DE LA BASARDA A LA SEDUCCIÓ. LES FUNCIONS DE LES IMATGES MONSTRUOSES EN L'ESCULTURA ROMÀNICA

GERARDO BOTO VARELA

A Caterina Coll

Introducció

En aquell període en què el cristianisme aspirava a convertir-se en el culte oficial de l'Imperi, durant aquells temps en què perfilava les seves posicions dogmàtiques, Prudenci (*ca.* 380) expressà sense pal·liatius el desassossec que li produïen les lectures al·legòriques desplegades sobre la fauna. Lluny de propiciar pedagogies morals, les bèsties constituïen, segons el seu parer, distraccions dimonials:

> Sigui anatematitzat qui escull grius, àguiles, rucs, elefants, serps i altres animals fútils i, seduït per la vanitat d'una observació confosa, els exalta com un misteri de religió divina; les obres i formes horribles d'aquells animals són naturalesa de dimonis, no veritat de glòries divines.[1]

1. *Tract.*, I, 5-14: «anethema sit qui legens grifos aquilas asinos elefantes serpentes et bestias superuacuas confusibilis obseruantiae uanitate captiuus uelut mysterium diuinae religionis adstruxerit, quorum opera et formarum desestabilitas natura daemoniorum, non diuinarum ueritas gloriarum est». PRISCILIANO, *Tratados y cánones. Liber Apologeticus*, Madrid, [s. a.], p. 39. Per a G. ORLANDI, «La tradizione del *Physiologus* e i prodromi del bestiario latino», *L'Uomo di fronte al mondo animale, o. c.*, II, p. 1057-1106, esp. 1066 s. el testimoni de Priscil·lià podria fixar un *ante quem* per la versió llatina del *Physiologus*, tot i que la grega segurament va ser consultada si més no fins al segle VI.

El passatge es troba en el *Liber Apologeticus*, obra redactada per Priscil·lià per a proclamar la seva adscripció al credo oficial i refutar l'acusació d'heretge vessada contra ell pel bisbe Ithacio, també hispà. Amb aquesta finalitat elaborà un índex d'heterodoxos al qual incorporà els comentaristes que valoraven les criatures zoològiques com a segments de la doctrina moral. Aquests exegetes no eren altres que els membres de l'Escola d'Alexandria: Filó (†50), Climent (150-216), Orígenes (185-254) i, per descomptat, el *Physiologus*.[2] El seu comú denominador fou la construcció d'un univers al·legòric en els seus comentaris al Gènesi, en els quals contrafeien la tradició hermenèutica romana que concebia els éssers inferiors com a models a partir dels quals s'apariava un discurs ètic.[3] Els atacs frontals de Prudenci a aquests suposats excessos anticiparen la sobrietat interpretativa que, a partir de sant Agustí, l'Església occidental tipificà com a postura oficial.

La vigència de les tesis *autoritzades* encara es reconeix en el segle XII. Si sant Bernat de Claravall concedí un crèdit limitat als qui creien poder descodificar missatges divins en els comportaments i les propietats de les bèsties, condemnà sense pal·liatius les representacions de la fauna, i de manera particular la fabulosa. Estava convençut que les figures no tenien ni el més mínim contingut religiós. No fou altra l'opinió que ja defensà sant Nil de Sinaí (†430) en asseverar que resultava «nociu, per pueril, distreure els ulls dels fidels amb aitals trivialitats».[4] Prudenci havia condemnat la «vanitat d'una observació confosa» demostrada pels individus que s'embadalien davant els comportaments animals. Sant Bernat, així com sant Nil, traslladà la seva crítica envers el duplicat plàstic, envers les imatges de bèsties i monstres que tan desordenadament proliferaven en recintes monàstics. Segons el seu parer, només la imparable i ociosa *curiositas* podia explicar la fortuna de tan insolvent repertori. Meravellosa varietat de formes aquesta que temptava «llegir en

2. El *Physiologus* s'organitza d'acord amb l'estructura següent: cita bíblica, relat d'una o més característiques d'un animal —introduïdes per l'autoritat de l'anònim autor Physiologus— i la interpretació religiososimbòlica corresponent. La primera traducció del grec, precedida d'un estudi en molts aspectes encara vigent, a F. LAUCHERT, *Geschichte der Physiologus*, Estrasburg, 1889. F. SBORDONE, *Ricerche sulle fonti e sulla composizione del Physiologus greco*, Nàpols, 1936, *passim*. F. MCCULLOCH, *Medieval Latin and French Bestiaries*, Chapell Hill, 1960, p. 15-20. F. ZAMBON, «*Figura bestialis*. Les fondaments théoriques du bestiaire médiéval», C. BIANCIOTTO (ed.), *Epopée animal, fable, fabliau* (Évreux, 1981), París, P.U.F., 1984, p. 709-719, esp. 711. Estudia els materials filològics que constitueixen aquest bestiari cristià i les novetats aportades per l'alta edat mitjana J. VOISENET, *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haute Moyen Âge (Ve.-Xie. s.)*, Tolosa, PU du Mirail, 1994.

3. Al mateix temps, els atribuïa comportaments imaginaris. J. AYMARD, «L'animal et les "vertus" romaines», *Hommages à Léon Herrmann*, Brussel·les, 1960, p. 118-123, esp. 123.

4. Traduït a J. YARZA, M. GUARDIA, T. VICENS, *Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio,* (col. Fuentes y documentos para la Historia del Arte), Barcelona, 1982, p. 127.

els marbres més que els llibres i ocupar el dia sencer mirant aquestes coses abans que meditar sobre la llei de Déu» (*Apologia ad Guillelmum*, XII, 29).[5]

Sota la fèrula del doctor Meriflu, un anònim cistercenc, autor del text que coneixem com a *Pictor in Carmine*, expressà la seva enèrgica condemna per les ridícules pintures de monstres, presents en alguns temples parroquials a conseqüència de la tolerància i la resignació dels seus clergues. L'encesa invectiva sentenciava que posar esment en els quimèrics engendraments no era gens mesurat ni útil. Eren aquestes deformitats les que ocupaven la ment i captivaven els ulls dels seus contemporanis «amb un plaer que no només és va sinó fins i tot profà».[6] *Vanitat* fou, precisament, el terme colligat per Prudenci a observació. La recreació visual, afirma el sector més sever de la patrologia, converteix l'home en un ésser moralment vulnerable. I el cert és que la suspicàcia d'aquests autors augmentà davant les imatges zoomòrfiques i teriomorfes, essencialment perniciosos perquè davant d'aquestes els ulls es distreien (sant Nil) i la mirada s'embadalia (sant Bernat) o era capturada per la presumpció criminal dels pintors (*Pictor*). Tanmateix, tot i tan emfàtica prevenció, les seves tesis no foren assumides per gran part dels eclesiàstics medievals. La proliferació d'assumptes monstruosos pregona el fracàs de la croada anicònica dels ascetes.

A l'edat mitjana el que nosaltres identifiquem amb monstres era ocasionalment anomenat amb el terme *monstra*: allò que mostra i anuncia, un auguri d'esdeveniments futurs. Més habitualment es va recórrer als termes *belua* (*Liber monstrorum*, *ca.* 700: criatura marina o terrestre encarnada en un cos desconegut i terrorífic) i *bèstia* (*Etim.* XII, 2, 1-2: animals indòmits i agressius dotats de dents i grapes). L'abast semàntic d'ambdues veus assenyala que les criatures s'agruparen per criteris morfològics (configuració inversemblant) però sobretot pel seu caràcter indòmit i destructor. Així doncs, hauré d'al·ludir tant a monstres com a bèsties de talant monstruós.

Amb excessiva freqüència l'aproximació a les imatges del bestiari teriomorf s'ha fet tot recorrent a claus interpretatives codificades en tractats naturalistes en l'ús, com els bestiaris. Optar automàticament per aquesta exegesi resulta improcedent, tenint en compte que aquestes fonts textuals, tan difoses des de l'any 1170 entre els *scriptoria* anglesos i els de l'àrea del canal de la Mànega,[7] trans-

5. C. RUDOLPH, «Bernard of Clairvaux's Apologia as a Description of Cluny, and the Controversy over Monastic Art», *Gesta*, XXVII, 1988, p. 125-132; *The «things of greater importance». Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude toward Art*, Filadèlfia, Univ. de Pennsilvània, 1990. G. BOTO, *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura peninsular*, Santo Domingo de Silos, 2000, p. 49-61.

6. M. R. JAMES, «Pictor in Carmine», *Archaelogia*, XCIV, 1951, p. 141-166.

7. R. BAXTER, *Bestiaries and their users in the Middle Ages*, Phoenix Mill, Sutton, 1998, p. 145-181.

cendiren de manera molt puntual les llotges dels escultors europeus del segle XII. Per això mateix, en lloc d'assajar una aproximació canònicament iconogràfica, resulta més profitós segons el meu parer discernir el sentit i l'abast de les representacions monstruoses sota el prisma de la funció assumida i les particularitats semàntiques del context que les acull. No sóc partidari, doncs, d'examinar aquestes imatges com si fossin projeccions puntuals de diferents passatges d'un text codificat. És premissa prèvia, i amb seguretat més fructífera, observar les coordenades històriques enmig de les quals van sorgir.

