *Imaginería medieval mariana*, Pamplona: Govern de Navarra, 1988; M. GÓMEZ RASCÓN, *Theotokos. Vírgenes medievales de la diócesis de León*, Lleó: Edilesa, 1996; L. RÉAU, *Iconografía del Arte Cristiano*, vol. 1 i 2, Barcelona: Serbal, 1996; A. PLADEVALL, «El culte a la Mare de Déu a Catalunya dels segles XI al XIII a través de les notícies històriques i del testimoni de la iconografia romànica», *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte, 1*, Barcelona: MNAC-IEC-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p. 151-159 (anteriorment, a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 25, 1994, p. 41-49).

14. M. DELCOR, 1970, p. 23 i seg.

15. J. PRAT I CARÓS, «Les verges trobades ¿cristianització de cultes a la fecunditat?», *Ciència*, 26, 1983, p. 44-49. Dec el coneixement d'aquest article a Joan Fuguet, a qui reitero el meu agraïment.

16. I. H. FORSYTH, 1972, p. 62 i seg.

17. E. MÂLE, *L'art religieux du XII siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, París: Armand Colin, 1922, p. 282.

18. A. GRABAR, *Las vías de creación en iconografía cristiana*, Madrid: Alianza, 1985, p. 201 i seg. (l'edició original en francès és *Les voies de création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge*, París: Flammarion, 1979.

El tema de la dona entronitzada, que arrenca dels cultes a la fecunditat del Neolític, és relativament freqüent en la cultura figurativa de les civilitzacions mediterrànies de l'antiguitat i es manifesta preferentment en la petita plàstica mitjançant figuretes de terra cuita de caràcter votiu. A vegades, la dona es presenta acompanyada d'atributs com fruites, ocells, etc. i, unes altres vegades, pot tenir un infant damunt la falda.

Dins de la nombrosa sèrie de figuretes eivissenques de terra cuita, tan conegudes, es poden diferenciar diversos grups de dames sedents que oscil·len entre les influències orientalitzats —possibles representacions de Baal Hamon— i els tipus grecs, caracteritzats per la indumentària que duen, principalment el pèplum. També, n'hi ha amb l'infant a la falda.[19]

Són igualment molt conegudes les dames ibèriques, sobretot la de Baza, una representació d'una figura femenina asseguda en un tron alat i profusament enjoiada; sense oblidar, però les dames sedents del Cerro de los Santos, esculpides en pedra calcària. El jaciment ibèric de l'Albufereta d'Alacant ha proporcionat igualment diverses figuretes de terra cuita que responen al tipus de la *kourotrophos*, és a dir, una imatge d'una divinitat femenina asseguda amb l'infant sobre la falda, d'inspiració clàssica.

En la mitologia antiga i clàssica, els antecedents més directes de la iconografia cristiana de la marededéu amb l'Infant a la falda són les representacions d'Isis alletant Horus o bé Hera-Juno alletant Hèrcules —n'hi ha una magnífica escultura als Museus Vaticans.

Segons el testimoni de Ciceró (*De Divinatione II*, 41), l'antic santuari de Praeneste/Palestrina era presidit per una imatge que representava la deessa Fortuna alletant Juno i Júpiter infants, la qual gaudia d'especial veneració entre les mares. El mateix tipus iconogràfic —relacionat amb el ja esmentat de la *kourotrophos*— es retroba en les anomenades *mares* de Capua, una sèrie bastant nombrosa de figures votives de pedra tallada que foren trobades al segle XIX en excavar el santuari de Petrara i que es conserven al museu de Capua. Representen figures femenines sedents amb un o dos infants damunt la falda.[20]

Un últim exemple suditalià, que revela explícitament l'enllaç entre la iconografia precristiana i cristiana, es troba a la localitat de Capaccio Vecchio, molt a prop de Paestum, on en una església del segle XII es venera una Mare de Déu

19. M. J. ALMAGRO GORBEA, *Corpus de las terracotas de Ibiza*, Madrid: CSIC, 1980.

20. El tema de la dona alletant dos infants també és incorporat a la iconografia cristiana. Una de les representacions més conegudes d'aquest tema en l'època gòtica és la personificació de l'Església que apareix entre els suports de la trona de la catedral de Pisa, de Giovanni Pisano. Vegeu M. SEIDEL, «Ubera Matris», *Städel-Jahrbuch*, 6, 1977, p. 41-98.

que conserva els mateixos atributs de la deessa Hera que fou objecte de culte al veí santuari de Paestum, principalment una magrana. Es tracta d'una marededéu que té l'Infant a la falda mentre aguanta la magrana amb la mà dreta.

