PERSISTÈNCIA I TRANSFORMACIÓ DEL CLÀSSIC EN EL ROMÀNIC CATALÀ: ARIADNA I TAUROBOLI

MERCÈ PIN I PLANELLS

La historiografia sobre l'art romànic és molt abundosa. Dins tots els temes, però, un dels que ha ocupat menys pàgines ha estat l'estudi de la persistència del món clàssic dins el romànic.

D'una part sembla clar que l'art desenvolupat pels primers cristiants, l'art denominat paleocristià, era immers dins els corrents clàssics del moment. Era un art desenvolupat paral·lelament a l'art oficial, fet pels mateixos artistes que treballaven les obres paganes.[1] Fou un art extret, en la seva major part, de les mateixes fonts romanes de l'imperi, però imbuint-li un nou sentit cristià. El Bon Pastor deixava d'ésser la figura de l'Hermes grec per convertir-se en el Crist «pastor d'ànimes». La imatge era la mateixa, la simbologia havia canviat. Aquest tema està molt ben estudiat per Grabar,[2] el qual ha demostrat que moltes de les imatges usades dins la iconografia cristiana tenen el seu origen en el món imperial romà.

També hi ha tota una altra sèrie d'imatges, generalment sense un significat religiós, que han estat considerades elements decoratius i que tenen llur origen dins la iconografia clàssica.

1. Les primeres manifestacions artístiques que poden atribuir-se als cristians, trobades fins al moment, estan datades a partir del segle III d. C. Sembla que en el moment de necessitar expressar d'una forma plàstica les ensenyances religioses no disposaven d'un repertori propi i es va haver de readaptar o reutilitzar el material ja existent, però amb una ideologia pròpia i nova.

2. GRABAR, A., *Les voies de la création en Iconographie Chrétienne*. París 1979. (Hi ha una versió en castellà. Madrid 1985.)

Els estudis de Panofsky [3] ens demostren que el coneixement de l'antiguitat clàssica no es perdé durant l'Edat Mitjana d'una forma total. Una primera reinterpretació tingué lloc, com ja és sabut, durant l'època carolíngia; posteriorment, al voltant de l'any 1000, hi hagué un nou ressorgiment de l'interès per tot el que havia estat l'art clàssic. Aquest interès es manifestà dins les arts plàstiques, especialment en l'arquitectura i l'escultura, però va anar acompanyat per tot un ressorgiment literari. No solament foren traduïdes les obres clàssiques,[4] sinó que sorgí una nova literatura de tipus arqueològic, com la *Graphia aurea Urbis Romae* i tractats sobre la religió, la mitologia i la llegenda. Aquest moviment cultural també ha estat estudiat per Seznec,[5] que demostra que «l'Antiquité païenne, loin de "re-naître" dans l'Italie du xve siècle, avait survécu dans la culture et dans l'art médiéval» pel que fa a Itàlia, i per Adhémar [6] referint-se a França. En tot aquest moviment cultural no sabem exactament quin fou el paper de la Península. Sembla, per les restes que ens han arribat, que la producció literària no hi fou molt nombrosa. Possiblement faci falta una nova revisió dels textos que ens podria fer canviar d'idea, però actualment hem de pensar que la producció autòctona fou més aviat pobre. Allò que certament no tenim és una obra de conjunt, que, semblantment a allò que han fet per a França i Itàlia els autors ja esmentats, ens dóna una visió més clara d'allò que realment s'esdevenia.

Aquest tema ha cridat la sensibilitat d'alguns autors espanyols, que sense abordar una obra de conjunt han posat l'interès en alguns temes concrets, com, per exemple, S. Moralejo, que entre altres obres ha fet estudis sobre San Martín de Frómista, la catedral de Jaca i la d'Orense, aportant dades molt interessants sobre aquest aspecte; [7]també podem citar els treballs de

3. PANOFSKY, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental.* Madrid 1975.

4. En aquest tema va tenir un gran paper la Península Ibèrica amb les seves traduccions dels autors grecs a través de fonts àrabs intermediàries, per bé que majoritàriament es tractava d'obres científiques o filosòfiques.