Sens dubte els motius monstruosos —cadascun d'aquests— poden assolir un sentit ornamental o discursiu d'acord amb el context. Amb altres paraules, la primera de les característiques de la imatge monstruosa és la volubilitat semàntica. Un cop assignat un context monumental específic —condició *sine qua non*—, un o uns valors comunicatius implícits poden activar-se, per dir-ho d'aquesta manera, i ser percebuts per la comunitats d'espectadors. Més encara, en llocs diferents una mateixa representació s'encarregà de transmetre idees diferents. Per aquesta raó els estudis sobre temes teriomorfs haurien de desentranyar *quin* sentit tenen les imatges, però també *com* es manejaren quan es va pretendre elaborar un discurs o simplement guarnir un edifici. I amb el mateix propòsit, un últim apunt en aquest preàmbul: és imprescindible prendre consciència que termes com *decoració*, *decor*, *ornament*, etc. (aplicats a multituds de registres figuratius de diferents èpoques, entre els quals hi ha, és clar, els éssers imaginaris), han patit una devaluació, un ús banal, que dificulta comprendre la consideració que tenien, en realitat, durant el període romànic.[8]

De la basarda

N'hi haurà prou amb tres perspectives diferents per a il·lustrar la primera de les dues cares d'aquesta mena de moneda de canvi —traspassada de mà en mà i revaluada per cada nou usuari— que fou el repertori de motius monstruosos. Els factors que homologuen les funcions que ara desglosso són dos: la consideració d'aquestes criatures imaginàries com a extensions del Maligne, capaces per tant, d'infligir severs càstigs físics; i la seva implicació en els discursos iconogràfics respectius, abeurats de doctrina i d'al·lusions admonitòries i coercitives. Per exemplificar aquests assumptes em referiré a una sèrie de conjunts, conscient que en cada paràgraf es podrien esmentar desenes d'obres. Cap d'aquestes

8. BOTO, *Ornamento sin delito*, p. 31-36.

obres, tanmateix, posseeix en si mateixa indicis inequívocs que la lectura iconogràfica dels monstres fou posada en pràctica pels usuaris potencials. Ens trobem desvalguts davant el nostre afany de conèixer si la funció proposada, tal com l'advertim, arribà a consumar-se mercès a un ús efectiu de les imatges.

1. Agents delegats de la perversió dimonial

El timpà de Cabestany configura per si mateix, tot i sense emmarcament, tot un programa de lloança a la Verge. Els tres episodis evocats —confirmació de la virginitat davant Tomàs, resurrecció i assumpció— es despleguen per damunt d'un fris d'animals passants llavorat en el cantó inferior del bloc petri (fig. 1).[9] La presència d'aquests motius confirma, en primer lloc, que el timpà de Cabestany no descansà mai damunt una llinda; i, en segon lloc, que les carreres bes-

FIGURA 1. Cabestany. Timpà. Detall del cantó inferior.

9. L'estudi fundacional és degut a J. SALVADOU, «Tympan marial de l'eglise de Cabestany», *L'Art et l'Eglise*, 3, 1935, p. 27-35. O. P[OISSON], «Timpà de Cabestany», *El Rosselló. Catalunya Romànica*, XIV, Barcelona, 1993, p. 162-163. F. SAUNIER, «Le tympan de Cabestany», a A. BONNERY *et al.*, *Le Maître de Cabestany*, La Pierre-qui-vire, 2000, p. 48-56. El repertori animal, derivat del bestiari dissenyat pels tallers rossellonesos, és compost per dos lleons, un simi i dos quadrúpedes amb ales d'au i cos de lleó, a més d'un altre cap enmig de les potes.

tials es conceben subordinades, que és tant com dir aplacades, al triomf de Crist i de la Verge. Tal victòria —que Saunier ha valorat en els termes del salm XC, 13— es consuma amb la tornada del Salvador al final dels temps, amb la parusia. Les implicacions del tema fan entendre que el sotmetiment animal resulta no només físic sinó, sobretot, metafísic. En la mateixa tessitura fou interpretat l'assumpte de l'epifania sobre un ivori, presumptament hispà, conservat en el Victoria & Albert Museum.[10] En aquesta peça els Mags adoren la majestat redemptora de Crist Nen sobre un registre de monstres i bèsties agressives (centaure, felins, ós, senglar). El reconeixement de la divinitat per part dels tres reis inaugura la sèrie de successives conquestes de Crist a la Terra. L'arraconament de les feres, de la violència irracional, n'és un altre. És la conseqüència directa i necessària de l'encarnació del Messies.

De la mateixa manera que succeí en una primera vegada, l'Església manté la promesa que Crist tornarà al món dels homes. Damunt el dogma de la segona vinguda, les societats medievals abocaren bona part de les esperances i dels seus temors. Implicava la consumació del mil·lenni, la derrota irreversible del món dimonial i la convocatòria universal a l'últim judici. L'assumpte i les conseqüències que portarà es relaten sobre el timpà de Beaulieu.[11] De l'esfera maligna que serà aniquilada en aquest futur escatològic parlen dues bandes horitzontals, subjugades a l'imponent figura de la divinitat i a la creu lloada, per les quals convergeixen monstres de diferent pelatge (dos lleons, un griu, un lleó alat, un senglar, una bèstia quimèrica de set caps i una amfisbena del cos de la qual sorgeixen dues criatures bel·licoses). El caràcter inic dels engendraments era evident fins i tot per al més llec: el cru engoliment d'éssers humans, que l'espectador sentiria en les seves pròpies carns, com dirien Schapiro i Camille, ha estat exercit i s'exercirà de manera constant i inclement al llarg de la història de la humanitat fins al moment mateix de la parusia. En altres

10. Jutja anglonormanda d'aquesta peça, J. BECKWITH, *Ivory carvings in Early Medieval England*, Londres, Harvey Miller, 1972, p. 61-63 i 131. Estat de la qüestió a Ch. T. LITTLE, «Relief with the Adoration of the Magi», *The Art of Medieval Spain, 500-1200*, Nova York, Metropolitan Museum of Art, 1993, p. 287-288.

11. Fa temps que es va demostrar que no es tracta del judici final, Y. CHRISTE, «Le portail de Beaulieu: étude iconographique et stylistique», *Bulletin archéologique*, 6, 1970, p. 57-76. P. KLEIN, «Programes eschatologiques, fonction et reception historique des portails du XIIè. s.: Moissac, Beaulieu, Saint-Denis», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXIII, 1990, p. 317-349, esp. 330-334. La posició més recent, amb estat de la qüestió, a Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, París, Picard, 1996, p.115 i 169. Una al·lusió directa al triomf definitiu sobre les bèsties demoníaques a la fi dels temps és expressada per un relleu del contrafort dret amb Crist a sobre del lleó i el drac, transposició del salm XC, 13. Sobre la parusia, *íd.*, *La Vision de Matthieu. (Matth. XXIV-XXV). Origines et développement d'une image de la seconde Parousie*, París, 1973.

paraules, en aquesta portada els monstres resulten ésser extensions, delegacions i anticipacions de la reclusió infernal, tombes caminants que pronostiquen la sort definitiva dels condemnats, extrem del qual també informa un capitell ubicat al contrafort dret. En bona lògica, en els prolegòmens del judici final es deurà requerir a l'oceà i a la terra que tornin els homes que s'engoliren. Al so de les trompetes, les bèsties d'ambdós mitjans començaran la deglució d'aquells que devoraren al llarg dels segles.

A Beaulieu les criatures teriomorfes encara embaluguen. En el mosaic del mur occidental de la catedral de Torcello, enmig d'un detallat relat del judici mateix, les feristeles atenen el requeriment de vomitar els individus que una vegada menjaren. L'episodi, igual que el conjunt de la composició, s'extragué d'octateucs i evangeliaris bizantins del període Comnè.[12] De la seva presència en una obra tan profundament afecta a les arts figuratives orientals com l'*Hortus Deliciarum* (f. 251), s'infereix que també a l'Occident europeu del segle XII —o almenys entre el cercle d'Herrade de Hohenbourg— es tingué la convicció que al final de la història de la humanitat lleons, grius, unicornis, óssos, serres, balenes i la resta de fauna de talant diabòlic continuaran acatant el manament de Déu (*nutu Dei*) i abocaran el que contenien, el que encara contenen en el present.[13] La seva submisa reacció es planteja com a síntesi i memòria de la funció que el Creador els encomanà desenvolupar.

No cal dir que nombrosos cicles escultòrics romànics reflecteixen la visió apocalíptica de la triomfal cort celest, una realitat que tindrà lloc fora ja del temps. De tots els conjunts conservats, cap expressa tan explícitament com el pòrtic de la Glòria compostel·là l'irrevocable aixafament del mal —expressat sota els perfils de feres devoradores (óssos, grius i lleons) i criatures formidables— que implicarà la parusia i, després d'aquesta, la consumació de la profecia joanina. Ja fa un temps, Moralejo invocà un fragment del *Calixtino* com a indici, abans que clau interpretativa, per a aclarir el sentit de les feristeles presents en el basament del pòrtic:

12. *V. gr.*, París, Bibliothèque Nationale, par. gr. 74, f. 51*v* (f. XI-c. XII). J. LOWDEN, *Early Christian & Byzantine Art*, Londres, Phaidon, 1997, fig. 176. M. VECCHI, *Torcello. Ricerche e contributi*, Roma 1979, làm. XVII-XVIII.

13. Herard of HOHENBOURG, *Hortus Deliciarum*, R. GREEN *et al.* (ed.), Londres-Leiden, The Warburg Institute-E. J. Brill, 1979, I, p. 427 i II, p. 218. La rúbrica de la il·lustració, redactada des d'un suposat futur, confirma que la manducació és exercida per les bèsties en un temps pretèrit, és a dir, el present del redactor i del lector del còdex: «corpora et membra hominum a bestiis et volucribus et pescibus olim devorata nutu Dei representatur [ut ex integra humana massa resurgant incorrupta membra sanctorum, que non tantum per bestias, ut depictum est, afferuntur, sed nutu Dei presentabuntur]».