L'absorció de la iconografia precristiana de les dames entronitzades i la seva transformació en marededéus cristianes es realitza habitualment mantenint o, fins i tot, accentuant un registre expressiu marcadament *vulgar*, arcaïtzant o anticlàssic, que respon a la sensibilitat del públic a qui aquestes imatges anaven adreçades.[21] En tot cas, es tracta d'un estil sensiblement diferent del de la portada de Ripoll, més decantat cap al classicisme.

La tipologia arcaica de les *Maiestas Mariae* —definida per la frontalitat, el hieratisme, els grans ulls o el somriure arcaic— permet arribar a establir sorprenents analogies amb obres sorgides de cultures preclàssiques o, fins i tot, no occidentals.[22] No es tracta ja de la llarga continuïtat de determinats motius iconogràfics entre el món antic i el món medieval que acabem de constatar aquí mateix (dames entronitzades-marededéus), ni de les incontestables relacions que existeixen entre l'art antic del pròxim orient i la plàstica ornamental romànica, a propòsit de les quals Jurgis Baltrusaitis assenyalà que «plusieurs détails et des nuances de style semblent aussi insister sur des rapports profonds entre deux mondes divers».[23] Es tracta d'afinitats estètiques entre expressions artístiques separades per una gran distància cronològica i sorgides en medis culturals sense cap mena de relació entre ells, de manera que no resulten explicables mitjançant connexions o influències remotes. Tanmateix, és un fet cert. Qui entre nosaltres no ha experimentat alguna vegada aquella sorprenent sensació de reconèixer trets de l'estilística romànica en expressions artístiques de cultures remotes?

A propòsit dels davallaments de la Vall de Boí, dels quals parlem a continuació, Josep Gudiol i Ricart —que no era pas un home donat a les especulacions sense fonament— va arribar a escriure: «¿es que puede pedirse más semejanza externa y mayor impresión de afinidad espiritual que las que existen entre ciertas figuras chinas de madera policromada y el San Juan del Descendimiento de Erill y la Virgen Dolorosa de Durro?».[24]

21. Parlem dexpressió vulgar —en termes lingüístics—, arcaïtzant, anticlàssica, etc., potser també li escauria el caràcter de *plebea* en el sentit amb què Bianchi Bandinelli parla d'*art plebeu* per al context històric de la baixa antiguitat, separant-lo d'allò que hom entén usualment per *art popular* (*volkskunst*). Vegeu R. BIANCHI BANDINELLI, *Del Helenismo a la Edad Media*, Madrid: Akal, 1981, p. 35 i seg.

22. Sobre l'arcaisme com una etapa de la vida de les formes que travessen totes les civilitzacions, vegeu H. FOCILLON, *La vida de las formas y elogio de la mano*, Madrid: Xarait, 1973 (l'edició francesa és *Vie des formes suivi de Eloge de la main*, París: PUF, 1981, 7a edició).

23. J. BALTRUSAITIS, *Art sumérien. Art roman*, París: Librairie Ernest Leroux, 1934, p. 7.

24. W. W. S. COOK i J. GUDIOL RICART, *Pintura e imaginería románicas*, col·lecció «Ars Hispaniae», Madrid: Plus Ultra, 1950, p. 327.

Els davallaments: del romanç al llatí.