5. SEZNEC, J., *La survivance des dieux antiques.* París 1980. (Hi ha una versió en castellà. Madrid 1984.)

6. ADHÉMAR, J., *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge Français.* The Warburg Institute. Londres 1939.

7. MORALEJO, S., *Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca.* «Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada 1973» I Granada 1976, pp. 427-434. Del mateix autor.

— *La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España Medieval.* «Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi Romani nel Medioevo. Pisa 1982.» Marburg-Lahn 1984, pp. 187-203.

— *Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico en la catedral de Jaca,* en «Homenaje a J. M. Lacarra» I, Zaragoza 1977, pp. 173-198.

— *Marcolfo el Espinario. Priapo, un testimonio iconográfico gallego,* en «Primera

P. de Palol sobre el Tapís de la Creació de Girona, en el mateix sentit.[8]

El meu interès ha estat adreçat vers aquelles figures que, sense passar per la «reconversió» paleocristiana, han arribat als claustres romànics i en les quals he pogut establir una connexió directa entre l'exemplar existent i el seu possible model que s'endinsa dins l'antiguitat clàssica i, en alguns casos, molt més abans. Els resultats han estat sorprenents. Una de les principals dificultats ha estat en els períodes intermedis. La manca de restes, la gran destrucció que han sofert i, fins a un cert punt, també la falta de més informació d'aquest període dins el Principat, han dificultat en molts casos de trobar les peces intermèdies, els «lligams» entre «l'inici i el resultat». A pesar d'això, els casos estudiats reuneixen la suficient informació per a permetre'ns d'extreure'n algunes conclusions.[9]

Tema d'Ariadna

En el claustre de la catedral de Tarragona, en l'ala occidental (fig. 1), ocupant tot un cimaci, es troba la representació d'una dona, que en un primer moment relacionàrem amb el tema d'Ariadna. Tema mític, representat ja en època grega,[10] relacionat amb tot el cicle dionisíac i que tingué un gran ressò en el món romà. Pensem que formalment guarda relació amb la imatge mitològica, per bé que pren un caràcter totalment diferent quant a concepte.

reunión gallega de estudios clásicos Santiago-Pontevedra 1979». Santiago de Compostela 1981, pp. 331-355.

8. Palol, P., *Une broderie catalane d'époque romane: La Genèse de Gérone.* Cahiers Archéologiques VIII (1956), pp. 175-214. Del mateix autor.

— *Elements clàssics en la iconografia del brodat de la Creació de la catedral de Girona.* «Anales Instituto Estudios Gerundenses» XXII (1974-1975), pp. 427-438. Hi ha en premsa un llibre sobre el brodat de la Creació, de propera aparició a la col·lecció Art-estudi.

9. Aquest treball forma part de la tesi de llicenciatura que actualment enllesteixo sota la direcció de J. Yarza i que es continuarà en la de doctorat. No obstant això, en aquest segon cas els límits de l'estudi no quedaran circunscrits a l'àmbit dels claustres catalans, sinó al romànic en general a casa nostra.

10. El trobem a les pintures del temple vell de Bachus a Atenes. Decharme, P., *Mythologie de la Grèce Antique.* París 1884 (6.e ed.), p. 454, fig. 119.

Descripció

En un cimaci collocat en l'ala occidental del claustre de la catedral de Tarragona, just enfront i a la dreta de la porta d'entrada que comunica actualment amb el carrer, ens trobem amb la representació escultòrica d'una dona, de cos sencer, ajaguda en actitud de dormir. Ocupa tot el cimaci. Sobre el cap hi ha un petit personatge, possiblement una mena de diabló amb un pal a la mà dreta acabat en una mena de roda, en actitud de pentinar-la o tocar-li el cap.