> Regocíjate, España, ensalzada en semejante fulgor; salta de gozo, pues has sido salvada del error de la superstición. Alégrate, ya que por la vista de este huésped [Santiago] dejaste la ferocidad de las bestias y sometiste tu cerviz, antes indómita, al yugo de la humildad de Cristo. Mayores bienes te proporcionó la humildad de Santiago, que la ferocidad de todos tus reyes. Aquella te levantó hasta el cielo; éstos te hundieron en el abismo.
>
> [...] En otro tiempo fuiste célebre por las columnas de Hércules, según las vanas leyendas, mas ahora con más felicidad te apoyas en la columna firmísima de Santiago. Aquella por el error pernicioso de la superstición, te ligaron al diablo; ésta por su piadosa intercesión te une a tu criador; aquella, como eran de piedra, aumentaban tu obcecación; Ésta puesto que es espiritual adquirió para ti la gracia saludable.[14]

Les eloqüents bèsties de Compostel·la suggereixen com és de tenebrosa aquesta esfera (de les amenaces ocultes a la *silva daemonum* n'havia parlat Hildegarda de Bingen)[15] situada darrere els marges de la fe cristiana, la perversió d'un inframón ara inoperant, definitivament conjurat per l'ordre que domina l'Univers. Diferents d'aquestes resulten, per descomptat, els engendraments que des de l'infern apliquen als condemnats les penes dictades al judici.[16] Són diferents perquè —com la fauna de l'*Hortus Deliciarum* o la de Beaulieu— actuen talment el pla de Déu, encara que apareguin subsumits en el recinte de l'Hades. En el pòrtic de la Glòria, igual que en els contextos abans esmentats, els monstres de les arquivoltes i els del sòcol semblen haver assumit responsabilitats semàntiques, quasi discursives.[17]

14. Sermó del papa sant Lleó sobre sant Jaume en el dia setè de l'octava de sant Jaume (31 de juliol) al *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus,* J. Feo, A. Moralejo i C. Torres (trad.), Santiago de Compostel·la, 1951, p. 180-181. S. Moralejo, «L'homelie de pierre. Le porche de la Gloire», *FMR* (ed. française), 43, 1993, p. 84-102, esp. 102.

15. Monat, P. (ed.), *Les causes et les remèdes*, Grenoble, Millon, 1997, p. 65. En relació amb les criatures que fan dany també, *Physica*, pref. llibre viii. Moulinier, «L'ordre du monde animal selon Hildegarde de Bingen (XIIe. siècle)», *L'homme, l'animal domestique et l'environement du Moyen Age au XVIIIe. siècle*, Nantes, 1993, p. 56. *Íd.*, «Les merveilles de la nature vues par Hildegarde de Bingen (XIIe. siècle)», *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge*, París, 1995, p. 120-122, tracta dels prodigis. Relaciona el seu pensament amb tota una tradició plàstica, J.-P. Caillet, «*Et magnae silvae creverunt*. Observations sur le thème du rinceau peuplé dans l'orfèvrerie et l'ivoirerie liturgiques aux époques ottonienne et romane», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 37, 1995, p. 23-33.

16. B. Mariño, «El infierno del Pórtico de la Gloria», *Actas del Simposio Internacional sobre «O Portico da Gloria e a Arte do seu tempo»* (Santiago de Compostel·la, 1988), La Corunya, 1991, p. 383-395.

17. Una vocació exclusivament ornamental caracteritza, en canvi, el repertori teriomorf dels capitells.

2. La perllongació del discurs historiat

De la primerenca implicació d'éssers teriomorfs en un discurs de caire penitencial ret compte la porta dels Comtes de Saint-Sernin de Toulouse. En aquest marc, els monstres dracontiformes no s'exhibeixen només com a contrapunt a una imatge victoriosa de Déu ni com a ocasió per a demostrar-ne la supremacia. Una part dels capitells de la façana tolosana relata la paràbola de Llàtzer i Epuló i, com a conseqüència, els càstigs infernals que els dimonis apliquen a l'avar. Al costat d'aquest figuren una parella de luxuriosos, fustigats als òrgans sexuals respectius segons la tarifa penal estipulada en el segle XI. Juxtaposat, un altre capitell mostra el correlat bestial de les sancions diabòliques: un dragó bicorpori es disposa a devorar la testa d'una víctima asseguda d'acord amb un esquema compositiu desenvolupat ja en el deambulatori del mateix Sant Sernin.[18] Transferit en el llindar de la porta dels Comtes, el caràcter decoratiu inicial es redefineix a la llum del programa expiatori i el context funerari. El cap de l'home devorat per dragons il·lustraria un genèric suplici infernal, sense que càpiga identificar-lo amb l'avarícia, la luxúria o un altre pecat. Davant d'aquesta talla m'interessa subratllar que amb el canvi de coordenades s'alterà el sentit de l'escena i que només resulta comprensible atenent les imatges de l'entorn, en el discurs de la qual resulta travat.

De la història del *dives* Epuló i del pobre Llàtzer, la més exitosa de les paràboles pronunciades per Crist, també en dóna fe el portal occidental de San Vicente d'Àvila, escenari polisèmic, baluard militar i alhora espiritual. La iconografia del timpà suggereix que davant d'aquest accés pogueren orquestrar-se *planctus* fúnebres i cerimònies de penitència pública, a la manera del que succeïa llavors davant d'altres façanes catedralícies (Santiago de Compostel·la o Jaca).[19] La figura d'Epuló i el seu nefast destí escatològic s'esgrimeix com un missatge xifrat de la condemna moral que pesa sobre els perversos, amb la qual cosa no deixaria d'influir

18. T. LYMAN, «The sculpture Programme of the Porte des Comtes Master at Saint-Sernin de Toulouse», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV, 1971, p. 12-39. M. DURLIAT, *Haut-Languedoc roman*, La Pierre-qui-Vire, 1978, fig. 13 i 18; *Saint-Sernin de Toulouse*, Tolosa, 1986, p. 73-76. *Íd.*, *La sculpture romane de la Route de Saint-Jacques. De Conques a Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, p. 100-103. Les formes teriomorfes apareixen després de metamorfosar les volutes en un ésser orgànic.

19. I. BANGO, «Atrio y pórtico en el románico español», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XL-XLI, 1975, p. 175-188, esp. 183-184. S. MORALEJO, «Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca», *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, vol. I, Saragossa, 1977, p. 173-198, esp. 187; «La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela», *Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacobea*, Perugia, 1983, p. 37-61, esp. 60.

sobre l'ànim (i l'ànima) del visitant; la de Llàtzer, pel seu cantó, predicava la salvació que esperava als humils. Propòsits pedagògics amaren, doncs, l'exposició de sorts tan divergents. De manera singular, la representació d'Àvila s'enriqueix amb el complement d'un depurat exemple de relació recíproca entre l'assumpte evangèlic, col·locat en el centre del timpà, i la seva glosa fabulada, afegida als costats del primer: des d'una de les mènsules i utilitzant els termes del més cru esquarterament anatòmic, un sanguinari lleó devora el cap i esqueixa el tòrax d'un condemnat (fig. 2).[20] Encara que es pogués sospitar que aquest és el mateix avar, no hi ha indicis segurs. I és que els escultors s'abstingueren de quiratar la identitat del condemnat, la qual cosa permetia que cada espectador reconegués —i rebutgés— la seva potencial ventura escatològica en aquella que allí es documentava. La cosa destacable, al cap i a la fi, és que la contigüitat sobre el monument

FIGURA 2. Àvila. San Vicente. Portada dels peus, mènsula.

20. A les altres tres mènsules hi figuren dos braus i un lleó més, amb valor profilàctic, segons R. BARTAL, «La coexistencia de los signos apotropaicos cristianos y paganos en las entradas de las iglesias románicas», *Archivo Español de Arte,* 262 (1993), p. 113-129, esp. 124. Aprofundeix en aquesta interpretació i en d'altres D. RICO CAMPS, *San Vicente de Ávila en el siglo XII (Estructuras, imágenes, funciones)*, (tesi doctoral microfilmada), Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1998, p. 367-370.

assenyala, per no dir declama, una continuïtat narrativa. Per mitjà del felí justicier i la seva presa humana s'inoculen i retrunyen en la dimensió física dels fidels els dictats morals dipositats pels clergues parroquials sobre el timpà.

La capacitat de violentar carns i ossos sembla ser el primer tret i el més palmari que la mentalitat col·lectiva atribuí a monstres i fauna fabulosa. Totes les representacions que pretenen reflectir la seva endèmica ferocitat es conceben esqueixant el cos material d'altres criatures o d'individus, configuracions nodrides de la potència imaginativa tant com d'experiències quotidianes. Les escenes, és clar, s'esgrimeixen com a transsumptes al·legòrics dels suplicis suposadament gravats sobre l'esperit. La historiografia reconeix el més depurat paradigma romànic d'aquest recurs en el cèlebre pilar de Souillac. En aquesta cascada bestial uns éssers monstruosos exerceixen turment sobre una víctima central immobilitzada segons un esquema simètric al qual també es plega un humà en l'extrem superior. Per mitjà de la seva explícita proclama del temor a la destrucció dolorosa, el pilar fa a la vegada de comentari pilar *ex cursus* dels relleus del timpà, en què es refereix la història de Teòfil. El programa perfila les lluites morals i religioses d'aquest laic, apòstata adherit al dimoni primer, turmentat psíquic després i penedit devot més tard. La concatenació d'episodis estipula un context litúrgic de penitència i mort en què redunda el pilar, com va advertir Werckmeister.[21]

Atès que també és immers en aquesta tessitura, ve al cas recordar que un comportament lesiu caracteritza les feres —de manera específica basiliscos i dragons— del claustre catedralici de Girona, i particularment la galeria N, la contigua al temple. En una ocasió anterior vaig proposar ja interpretar aquestes agressions, conats d'ingestió esquinçadora, a la vista dels arguments narratius dels frisos en què s'allotgen.[22] Entre tots hi ha un cas específic en què aquesta declaració em sembla poc menys que incontrovertible. Al costat mateix de la imatge d'Hades (evocat mitjançant les calderes bullents, fórmula que cobrarà una enorme fortuna en el segle XIII)[23] es mostra l'agressió exercida per unes bès-

21. M. SCHAPIRO, «Las esculturas de Souillac», *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984 (ed. or. 1939), p. 121-151. O. WERCKMEISTER (*The Art Quaterly*, 11-2, 1979, p. 214) considera el pilar de Souillac una iconografia conscient que, en el context litúrgic de la contigua història de Teòfil, comenta i completa els relleus historiats. De fet, el pilar ofereix una visualització negativa comparable amb el salm 72, 18-19, emprat precisament en la litúrgia dels difunts. Noves interpretacions a R. LABOURDETTE, «Remarques sur la disposition originelle du portail de Souillac», Gesta, XXI/1, 1982, p. 29-35. Hipòtesis desmesurades a M. CAMILLE, «Mouths and Meanings: Toward an Anti-Iconography of Medieval Art», a: B. CASSIDY (ed.), *Iconography at the Crossroads,* Princeton, 1993, p. 43-57.