L'estudi dels grups romànics del davallament de la creu ens pot oferir una altra perspectiva de la relació directa entre estils artístics i llengua que aquí tractem de posar de manifest. Algú ha remarcat que el desplegament dels davallaments romànics a Catalunya està clarament relacionat amb la predicació i el combat ideològic contra el catarisme: els davallaments afirmen mitjançant les imatges allò que els heretges càtars negaven.[25]

Entre els davallaments catalans es poden diferenciar clarament dues generacions. La primera, datable entre la fi del segle XII i les primeres dècades del XIII, és principalment constituïda pels grups procedents de la Vall de Boí (Erill-la-Vall, Santa Maria de Taüll, Durro, etc.) i el Crist de Mijaran.[26] La segona generació l'encapçala el davallament de Sant Joan de les Abadesses, datat amb precisió l'any 1251. S'hi poden incloure altres exemplars afins com un Crist del Museu Episcopal de Vic que havia pertangut a un davallament (MEV 78) o bé el desaparegut Sant Crist del Miracle o dels Claustres, de Lleida. Entre ambdues generacions de davallaments, la diferència estilística és molt marcada; la primera s'agrupa entorn a la denominació «taller d'Erill», suggerida per Cook-Gudiol i desenvolupada per Bastardes, que es caracteritza per una expressivitat primària, però molt intensa, obtinguda amb incisions profundes sobre la fusta i una composició marcadament esquemàtica, geometritzant;[27] i la segona generació mostra afinitats estilístiques amb altres grups italians —especialment amb la *deposizione* de Tivoli.[28] El llenguatge marcadament arcaic de la primera deixa pas en aquesta a un estil que evoluciona cap al classicisme caracteritzat per l'arrodoniment dels volums i un destacament de l'entitat corpòria de les figures, que guanyen autonomia i adopten una expressivitat més continguda.

Com pot explicar-se aquest pronunciat canvi estilístic operat en pocs anys? Associar-lo, sense més consideracions, a l'evolució dels gustos i formes és resoldre la qüestió d'una manera massa simplista, insatisfactòria, sense entrar a fons

25. J. BRACONS I CLAPÉS, «Els davallaments romànics a Catalunya i l'heretgia albigesa. Propostes d'interpretació i aproximació a la seva datació», *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte I*, Barcelona: MNAC-IEC-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p. 197-205.

26. Prescindim de l'interessant Crist del Museu Marès, després que s'ha revelat que el seu origen no és pas català. Vegeu J. BARRACHINA I NAVARRO, «Crist de davallament», *Catalunya romànica*, vol. XXVI, *Tortosa i les terres de l'Ebre. La Llitera i el Baix Cinca. Obra no arquitectònica dispersa i restaurada*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1997, p. 356-357, nota 1.

27. R. BASTARDES I PARERA, *La representació del Sant Crist al taller d'Erill*, Barcelona, IEC, 1977; R. BASTARDES I PARERA, *Els davallaments romànics a Catalunya*, Barcelona: Artestudi, 1980.

28. G. DE FRANCOVICH, «A romanesque school of wood carvers in central Italy», *The Art Bulletin*, 19, 1937, p. 5-57.

en la interpretació de les causes que la motiven. Entre aquestes, proposo tenir en compte el salt qualitatiu que es registra en la persecució i repressió del catarisme a partir dels anys trenta del segle XIII, precisament en el lapse de temps que marca la separació entre la primera i la segona generació de davallaments.

Com va notar Jordi Ventura, la posició de Pere el Catòlic respecte dels heretges fou sempre una mica ambigua. En canvi, durant el regnat de Jaume I la persecució de l'heretgia s'intensificà i comportà la introducció dels mètodes inquisitorials. L'any 1232 es promulgà un estatut que havia redactat sant Ramon de Penyafort, on es determinava el mètode que calia seguir per eradicar l'heretgia. Entre altres coses, s'hi establia la prohibició de la Bíblia en llengua vulgar, fet que van confirmar les Corts de 1234 que disposacen que ningú no podia tenir llibres de l'Antic o Nou Testament en romanç i que si algú els tenia, els havia de lliurar; si no ho feia, podia ser considerat sospitós d'heretgia.[29]

Com a elements actius en el combat contra el catarisme, els davallaments havien d'acusar aquesta radicalització del combat contra l'heretgia. Com? Mantingueren invariable la seva iconografia. Mantingueren el seu protagonisme dins de les esglésies, però en canvi modificaren el seu registre expressiu. En comptes d'aquella expressió *vulgar* i arcaïtzant, amb un fort accent local, que havia caracteritzat la primera generació de davallaments i també les marededéus romàniques, adoptaren un llenguatge que feia molt més evident la idea de *catolicitat* en la mesura que s'inscrivia obertament dins de corrents estilístics internacionals —ja hem recordat la seva afinitat amb grups italians— i s'inclinava cap al classicisme.