La dona està completament estirada, d'esquerra a dreta. Les cames estan juntes i els peus, junts i estirats, inclinats cap a la part superior. La mà dreta està sota la cara, i amb la mà esquerra s'agafa el colze dret. Els cabells partits pel mig, són llargs i llisos, sense rínxols, i li cauen per damunt de les espatlles. Les faccions de la cara són rodones i fines, però poc marcades. Té els ulls closos, el nas és petit i poc pronunciat i les galtes una mica inflades. L'actitud és de completa placidesa d'una persona dormida sense cap inquietud. Les formes anatòmiques estan simplement insinuades. Fa la sensació d'estar tapada per un vel o llençol que la cobreix fins a la cintura, tot marcant alguns plecs per sobre les cames i especialment a la cintura, genolls i peus. En la part superior no hi ha constància d'aquest vel o llençol, però no per això queda l'anatomia ben estructurada, sinó que es manté simplement insinuada. Tot i aquesta falta d'estudi detallat, no es pot dir que no guardi unes proporcions correctes i que no es mantingui en una línia de poc detall, però bona proporció i acurada execució.

La dona sembla ajaguda sobre un llit, matalàs o manta, marcat per unes línies en ziga-zaga que emmarquen la figura, essent més trencades a la part superior, més ondulades a la inferior a mena de roba i augmentant de mida sota el cap a manera de grans cubs, més o menys irregulars, que volen simular un gran coixí. A l'esquerra del cimaci, collocat de forma vertical i perpendicular a la figura femenina, hi trobem un petit personatge. Té l'aparença humana. Està dret, amb els genolls una mica flexionats. Els peus semblen una mica massa llargs respecte al cos; potser porta una mena de botins? No es veu clar si va vestit o no. La cara és rodona i s'hi destaquen unes grans orelles punxegudes. Els ulls estan marcats amb força profunditat donant-li una certa sensació d'enfuriament. Els cabells els té pentinats cap amunt, en actitud crispada.

En la part alta de l'esquena sembla que li surtin dues petites ales que queden de totes formes confuses amb l'extrem del cimaci, motiu pel qual es fa difícil de distingir si són realment petites ales o bés és un motiu decoratiu

que fa aquest efecte, però que és aliè al petit personatge. Sembla agafar entre els braços els cabells de la dona, i a més porta entre les mans una mena de bastó petit acabat en un motiu vegetal. Aquest diabló està ben proporcionat. Igualment, també manca d'un estudi anatòmic acurat, i hi destaca solament l'expressió de la cara amb una actitud inquietant reforçada per l'expressió dels ulls, les orelles punxegudes i el cabell encrespat i eriçat.

Interpretació

El tema d'Ariadna no apareix dins el món romà fins l'any 170 d. C., enmig de les bacanals de la sèrie funerària (fig. 2), per bé que la seva aparició en un veritable cicle de representacions té lloc a l'època de Marc Aureli, representacions ja dedicades específicament a l'heroïna de Naxos. En el segon quart del segle II algunes representacions dins els sarcòfags [11] de garlandes, especialment rares, li donen un sentit específicament eròtic, tot donant més importància al despertar de la dona que no al fet del son de l'Ariadna abandonada. En trobem diversos exemplars en el món romà, com a l'Urna de Flavius Eucharistus,[12] o bé a l'exemplar d'Inca. De tota manera, en aquesta època encara són molt escasses les representacions del tema d'Ariadna i no es comencen a multiplicar fins el 170-190 d. C., i el seu significat no s'explica millor fins a la meitat del segle següent. És l'època en què el simbolisme victoriós de la *virtus* troba la seva expressió romana, en què les litúrgies fúnebres iniciàtiques assenyalen la veritable finalitat del ritual.

En aquesta època, anys 170-190 d. C., època denominada dels Antonins, l'escultura arriba a les últimes conseqüències de l'illusionisme començat en època dels Flavis i es converteix en un pur barroquisme. Igualment les influències hellenístiques es fan més paleses, tot donant lloc a un cert canvi d'ideologia artística que els permet d'incorporar en el seu repertori temes de la mitologia com el de Dionís, que és en aquest moment quan té més ressò. El tema permet unes representacions gràfiques complexes i continuades que gaudien del favor del públic. Són coneguts alguns exemples de sarcòfags que recullen el tema d'Ariadna. Entre altres podem destacar el de les Grutes Vaticanes, els del Museu de les Termes i el de la Villa Doria-Pamphili.[13]

11. Turcan, R., *Les sarcophages Romanes a Representation Dionysiaques.* París 1966, p. 510.

12. Altmann, *Die röm, Grabaltäre der Kaiserzeit,* p. 272, citat per Turcan, R., *op. cit.,* però no comprovat per mi.

13. Es poden veure en les representacions dels sarcòfags de les Grutes Vaticanes (Necròpolis pagana Z). Reproduïts per Turcan, R., *op. cit.,* fig. 28.