22. G. BOTO VARELA, «Seres teriomórficos en los claustros de Girona y Sant Cugat», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXIII, Girona, 1994, p. 291-320, esp. 303 i s.

23. J. BASCHET, *Les justices de l'Au-delà. Les représentations de l'Enfer en France et en Italie (XII-XV siècle)*, Roma, 1993, p. 167-173.

FIGURA 3. Girona. Seu. Claustre. Fris i capitell de la galeria S.

ties que s'endevinen infernals de vocació i de condició (fig. 3). En aquest extrem la talla adquireix sentit perquè glossa el càstig patit pels condemnats en les estances de Tàrtar. No és possible, tanmateix, identificar l'individu que protagonitza l'escena amb l'arquetip de l'avar, del luxuriós o del superb; la imatge dóna cos, sense més concrecions, al concepte d'ànima convicta, empresonada i torturada per sempre. Reconec que no és factible discernir si la composició fou concebuda *a priori* i aplicada aquí per a satisfer una necessitat d'explanació o, al contrari, assumí el seu significat *a posteriori*, una vegada instal·lada i supeditada al discurs historiat. Per als espectadors, membres del capítol catedralici, el resultat hagué de ser el mateix en un cas o en l'altre: en l'escena i sobretot en els seus monstres reconeixerien una admonició dissuasiva. En el pati gironí, pel que es veu, no es jutjà necessari assistir l'assumpte de Llàtzer i Epuló amb aquests mateixos complements monstruosos, a diferència d'allò articulat en les portades d'Àvila, Tolosa i Moissac. Torno a esmentar aquests conjunts a continuació del gironí conscient que, com va assenyalar Lyman,[24] els mateixos plantejaments i fins i tot el

24. T. LYMAN, «Portails, portiques paradis. Rapports iconologiques dans le Midi», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 7, 1976, p. 35-44.

mateix repertori es desplegà sobre pòrtics, façanes i claustres. Llavors com no s'ha d'interpretar que la instrucció moral s'esgrimí per igual —i amb idèntics recursos figuratius, que és el fet més notable— davant clergues i laics, davant llecs i doctes? En això els éssers imaginaris no feren distincions estamentals.

3. Conflictes armats d'homes i monstres, psicomàquies *in factis*

L'òcul que presideix la façana occidental de Santo Domingo de Sòria suporta una densitat figurativa inusual. Una cavalcada teriomorfa integrada per lleons, grius, dragons, harpies, centaures i sirenes-amfisbenes recobreix els perfils de l'arquivolta de la rosassa. En diverses ocasions soldats i civils s'enfronten a les bèsties amb llances, venables i espases —en una desesperada còpia de les actituds que sostingueren David o Samsó— amb resultats luctuosos en més d'un cas. La reconversió moral es formula per a recalcar als feligresos una severa advertència: que estan exposats a sotjances morals i espirituals de naturalesa diabòlica i format zoològic.[25]

La façana soriana acomoda la seva catèrvola monstruosa en el perfil superior de la rosassa, és a dir al punt més allunyat de la vista del fidel, solució desconcertant en primera instància, però compartida amb els òculs de Barfreston, Trani i Troia. Tanmateix el fet que només les dovelles que no són visibles des del terra presenten temàtica vegetal, en lloc de figuració zoomòrfica i historiada, suggereix que en el moment de distribuir els motius el mestre d'obres tingué en consideració el punt de vista de l'espectador i, per tant, el lloc en què les imatges obtindrien més rendibilitat comunicativa. Pel que fa a la resta, tot i el deteriorament, encara s'endevinen dos dimonis punitius traslladant un condemnat. L'escena confirma la dimensió escatològica tant de les lluites contra bèsties com de la ingestió d'homes nus per part d'alguns monstres. D'aquesta manera, les feres de l'òcul configuren un escenari infernal i actuen com a eficaços agents del Maligne. No obstant això, dues parelles d'homes sobre un drac, un lleó i un griu a més d'un *miles* a cavall, en ple combat i abillat amb els guarniments i els arnesos característics, desmenteixen que tota la rosca sigui una il·lustració de l'avern. Així, juntament amb algunes perspec-

25. G. Boto Varela, «*Leer* o *contemplar*. Los monstruos y su público en los templos tardorrománicos castellanos», *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano* (Actas), Logroño, 2000, p. 355-387, esp. 379-381. Al mur E de Sant Nicolas de Barfreston (Kent, segona meitat del segle xii) s'obre una gran rosassa, les dovelles de la qual es decoren amb motius vegetals a la meitat inferior i teriomorfs a la superior. Això i d'altres temes escolpits fan sospitar a R. T. Stoll (*Architecture and Sculpture in Early Britain. Celtic, Saxon, Norman, Londres, Thames & Hudson*, 1996, p. 277, i, fig. 5) que es troben davant d'una evocació figurativa del judici final.

tives d'aquest, apareixen successius conflictes psicomàquics, *sub specie bestiis*, amb implícites funcions exhortatives i admonitòries. Aquest fris circular complementa, per contrast, el discurs escatològic de la porta: una trinitat (en la seva versió *Paternitas*) i el tetramorf en el timpà, glorificats pels ancians benaventurats des de la rosca. Timpà i rosassa confronten sengles visions del més enllà, disposades ambdues sobre el mur occidental de manera oportuna. I és que la llum de l'ocàs tenyida de connotacions parusaiques ja pels més vetusts exegetes, penetra en l'església de Santo Domingo entre una legió de monstres diabòlics. Aquests són, abans que res, una ocasió per a amonestar i coercir l'audiència. Aquí ni glossen ni amplien històries sagrades, sinó que ordeixen un discurs específic, quasi autoreferent.

Entre les nombrosíssimes ocasions en què la plàstica romànica narra conflictes armats entre homes i bèsties,[26] m'aturaré en la que es condensa en la façana del romànic tardà de la seu de Barcelona, dislocada de l'entrada dels peus possiblement durant la primera meitat del segle XIV i encastada llavors en l'obertura que comunica el transsepte meridional amb el claustre catedralici.[27] La figuració es concentra en el costat esquerre i es disposa sobre capitells i blocs prismàtics de manera alternativa (fig. 4 i 5). Sobre un dels carreus es plasmà una psicomàquia sota els perfils d'un *miles christi* que combat un engendrament de tres troncs i tres caps, semblants aquestes a les dels cocodrils. No és aquest l'únic monstre inèdit del conjunt. Una bèstia amb morfologia d'amfisbena i trets facials terrorífics contreu les seves formidables grapes sobre l'astròleg al temps que enrotlla la cua en la d'un altre individu de la seva mateixa espècie. Entre ambdós relleus hi ha un capitell habitat per quatre individus —en un dels costats ocults es pot entreveure un cinquè— que adopten emfàtics gestos d'imprecació a Déu (mans i rostres enlaire) i d'íntim lament (el cap tombat i els pòmuls sobre el palmell). Macià ha advertit sobre una cartel·la epigrafiada la identitat d'un dels personatges: «Iob». Els altres han de representar necessàriament els seus tres amics (Elifaz, Bildad i Sofar; l'altra figura podria ésser la dona de Job o millor encara Elihú) que vingueren a consolar-lo i que, en no reconèixer-lo, esclafiren a plorar, cridar, esqueixar-se els mantells i escampar cendra sobre els seus caps (Job,

26. Disseca el tema, R. BASTARDES I PARERA, «Gilgamès i els capitells romànics», *Quaderns d'estudis medievals*, 8, 1982, p. 474-490.

27. Vegeu M. MACIÀ I GOU, "La porta del claustre" a «Estructura i descripció de la Seu romànica», *Catalunya Romànica*, XX, *El Barcelonès, el Baix Llobregat, el Maresme*, Barcelona, 1992, p. 165-168, n. 10. Recupera les velles tesis de Font i Carreras i de Rogent i Soler en relació amb la procedència d'aquest marc des de l'accés principal d'occident. Consideren el marbre d'aquestes peces d'origen romà, M. MAYER, A. ÁLVAREZ i I. RODÀ, «Los materiales lapídeos reaprovechados en construcciones medievales en Catalunya. La ciudad de Barcelona y su entorno», *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge* (Rennes, 1983), París, 1987, II, p. 529-558, esp. 541-542.

FIGURA 4. Barcelona. Seu. Portal romànic d'accés des del claustre. Detall.

FIGURA 5. Barcelona. Seu. Portal romànic d'accés des del claustre. Detall.

2, 11-13). La gestualitat exhibida es correspon perfectament amb aquest passatge del Llibre.[28]

En el cimaci que corona el capitell de les amfisbenes figura una au a l'aguait i una sirena-peix, paradigma mitològic de la fascinació despertada per les femelles. El transsumpte secular i contemporani de la seductora clàssica el constitueix una parella, contigua a la sirena, que adopta actituds afectuoses, tendres rendes de les eficaces arts amatòries femenines. De tot això deriven els càstigs a la luxuriosa (amb els ja sabuts batraci i ofidi sobre els seus pits), que s'ha d'entendre que és la mateixa dona que acaba d'acollir l'amic. Ambdós episodis tenen lloc sobre el capitell de Job. El desànim dels individus presents en aquesta peça s'estén, o així es diria, perquè se saben envoltats de bèsties violentes i de pecadors contumaços. I és que «l'home nascut de dona, curt és de dies i fart de misèries» (Job, 14, 1).[29] Davant aquesta contingència Job opta per la resignació i la paciència, o si més no així ho subratlla Prudencià quan contraposa aquesta virtut al vici de la ira («monstrum sine more furentis», *Psychomachia*, I, 288-290).