Per mantenir el símil, direm que els davallaments deixaren d'expressar-se en romanç i passaren a fer-ho en llatí. D'aquesta manera, el canvi estilístic que separa la primera i la segona generació de davallaments romànics catalans comporta una afirmació de l'ortodòxia en el pla del llenguatge visual, paral·lela a la prohibició d'accedir als textos bíblics en llengua vulgar —i la conseqüent imposició del llatí—, que obeïa a la pretensió d'evitar-ne interpretacions herètiques.

Arabismes

A més del català emergent en l'escriptura i del prestigi secular del llatí, una visió del panorama lingüístic de Catalunya a l'època romànica ha de completar-se amb la presència minoritària d'altres llengües com ara l'occità, el grec, l'hebreu o l'àrab. Aquesta darrera també és factible associar-la a determinades manifestacions

29. J. VENTURA SUBIRATS, «El catarismo en Cataluña», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 28, 1959-1960, p. 75-168; J. NADAL i M. PRATS, 1982, p. 189.

plàstiques, assenyalant alguns arabismes que puntegen l'escultura romànica catalana.[30] Fins i tot, podem fer-ho diferenciant clarament dos moments i dos contextos culturals. El primer se situa en una franja cronològica bastant ampla, al voltant de l'any 1000, quan l'àrab té pels ulls dels cristians de la Marca un paper molt important com a llengua de cultura. És el moment que a centres catedralicis i monàstics, com el de Ripoll, es dugueren a terme les traduccions que irradiaren la ciència islàmica —i amb ella la seva base clàssica— arreu del món occidental. També és el moment que l'esplendor del califat de Còrdova enlluernà els regnes cristians. Aleshores arribaren a Catalunya nombrosos objectes sumptuaris d'origen islàmic, com l'arqueta d'Hisam II conservada a la catedral de Girona o els escacs de cristall de roca d'Àger, per esmentar-ne només dos de molt rellevants, i s'esculpiren una sèrie de capitells que hom anomena *d'influència califal,* perquè reprodueixen les característiques dels cordovesos, especialment dels realitzats per a la gran mesquita i el complex palatí de Madinat-al-Zahra. Fins i tot, s'ha cregut que alguns d'aquests capitells —els de Ripoll i els de Cornellà de Llobregat, sobretot— poden haver estat realitzats per artesans vinguts de Còrdova.[31]

Un segon moment en què els arabismes es fan presents en l'escultura romànica catalana, però menys, s'ha de situar a partir de la segona meitat del segle XII després de la conquesta de la Catalunya Nova, concretament entorn a l'anomenada *escola de Lleida*. La producció més característica d'aquesta escola de Lleida són les portades, que es despleguen majoritàriament per la Catalunya Nova (Lleida, Agramunt, Verdú, Vilagrassa, Santa Coloma de Queralt, Cubells, Gandesa, etc.) amb connexions i ramificacions cap a Aragó i València. Es caracteritzen pel predomini del repertori ornamental en la seva decoració, amb abundants motius geomètrics i alguns entrellaçats. En algunes d'aquestes portades de l'escola de Lleida, també es dóna un cert efecte tapís comparable al que caracteritza la decoració islàmica. Tanmateix, el factor dominant en aquestes portades és el tolosà, de manera que els pretesos arabismes de l'escola escultòrica lleidatana són certament secundaris, un accent, uns detalls subordinats a un

30. Una visió-marc sobre la influència islàmica en el romànic català, la dóna E. CARBONELL, «Les influències de l'estètica musulmana en l'art romànic català», *L'Islam i Catalunya*, Barcelona: Institut Català de la Mediterrània-Lunwerg-Museu d'Història de Catalunya, 1998, p. 201-207.