El *miles* combat l'ésser monstruós però no el venç, almenys no en el nostre cas. El capitell del costat relata l'episodi de l'anunciació,[30] esdeveniment que fa factible la profetitzada redempció —i el triomf— que aportarà el Messies. També sobre ambdues imatges discorren una sèrie de bèsties indòmites (lleons i lleons alats) amb un bòvid i un humà entre les ganyes, sinistres comparses en la seqüència de temptació, pecat i càstig que es narra al llarg dels cimacis. Finalment en el carreu situat en el llindar mateix, el que fa de mènsula de la llinda, rendeix comptes del càstig exemplar aplicat a un home a qui un dimoni amb aparença de *pilosus* arrossega cap a una monumental harpia-amfisbena, que amb l'apèndix posterior ha començat a devorar ja un individu, tal vegada el mateix que conduïen a la seva presència.[31] Un fragment de relleu juxtaposat, després de la reubicació, al

28. Aquest passatge es troba també als altres dos cèlebres capitells dedicats a Job. G. GAILLARD, «El capitel de Job en los Museos de Toulouse y de Pamplona», *Príncipe de Viana*, 80-81, 1960, p. 237-240, esp. fig. 3 i 28. L. L. BESSERMAN, *The Legend of Job in the Middle Ages*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1979 reprodueix l'escena en obres del XIII, fig. 2, 5 i 6.

29. *Cf.* C. RUDOLPH, *Violence and Daily Life. Reading, Art and Polemics in the Citeaux «Moralia in Job»*, Princeton Univ. Press, 1997, p. 34-83.

30. S'entreveu en aquesta peça, com en la de Job, que, si més no, una de les cares no visibles també està esculpida. Macià presumí aquí la presència de la visitació.

31. És possible observar que el cap en el qual conclou la grossa cua del monstre serra un avantbraç humà. Tanmateix la resta del cos existiria a l'emplaçament original. El trasllat a la ubicació actual va implicar necessàriament reajustaments i afaitades dels blocs, com confirma el cimaci que corona el fris que comento: també aquí un drac xic ha perdut la major part de l'anatomia llevat de la testa, que afronta amb la del seu congènere. D'altra banda, el bloc i el seu cimaci encaixarien millor amb la resta de les peces si es trobessin a la mateixa alçada, com crec que degué ocórrer en origen.

del pecador i la seva vestimenta, mostra un altre ésser pelut d'identitat confusa (*pilosus* millor que dimoni?), portador d'allò que sembla un escut i una porra. Una vegada més, sobre el cimaci discorre un grup de criatures concebudes *ex professo* per a l'ocasió (nou testimoni de la febril imaginació del més espontani escultor català del romànic tardà), entre les quals hi ha una sirena au, tres dracs xics i un primeríssim exemple de les grilles que tant van abundar en les marginàlies dels còdexs gòtics.[32] En aquesta escena d'explícit caràcter infernal, protagonitzada pel diable i la gran engolidora, culminen i conclouen els assumptes desenvolupats amb anterioritat. L'encarnació del Redemptor, els precs i les lamentacions dels personatges veterotestamentaris i les disputes del *bellator* permeten superar el desànim davant la perversió bestial i humana. En segona instància, s'aconsegueix a més que els monstres castiguin els condemnats segons un barem de dictàmens morals. La comprensió cabal d'aquestes imatges, però, necessita considerar la caracterització de l'escenari per al qual foren concebudes inicialment, és a dir, el panteó comtal de la Casa de Barcelona.[33] Emplaçat als peus de la seu urbana, desembocadura solemne del cementiri estès cap a ponent («vers Jonqueres» que diuen els documents), proporcionava un context monumental per a pràctiques penitencials de caràcter públic o semipúblic. Vist aquest ús cerimonial, les representacions en marquen el sentit específic.

La presència dels *pilosi* en l'escultura romànica hispana es limita, al marge d'aquest (si és així), als casos de la catedral de Salamanca, de la parròquia burgalesa de Colina de Losa i del cenobi de San Millán de Lara.[34] Abans de l'últim quart del segle XII, cronologia factible per a les talles del portaló barceloní,[35] cap

32. J. BALTRUSAITIS, *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 1-29.

33. F. ESPAÑOL I BERTRAN, «Massifs occidenteaux dans l'architecture romane catalane», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa,* XXVII, 1996, p. 57-77, esp. 60 s. *Íd.*, «El Panteó comtal de la catedral de Barcelona en època romànica», *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, I, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p. 108-116, esp. 115: conclosa la galilea occidental del temple romànic, les restes de Ramon Borrell —segons interpreta aquesta autora— i la seva esposa foren traslladades durant la segona meitat del segle XII des del claustre fins a l'extrem septentrional de la galilea. En aquest àmbit romangueren allotjades fins que el desenvolupament de la catedral gòtica el va absorbir («quan deffaheren lo portal per rao de la obra nova el faheren mes avant» diu la versió O del Llibre de les Nobleses. «Massifs occidentaux», p. 62). La Dra. Español prepara un estudi al voltant d'aquest conjunt, analitzat ja en una conferència encara no transcrita: «La imatge persuasiva: animals en el discurs moralitzant de l'art medieval hispànic», *El mal i la seva imatge a l'Edat Mitjana*, Barcelona, 1990.

34. J. M. CAAMAÑO, «Un precedente románico del salvaje», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, L, 1984, p. 399-401. BOTO, *Ornamento sin delito*, p. 217-218.

35. Potser executades en relació amb les obres que s'iniciaren a l'atri el 1167. M. VERGÉS I TRIAS i M. T. VINYOLES I VIDAL, «La galilea i l'atri romànic», *Catalunya Romànica*, XX, p. 164.

font textual exceptuant la Vulgata i els comentaris a Isaïes de sant Jeroni i d'altres exegetes, podia haver informat els promotors de la naturalesa perversa d'aqueixes criatures cobertes per complet de vellositats.[36] Sant Isidor, i amb ell, Rabano Mauro en el *De Universo* (VII, 7), es va fer ressò de sant Jeroni en incloure els *pilosi* entre els déus dels gentils, caracteritzant-los com a fornicadors i identificant-los amb els íncubs i amb *fauni* (*sic*) *ficarii* ('faunos figuers'), una més de les races monstruoses (*Etim.*, VIII, 11, 103-104; XI, 3, 22). Altres autors, des d'Haymon de Halberstadt a Tomàs de Cantimpré o Bartolomé Ánglico, perfilaren el camí que va del *pilosus* a l'*homo silvestris*, antecedent directe dels salvatges de l'edat mitjana tardana.[37] Tot i això, la sobreabundància capil·lar no és l'únic tret anòmal d'unes figures que es podrien suposar homes selvàtics; posseeixen endemés una dentadura esmolada, peülles i grapes, la qual cosa els assimila més bé als dimonis dibuixats en còdexs coetanis i posteriors (*v. gr.* Saltiri de Winchester, de Margarida de Borgonya o de Williams de Brailes).[38] I si de criatures infernals es tracta, és adient recordar que el comentari de sant Jeroni (V, 20) no atribuïa cap altra

36. A la seva traducció bíblica sant Jeroni recorregué al terme *pilosus* per homologar el *se'irim* dels hebreus (monstre pelut i híbrid que viu al desert) amb els sàtirs antics i tardoantics. Insegur de la idoneïtat del mot triat, el teòleg oferí al seu comentari (XIII, 21) tot un seguit de sinònims per tal d'aclarir la comprensió del passatge: «quodque sequitur pilosi saltabunt ibi, uel incubones uel satiros uel siluestres quondam homines, quos nonnulli fatuos ficarios uocant, aut daemonum genera intellegunt». El text, i amb aquest els dels seus epígons, equipara *pilosi*, íncubes, sàtirs, *fatui ficarii*, un determinat tipus de dimonis i homes selvàtics. L'origen de tota aquesta confusió es troba en els versicles en els quals Isaïes havia predit (13, 21-22) la destrucció de Babilònia i l'ocupació dels seus palaus per monstres en els termes següents: «requiescent ibi bestiae et replebuntur domus eorum draconibus et habitabunt ibi struthiones et pilosi saltabunt ibi et respondebunt ululae in aedibus eius et sirenae in delubris voluptatis». Idèntica serà, afirma el profeta, la sort d'Edom quan la venjança de Yavhé caigui sobre ella (34, 13-14): «orientur in dominibus eius spinae et urticae et paliurus in munitionibus eius et erit cubile draconum et pascua struthionum et ocurrent daemonia onocentauris et pilosis clamabit alter ad alterum ibi cubavit lamia et invenit sibi requiem». S. LÓPEZ-RÍOS, *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, p. 153 i s. i 190-191.

37. *Ibíd.*, p. 155-158. A més a més, H. W. JANSON, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, Warburg Institute, 1952, p. 349, n. 25. R. BERHEIMER, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment and Demonology*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1952, p. 96-98, ressaltà les implicacions de la traducció de sant Jerònim.

Un salvatge perfectament definit com a tal es va escolpir en un dels relleus de la façana N de la mateixa catedral de Barcelona. Comparteixo la datació de *ca.* 1300 de M. MACIÀ I GOU, «Porta de Sant Iu», *Catalunya Romànica*, XX, p. 168-170, no així la consideració que es tracti de peces reaprofitades. La precisa adequació als perfils dels estreps del portal i tota una sèrie d'arguments estilístics proclamen el contrari.

38. BASCHET, *Les justices de Au-Delà*, fig. I-2, II-1 i VIII-2.

naturalesa a les sirenes: «dimonis, monstres, o almenys dragons grossos, amb cresta i voladors».[39]

El paisatge teriomorf configurat per Isaïes constitueix un recurs expressiu prou eloqüent que adverteix de persistir en el pecat. En parlar dels versicles de la profecia no pretenc sostenir que el programa iconogràfic del portaló barceloní sigui el seu transsumpte. Tanmateix, entenc que el relat apocalíptic i judiciari aconsegueix una atmosfera similar a aquella que envolta el monument. La proliferació de monstres infernals —actors últims també de la història de Job o de la paràbola d'Epuló— convertia l'assumpte, per admonitori, en un *decorós* argument amb el qual es protegien les cistes del panteó principesc. Encara més, l'evocació de la luctuosa història de Job suposava un vertader toc d'alerta a les consciències dels espectadors, exhortats a assumir amb humilitat i resignació actituds que esmenen la seva sort escatològica: «per això retracto les meves paraules i en pols i cendra faig penitència» (Job, 42, 6). La presència a la biblioteca de la Seu (AHC, cod. 102) d'uns *libri Iob expositio* (és a dir, els XXXV llibres dels *Moralia in Iob* de Sant Gregori Magne; segon terç del segle X i de probable procedència castellana) almenys des de mitjan segle XI, suggereix les plausibles fonts textuals (ignorem si també les figuratives) que van inspirar els iconògrafs.[40] El programa, és clar, comportava un missatge apropiat per a una galilea de naturalesa cementirial com la de la seu barcelonina. La profecia consumada a l'encarnació i la lluita del *miles christi* posen ordre al caos i esperança enmig del temor a tanta violència.

39. A partir de la interpretació d'aquest pare de l'Església, alguns glossaris medievals presenten la làmia, identificada per sant Jeroni amb la Lilith hebrea, com una deessa selvàtica amb pues semblants a les dels cavalls i un bell cos del tot idèntic al de la dona. París, Bibl. Nat., ms. n.a.l. 1296, f. 109. E. García de Diego, *Glosarios latinos del monasterio de Silos*, Múrcia, 1933, p. 230.

40. S. Puig i Puig, «Dos códices gregorianos de la catedral de Barcelona», *Reseña eclesiástica*, 14, 1922, p. 241-248. J. Williams, «The Moralia in Job of 945: some iconographic sources», *Archivo Español de Arqueología*, 45-47, 1972-74, p. 223-250, esp. 235, reconeix en els *Moralia* de Barcelona un estil pròxim al de l'*scriptorium* de Valeràmica. La presència al f. 6 de tres figures, una segurament Job, suggereix l'existència d'un cicle dedicat a ell, si més no en el prefaci. D'altra banda, l'aleshores arxiver de la catedral À. Fàbrega i Grau, redactà, el 1997, una fitxa en la qual dona notícia de l'organització i l'estat del còdex. Assenyala que a l'últim foli (448), escrit en carolina del segle XI, figura una llista dels quaranta membres del capítol, alguns dels quals estan documentats en les dècades centrals de la mateixa centúria. L'estima per aquests manuscrits redactats en lletra visigòtica, malgrat ésser aliena a Catalunya des de feia temps, justifica el paral·lel interès a Girona i la Seu d'Urgell pels seus respectius Beatus. Com ells, els Moralia de Barcelona estaven profusament il·luminats abans d'ésser amputades totes les seves miniatures.

De la seducció

A la *creu* que acabo d'esbossar hi ha, indestriablement, la *cara* de la moneda, l'anvers amable de les representacions de monstres. Em limitaré en aquest apartat a suggerir tres perspectives entre les moltes que cal projectar sobre una qüestió de naturalesa polièdrica. De manera particular m'interessa exposar la progressiva fascinació visual exercida per aquests continents figuratius, el contingut dels quals fou modelat en cada escenari segons les exigències marcades pels promotors respectius.

1. La interpretació literal o la vocació pedagògica de les imatges teriomorfes

De manera paradigmàtica, Santa Maria d'Alne (Yorkshire) dóna informació sobre els criteris observats en les puntuals ocasions en què es projectaren sobre portals de temples imatges de fauna —quotidiana o aliena, domèstica o agressiva— extretes de còdexs de bestiaris. En una de les arquivoltes se succeeixen representacions i epígrafs de *vulpis*, *pantera*, *aquila*, *hiena*, *caladrius* i *caper*, numeració que no es correspon amb l'ordenació fixada en cap de les tres tradicions textuals ni de cap còdex de referència.[41] Amb altres paraules, no és possible inferir cap significat de la combinació d'aquests animals en particular. Els escultors abocaren sobre la façana alguns registres presents en els seus llibres de models que, a tot estirar, demostren una íntima familiaritat amb els *carnets* manejats pels miniaturistes. Aquest estret coneixement explica la coherent correspondència entre l'aspecte físic de les criatures i la seva identitat nominal. A Alne la nomenclatura s'esgrimeix, doncs, com un recurs il·lustratiu però no necessàriament amb ínfules pedagògiques. Si aquests dubtes se centren sobre un dels conjunts més prolixs del continent, com es pot qüestionar la vocació comunicativa de la miríada de registres zoològics aïllats que —amb el suport d'un *titulus* o sense ell—[42] cobreixen capitells, dovelles i frisos? Mâle manifestà aquest mateix escepticisme fa més d'un segle.

41. BAXTER, *Bestiaries and their users*, p. 2-5, reconeix la seva font a l'Oxford, Bodleian Libr. Ms. Laud Misc. 247, *c.* 1110-1130.

42. J. LECLERCQ-MARX, «Les oeuvres romanes accompagnées d'une inscription. Le cas particulier des monstres», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 40, 1997, p. 91-102, destaca la utilitat de les llegendes epigràfiques que concedeixen una identitat a les criatures imaginàries.

Alguns monstres, però, posseeixen vocació pedagògica o, si més no, això afirmen els enunciats que els acompanyen. A la porta del Zodíac de la Sagra de San Michele (vall de Susa, Piemont, *ca.* 1114-1120), Niccoló esculpí i redactà un programa iconogràfic que declara els beneficis espirituals adquirits pels usuaris del temple d'aquesta abadia.[43] Aquesta porta emmarca la desembocadura de l'anomenada *escalinata dels morts*, en les parets de la qual s'instal·laven les tombes de personatges il·lustres vinculats a la comunitat. En el portal, una pilastra exhibeix una composició contínua de roleus amb humans i animals, flanquejada per una afirmació rotunda: «Vos qui transitis sursum vel forte reditis». Els qui hi entren ascendint, assegura el canònic vers lleoní, encara més forts en tornen. El contingut explota l'experiència immediata del lector, que acaba de coronar l'escalinata no sense certa fatiga, per a proclamar a continuació, amb bones dosis d'ironia, que la fortalesa espiritual adquirida en el santuari redunda fins i tot en el propi cos físic. Descansats els membres, reconfortada l'ànima, el devot torna escala avall. Niccoló registra aquí el sentit últim de tot pelegrinatge (fins i tot el que es duia a terme dins dels murs del cenobis, *in stabilitate,* que deien els teòlegs). N'estava convençut, i per això informa l'espectador-lector de la seva implicació en l'autoria ideològica del programa: «Vos legite versus quos descripsit Nicholaus» ('els devots usuaris' —i nosaltres amb ells— 'llegeixen els versos que Niccoló descriu', és a dir, que exposa, o bé que il·lustra). Resulta insòlit que la inscripció concedeixi al mestre escultor preeminències literàries. Sobre aquests suports les imatges s'ofereixen com a instruments hermenèutics de l'escriptura, i no a l'inrevés com és habitual. Ara bé, qui emprava aquesta entrada a l'església, religiosos o feligresos? El vers suggereix implícitament que els destinataris de text i imatges —monjos cluniacencs o pelegrins romeus, o tal vegada ambdós?— deurien de saber llegir i posseir certa perícia visual. Una altra inscripció, present en un altre cantó de la mateixa pilastra, subratlla aquesta exigència: «Flores cum beluis comixtos cernitis» ('Flors amb monstres mesclades, vegeu' (que és tant com dir 'discerniu' (fig. 6). Niccoló,

43. D. M. Robb, «Niccolò: a north sculptor of the twelfth century», *The Art Bulletin*, 1930, xii-4, p. 374-420, esp. 377-382. S. Chierici i D. Citi, *Piamonte, Liguria, Valle de Aosta*, Madrid, Encuentro, 1978, p. 54-56. Ch. Verzar Bornstein, «Matilda of Canossa, Papa Rome and the Earliest Italian Porcher Portals», DA, *Romanico Padano, Romanico Europeo*, Università degli studi di Parma, 1982, p. 143-158, reconeix que la iconografia de la porta assolí el desenvolupament en dues obres vinculades des de feia temps als papes, la *Cathedra Petri*, obra carolíngia d'ivori, i els pilars del segle iii incorporats el ix a la capella de Joan VII a Sant Pere de Roma. Acotar les plausibles fonts formals, és clar, no esgota el sentit del conjunt. *Íd.*, «Text and image in North Italian Romanesque sculpture», *The romanesque Frise and its spectator*, D. Kanh (ed.), Londres: H. Miller, 1992, p. 121-140, esp. 123-133, reprodueix els *tituli* amb algunes imprecisions interpretatives.

sempre predisposat a plantejar contradiccions aparents, juxtaposa o millor contraposa, l'embull i la seva dissecció. Submergides en la confusió de la teoria vegetal, les figures animals i monstruoses plantegen a l'espectador un repte visual, quasi una paradoxa; d'aqueixes que tant agraden a Escher i a Gombrich. No es passarà per alt, tanmateix, que l'enunciat té naturalesa propedèutica: més que un requisit, percebre per separat els diferents ordres biològics constitueix un exercici preparatori per a aconseguir afinar les actituds morals, per a corregir la conducta abans d'entrar en el santuari, car no tots posseeixen la disciplina i la temprança requerides. Per això, com queda advertit en l'altre marge dels fris zoològic, aquesta obra es dirigeix als bondadosos que transiten sota el llindar: «Hoc opus intendat quisquis bonus exit et intra».