31. Un estat de la qüestió amb aportacions crítiques sobre el tema dels capitells d'influència califal el donen J. CAMPS I SÒRIA; I. LORÉS I OTZET; C. MANCHO I SUÁREZ, «L'escultura arquitectònica preromànica», *Del romà al romànic. Història, art i cultura de la Tarraconense mediterrània entre els segles IV i X*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1999, p. 420. També podria haver-se produït en aquest moment l'arribada a Tarragona del pretès *mihrab* de la catedral, obra datada cap el 960 i procedent en realitat de Madinat-al-Zahra.

context general de referències *cristianes*, occidentals.[32] Joan Bergós va vincular aquests possibles arabismes al nucli de població morisca que va romandre a Lleida, tot i que remarca «les formes moresques no són gairebé mai emprades soles sinó pastades amb la visió directriu dels grups d'escultors romànics».[33]

També la llengua que es parlava en aquells territoris de la Catalunya Nova, en el moment de la conquesta, era ja un romanç, a vegades anomenat *mossàrab lleidatà*, molt semblant al català. La romanització de la població sota el domini islàmic a la Catalunya Nova havia precedit la conquesta i havia estat bastant intensa, de manera que no va donar lloc a l'eclosió d'un mudejarisme com el que es donà a Aragó o València.

En començar, hem inclòs una citació de Julius Von Schlosser que feia referència a la relació directa que existeix entre les llengües romàniques i l'art romànic. Per acabar, em sembla oportú citar Benedetto Croce perquè, en el pla general de la filosofia de l'art, ens ajuda a emmarcar allò que hem volgut fer aquí: posar de manifest la correlació que existeix entre determinades inflexions estilístiques de l'escultura romànica catalana i el context lingüístic i cultural del país, just en el moment que el català, la llengua vulgar, accedí plenament a l'escriptura fins aleshores reservada al domini de la llengua culta, el llatí.

Penso que a través dels exemples que hem escollit —i que de moment no goso extrapolar per extreure conclusions generalitzadores—, es pot arribar a intuir com algunes obres escultòriques s'adrecen al seu públic amb la llengua culta mentre que altres ho fan amb l'accent inconfusible de la llengua vulgar.

Croce té la paraula. Són les conclusions de la seva *Estètica*:

> Aun cuando hemos estudiado la Estética como ciencia de la expresión en todos sus aspectos, nos falta justificar el subtítulo de Lingüística General que hemos añadido al título de nuestro libro, sentar y esclarecer la tesis que la ciencia del arte y la del lenguaje, la Estética y la Lingüística, en cuanto concebidas como verdaderas y propias ciencias son, no dos ciencias distintas, sino una sola ciencia... Filosofía del lenguaje y filosofía del arte son la misma cosa.[34]

32. En la bibliografia sobre les portades de l'*escola de Lleida*, són gairebé un tòpic les frases dedicades a conjurar unes «influències islàmiques» insuficientment concretades. Vegeu, per exemple, F. VILÀ i I. LORÉS [eds], *Congrés de la Seu Vella de Lleida (Lleida, del 6 al 9 de març de 1991)*, Lleida: Estudi General-La Paeria, 1991, p. 113 i seg. Un tòpic semblant és el de les suposades influències islàmiques de les arcades lobulades del claustre del monestir de Sant Pau del Camp, a Barcelona.

33. J. BERGÓS, *L'escultura a la Seu Vella de Lleida*, Barcelona: IEC, 1935, p. 19. Sobre la comunitat sarraïna de Lleida, vegeu J. MUTGÉ I VIVES, *L'aljama sarraïna de Lleida a l'edat mitjana. Aproximació a la seva història*, Barcelona: CSIC, 1992. L'autora constata com entre els oficis més habitualment practicats pels sarraïns es troben els relacionats amb la construcció.

34. Cito B. CROCE, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Parte teórica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973, p. 228. N'hi ha una edició més recent en castellà que inclou la part teòrica i la part històrica del tractat, a Màlaga: Ágora, 1997.