Niccoló degué sentir-se satisfet d'aquest judici de valor, i encara de la fórmula emprada per a exposar-lo, tenint en compte que reproduí la inscripció en els mateixos termes sobre la llinda de la seu de Piacenza. La sentència és inapel·lable: determinades imatges només seran compreses per aquells que frueixen d'un òptim estat moral. I és que la virtut espiritual no només aportarà el benefici de participar de la glòria divina; ja en aquesta vida —es pot interferir— aguditza l'enteniment i proporciona les habilitats hermenèutiques que permeten aclarir les incògnites que desdibuixen moltes representacions, com la de les flors i dels monstres *comixtos* dissenyats per Niccoló i, alguns anys abans, per Wiligelmo a Mòdena.[44] Així doncs, el terme *opus* de la inscripció es refereix al col·lectiu animal de grius, lleons, dracs... o a l'obra valorada com a sistema, com a projecte comú? Si al·ludís a la fauna, s'hauria assumit sense dubtes que els monstres també aconseguiren transmetre un o més

FIGURA 6. Sagra de San Michele. Porta del Zodíac. Peu dret.

44. E. CASTELNUOVO, «*Flores con beluis comixtos.* I portali della cattedrale di Modena», *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Mòdena, 1984, p. 452-469.

significats? Lamentablement, no és possible oferir una resposta definitiva. Sí, per contra, temperar el que té de categòric l'enunciat anterior a la llum, precisament, d'un altre que se cisellà sobre la pilastra que rebé les imatges de les constel·lacions: «Hoc opus ortatur sepius ut aspiciatur». Niccoló apressa l'espectador: 'la pròpia obra exhorta (que és tant com dir que aconsella) que se [la] miri més sovint'. I això perquè entendre els diferents registres iconogràfics era feina àrdua; o potser al contrari, perquè els beneficis que contenen són tan profitosos que seria neci despatxar el trànsit sota la porta amb una mirada apressada, malgirbada. En un cas i en l'altre, el rètol té una definitiva funció disdascàlica: imatges i escriptura juntes eduquen, suggereixen, sol·liciten ésser vistes i meditades. Per qui? Difícilment podrien els pelegrins, que a tot estirar pernoctarien una jornada, complir amb la reincidència contemplativa que es reclama. No queda cap altra alternativa que la comunitat monàstica. Les lleus incongruències del programa suggereixen, tanmateix, que l'autor del conjunt, a l'hora de projectar-lo, considerà que juntament amb els monjos també transitarien sota aquest llindar pelegrins ocasionals. Uns i altres deurien rumiar els *tituli,* llegir els relleus detingudament, quasi escodrinyar-los, extreure'n ensenyaments cabals que afinessin el seu esperit i des d'allí, engrescats tots en unes anàlisis que tenen molt d'especulació, aconseguir discriminar bèsties en la *silva*. Al cap i a la fi, del que es tracta és d'esmerçar la confusió, de restablir l'ordre natural per mitjà de la mirada i del pensament. En pocs escenaris com a la porta del Zodíac el potencial pedagògic dels éssers imaginaris suggereix d'una manera tan emfàtica.

2. L'hàbit del guarniment teriomorf

Tornem al claustre de la seu de Girona i comprovarem que a mesura que avançava el segle XIII s'anaren tancant les galeries més allunyades del temple.[45] Els picapedrers que llauraven capitells i frisos en la galeria septentrional confeccionaren una plantilla (l'home agredit per monstres a les anques) que reprodueix en forma de seqüència sense incorporar cap alteració en els casos successius. El motiu parteix del que ja vérem inserit al costat de l'infern de la galeria sud. La reiteració, que no reinterpretació, el desposseeix de tota significació, fos quina fos la que tenia en origen. A més a més, la reiterada figura de l'humà ha esdevingut en ressò mecànic de vocació ornamental i accents neutres. Des d'aquest moment els dragons de motlle i recepta conviuen sense pena, però també sense glòria, amb els canonges catedralicis.

45. I. LORÉS I OTZET, «Claustre de la Seu de Girona», *Catalunya Romànica,* V. *Gironès, Selva, Pla de l'Estany*, Barcelona, 1991, p. 119-131. *Íd.*, «Aspectes relatius a la construcció del claustre de la catedral de Girona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXIII, 1994, p. 275-289.

A Girona com a Elna, també al pati de la catedral els éssers imaginaris van al seu aire. El claustre —la historiografia ho ha reiterat fins a la sacietat— és l'expressió més depurada de la convivència fraternal observada pels capitulars agustins. Els de la seu rossellonesa ho havien assumit fins a l'extrem de sol·licitar que quedessin fixats en la pedra els versos que la comunitat entonava quan un nou membre ingressava en el seu si: «vet aquí com és saludable que el germans habitin en comunitat; vet aquí com és bo i agradable que els germans habitin en unitat». Els termes d'aquesta inscripció reelaboraven el primer versicle del salm CXXXII.[46] El que és paradoxal —i eloqüent— de la qüestió, és que sota l'epígraf no s'esculpiren els assumptes que invocaven l'ideal de col·lectivitat espiritual (des del col·legi apostòlic a extractes de la pròpia institució capitular), animats des de feia dècades per la reforma gregoriana.[47] En lloc d'això, sota el rètol figuren animals i monstres instal·lats dins de cercles perlats (fig. 7). L'opció plàstica té molt de declaració d'intencions i, evidentment, de gustos. Als ulls dels clergues, la presència de l'ornament teriomorf resultava decorosa, diria jo que fins i tot convenient. Diferents capitells de la galeria romànica d'Elna confirmen aquesta valoració, predominant entre els promotors religiosos de l'Europa romànica.

El teòleg, historiador i bisbe Lucas de Tuy il·lumina les raons que estimularen aquesta complaença quan cap al primer quart de segle XIII i immers encara en plena tradició romànica, afirmava: «la casa de Déu ha de resplendir amb varietat d'ostentació de manera que la seva bellesa atregui els homes, eviti el tedi, condueixi les ments dels fidels cap a les coses celestials, representant l'esplendor de la pàtria celestial amb el seu abellidor esplendor». I és que «decorem domus eius, non profanant Ecclesiam sed sanctificant».[48] A l'interior dels temples es trobaren, entre altres, formes artístiques realitzades per a desenvolupar una finalitat *ad decorem,* que sentenciava el Tudense. Aquestes imatges no són tant —o almenys no només— elements decoratius com aportacions decoroses, dignes i adequades. De la mateixa manera que els *tria genera animalia* presents en el món natural proclamen la bellesa i l'harmonia de l'obra de Déu, la bellesa formal de les seves

46. P. P[ONSICH], «Inscripció», *El Rosselló, Catalunya Romànica*, XIV, Barcelona, 1993, p. 209-210. Imposta del segon pilar de l'ala S, cares O i N: «ECCE SALUTARE PARITER FRATRES HABITARE / ECCE QUAM BONUM ET QUAM IOCUNDUM HABITARE FRATRES IN UNUM». L'epígraf data de començament del segle XIII.

47. I. FORSYTH, «The *Vita Apostólica* and Romanesque Sculpture: Some Preliminary Observations», *Gesta*, XXV-1, 1986, p. 75-82. R. SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, «Una empresa olvidada del primer gótico hispano: la fachada de la sala capitular de la catedral de León», *Archivo Español de Arte*, 276, 1996, p. 404 i s. BOTO, *Ornamento sin delito*, p. 133, n. 99.

48. *De altera vita*, 222-226. S. MORALEJO, «D. Lucas de Tuy y la "actitud estética" en el arte medieval», *Euphrosyne*, XXII, 1994, p. 341-346.

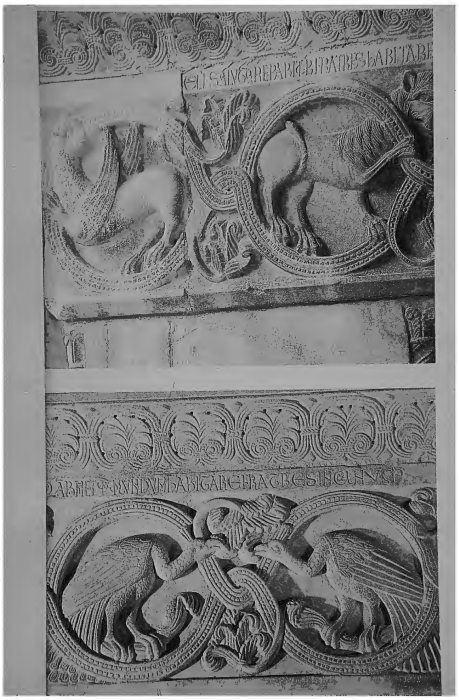

FIGURA 7. Elna. Catedral. Claustre. Fris de la galeria S.

representacions traslladaria l'espectador cap a la bellesa celest. I en tal empresa els objectius perseguits per mitjà de les imatges profanes són els mateixos que donen suport als assumptes sagrats, val a dir: santificar la casa de Déu. Amb excessiva freqüència la figuració monstruosa instal·lada en els patis monàstics compleix també la funció d'*ornament ecclesia*, responsabilitat gens banal que pogué completar-se, com a la seu de Girona, amb funcions de caràcter especulatiu.

3. Monstres en contextos funeraris cortesans

La fauna real i imaginària dels frisos de la Sagra i d'Elna apareix distribuïda dins de superfícies circulars de perfils netament definits, en uns casos, i desdibuixats per la fullaraca, en d'altres. En realitat, els escultors romànics —com els pintors, orfebres i, abans que ningú, els miniaturistes— assumiren els marcs circulars com a recurs amb què denotar la València ornamental de les plantilles teriomorfes. Sota aquesta caracterització, les bèsties aconseguien connotar, endemés, un segon pressupost del tot coherent amb el primer (si és que s'assumeix

el sentit més pregon de *decor*): dotar aquestes imatges d'una parença arcaïtzant i exòtica, com si fos un registre gràfic extret del bagatge figuratiu romà o dels seus transmissors.

Des d'aquestes coordenades no estranya que una bona part dels sepulcres aristocràtics del segle XII arribessin a incorporar bèsties —i en particular grius— dins de les circumferències perlades o formes anàlogues. S'observa en peces tan distants com la tomba de Doña Sança a Jaca, en els nínxols del panteó de nobles de Sant Joan de la Penya o el sepulcre de Don Sancho (o Doña Leonor, identitat no consensuada per la historiografia) en la nau de Santa Catalina del temple de las Huelgas.[49] Investides d'una densa càrrega retòrica, aquestes imatges plàstiques —així com les literàries— es posaven en joc per a denotar que els seus autors coneixien i empraven el llegat del món antic (en realitat un segment puntual d'aquest món), indici amb què pretenien apuntalar el seu prestigi cultural. És més que probable que els promotors artístics intuïssin que els motius teriomorfs havien estat associats als membres més conspicus del mitificat horitzó històric clàssic i que, en el seu moment, ho estaven a l'elit de la societat andalusina.[50] Aquestes representacions s'assumiren, per tant, com a autèntics emblemes senyorials, com a *signes* visuals emesos per a ser llegits i compresos en contextos socials i monumentals associats a reis i nobles. Des d'aquesta perspectiva, la seva incorporació tant al ceremonial de les corts com a les pràctiques funeràries dels seus membres resulta prou lògica; en especial les figures de grius que, per la seva suposada naturalesa i pels significats que se li atribueixen, redunden en l'apoteosi i l'ascensió espiritual protagonitzada per l'ànima del difunt.[51]

L'escultura romànica catalana es va fer ressò d'aquesta solució formal en reiterades ocasions, començant per alguns capitells de l'Estany o pels avui dislocats peus drets de Cuixà, amb imatges de sant Pere i sant Pau als frontals i sengles registres zoològics als costats. Tanmateix, per les singulars connotacions, crec més oportú atendre la portada de Ripoll, de la qual vull ressaltar un sol aspecte, tant

49. D. J. Buesa i D. L. Simón, *La condesa Doña Sancha y los orígenes de Aragón*, Saragossa, 1995, p. 63, 75 i 84. M. J. Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, p. 187-188, amb la bibliografia anterior.

50. Nombrosos sarcòfags pagans del segle III presentaven grius esculpits sobre els costats curts, *v. gr.* les cistes del Camposanto de Pisa. La inclusió d'aquest tema mai no ha merescut l'atenció dels investigadors, circumstància a què s'afegeix que molts d'aquests laterals van ser serrats. Entre els paleocristians, recullen grius l'arlesià de Concordius, el de Saint-Béat, el de les Adorants de Servanne i d'altres de Nimes. També el d'Hellín (Albacete), avui a la RAH de Madrid, exhibeix els mateixos motius. M. Sotomayor, *Sarcófagos romano-cristianos de España. Estudio iconográfico*, Granada, 1975, p. 205 i fig. 45-3.

51. C. Settis-Frugoni, *Historia Alexandri elavati per griphos ad aerem. Origini, iconografia e fortuna di un tema*, Roma, 1973, p. 65-72.

perquè la historiografia ha analitzat en profunditat el conjunt com perquè l'espai disponible no permet perllongar la qüestió.

S'ha suggerit en més d'una ocasió que la gran façana pot haver estat el marc monumental del panteó de Ramon Berenguer III († 1131), pare de Ramon Berenguer IV, primer comte rei de la Casa de Barcelona i probable promotor de l'obra. La possibilitat de reconèixer una lectura política en tot el programa veterotestamentari (com han suggerit Junyent, Barral i, en particular, Yarza), el programa dedicat al judici final, la presència d'un cavaller en el sisè registre de l'esquerra, la disposició d'un guerrer en el cinquè de la dreta (que per a Rico no és un altre que el mateix Ramon Berenguer III), la descripció de les penalitats dels condemnats davant de la recepció dels elegits (expressat per mitjà de la paràbola de Llàtzer i Epuló) i, evidentment, les semblances plàstiques entre portada i sepulcre comtal, són tots indicis que portada i sarcòfag es conceberen simultàniament i amb l'ànim de donar-se suport mútuament. Si, com sembla, aquesta hipòtesi és certa, estaria més que justificada la presència dels extrems de l'arquivolta exterior, al relleix del costat esquerre i sobretot al sòcol esquerre, de sengles registres de grius, lleons, lleons alats, aus fabuloses i un quadrúpede bicorpori dins de roleus (fig. 8). Amb aquestes talles no es pretenia només embellir una part de la portalada, ni tan sols establir un *pendant*

FIGURA 8. Santa Maria de Ripoll. Façana. Detall del sòcol.

atractiu per als medallons del sòcol de la dreta, ocupats per assumptes de matèria escatològica. Aquí, com a Jaca o Las Huelgas, la fauna imaginària és emprada amb el propòsit de redundar en la dignificació del difunt comte, el sepulcre del qual —vocacionalment narratiu— ha sobreviscut d'una manera tan fragmentària que no podem saber si també ell es feia ressò d'aquest repertori. Amb l'adopció d'aquests iconogrames monstruosos per als sepulcres, o per a l'entorn immediat, es projectaren cap al domini funerari els gustos estètics —si podem emprar un terme tan extemporani— que caracteritzaren els nobles en vida.

Múltiples notícies documentals i restes de materials testifiquen la possessió per part dels més conspicus aristòcrates de luxoses teles decorades amb figuració teriomorfa, temàtica aplicada també als seus propis sarcòfags o a les seves aules, com encara és possible observar a l'àrea residencial del castell burgalès de Frías. Amb oripells i tapissos cordovesos o d'Almeria es folraren altars (*v. gr.*, el pal·li de les Bruixes de Vic) i reliquiaris (com el de San Pelayo, a Lleó, San Millán de la Cogolla, el de Santa Librada de Sigüenza o tants d'altres), tots amb la flor i nata del bestiari fabulós andalusí. Arques, càtedres, tombes o vestimentes revelen que les inclinacions i les actituds de les dignitats eclesiàstiques eren pregonament afins a les dels aristòcrates. Uns i altres assumiren els motius monstruosos com a instruments figuratius encarregats d'aportar dosis de sumptuositat i prestigi, tant a les seves vides com a les seves morts. A Ripoll, escenari sensible als ensenyaments llegats per la llatinitat romana, memòria que cristal·litzà tant en la concepció general del seu gran arc triomfal d'accés com en el disseny dels detalls, les bèsties en medallons es decanten en els fons del gran teló com un sediment més de l'al·luvió clàssic, consonants amb el to culte i laudatori que informa el conjunt. Molt diferent, i encara controvertit, resulta el sentit de la sisena banda, en què un cavaller assetja una enorme bèstia devoradora i on un centaure acara un altre felí.

A manera de conclusió

A hores d'ara crec que és evident que la crítica dels ascetes amb què iniciava aquesta breu reflexió no permeten comprendre els motius pels quals apareixen les representacions fabuloses en els claustres i en les esglésies. I és que, en lloc de considerar les causes, jutjaren les conseqüències, és a dir, l'ús, tal vegada pervers, aplicat per alguns espectadors, monjos i llecs que recreaven la seva mirada i excitaven la seva curiositat en l'aparença de les criatures esculpides. El cert és que la consideració d'aqueixa actitud no informa de la responsabilitat semàntica dipositada en el repertori teriomorf pels promotors. En realitat, durant els segles del romànic les bèsties imaginàries s'esgrimiren com a registres visuals que o bé ex-

ploraven i redefinien els marges dels discursos doctrinals, o bé aportaven el *decorus* requerit. Si a partir d'un cert moment l'edat mitjana occidental valorà positivament l'ornament monstruós no fou perquè expressés noves inquietuds socials (en clau d'emancipació de l'afeixugant control eclesiàstic per part de laics, com va suggerir Schapiro), sinó perquè resultà ser un element eficaç a l'hora d'emfasitzar la rellevància d'un àmbit, un propietari o una imatge. Ocasionalment, endemés, aconseguia reforçar programes iconogràfics doctrinals, escatològics o funeraris. Però, tanmateix el que estimulà la proliferació d'aquells motius fou qüestió de gust, estètic si és que puc recórrer una altra vegada a aquest qualificatiu.[52] Davant de tot el que s'ha exposat, és factible continuar afirmant amb rotunditat que els motius monstruosos constitueixen una mostra d'iconografia profana? Estic convençut que, també en aquesta qüestió, els monstres es regeixen per un criteri d'ambivalència, assumint valors religiosos o profans segons les circumstàncies i els contextos. Al cap i a la fi, la distància hermenèutica entre els éssers imaginaris representats i els seus espectadors s'eixampla o s'escurça, avui com en els temps de sant Bernat, segons la idoneïtat de les claus interpretatives que s'utilitzin.

52. Res no demostra de manera tan evident la complaença en aquests motius —sense cap connotació negativa— com l'alteració lúdica, quasi surrealista, de la seva morfologia. A l'únic capitell historiat del pati, més àulic que monàstic, de Las Claustrillas (Las Huelgas), el cap de dues aus s'ha metamorfosat en una mena de pinya. El canvi dels ordres naturals no afecta aquí, com tantes vegades, l'apèndix caudal, sinó l'òrgan que defineix la natura de l'ésser.