El conegut mite d'Ariadna ens relata que aquesta era filla de Minos, rei de Creta. Utilitzant un fil com a guia, ajudà Tesseu a sortir del Laberint, després que aquest hagué mort el Minotaure. Abandonada per Tesseu a l'illa de Naxos, fou rescatada per Dionís, el qual es casà amb ella i la convertí en deessa.

El culte de les dues Ariadnes,[14] tal com ens ho diu Plutarc,[15] recorda els cultes orientals dels déus que moren i tornen a néixer anualment durant la primavera. Ariadna, com Adonis o Altis, és una antiga divinitat de la vegetació i per això la seva vitalitat pateix les alternances del cicle estacional. No és doncs estrany que al segon segle de la nostra era s'hagi retrobat quelcom de les intuïcions primitives, interpretant l'antic mite com una imatge de la renaixença.

Dionís amb l'ajuda del seu tirs, desperta Ariadna del seu son. A vegades qui toca la deessa amb el tirs no és el déu, sinó un petit sàtir. En la major part de les representacions, el sàtir, que pot adquirir fesomia de petit geni alat [16] o bé la forma adulta,[17] alça el vel que cobreix Ariadna per mostrar-se-la al déu.

En altres representacions, com en les pintures de la *Maison de Bachus* a Djemila, del final del segon segle, el sàtir porta uns tirs amb el qual desperta la deessa. Cal fer constar que, en totes aquestes represntacions, la collocació de la deessa és sempre de dreta a esquerra, posició que no es correspon amb la de la nostra figura femenina del cimaci.[18] La utilització del tirs per Dionís pot tenir l'explicació en els textos literaris.[19]

14. La figura d'Ariadna es desdobla en dues. Una personifica la dona terrestre que mor en ésser abandonada per Tesseu. L'altra és aquesta mateixa dona que, per la intercessió de Dionís, adquireix una vida eterna i es converteix en deessa.

15. PLUTARC, *Vides Paralleles*. Vol. I, part. 1.ª (Fundació Bernat Metge, 18). Barcelona 1926. Thess XX, 8-9.

16. Es pot veure en una reproducció d'una decoració mural de Dionís i Ariadna a Selèucia, reproduïda dins *II Colloqui Internacional sobre La Mosaïque Gréco-Romaine*, París 1963. Pl. CLVI. Uns altres dos sarcòfags són reproduïts per TURCAN, S., *op. cit.* Pl. 40 i Pl. 27.

17. Les representacions del geni en forma adulta, les podrem trobar, entre altres, en el sarcòfag de la Walters Art Gallery de Baltimore, amb el tema de Dionís i Ariadna a Naxos, reproduït per KERENYI, C., *Dionysos, Archetypal Image of indestructible life*. Princeton University Press 1976. Pl. 141.

18. Amb la mateixa orientació trobem una Venus en una petxina, en unes pintures murals situades en el peristil del jardí de la Casa «di Venera» de Pompeia anterior a l'any 79 d. C. ANDRAE, B., *Arte Romano*. Barcelona 1974, Pl. 73.

19. Una d'elles a partir del text de NUNNVS, *Dionysiaca*. Lipsiae 1909-1911, XLVII, 440 i ss.

També coneixem els versos de Lucreci, que compara el tirs amb l'agulló de la glòria. LUCRECI, *De la natura*. Llibre primer. (Fundació Bernat Metge, 1.) Barcelona 1923. 922 i ss.

Podem dir que Ariadna pren la figura de l'ànima que queda adormida amb el son de la mort. Aquesta personificació d'Ariadna com l'ànima es donava ja en els primers segles del nostre temps i així podem veure que és simplificada i vulgaritzada al segle III d. C., sota la forma d'un motiu inscrit en l'interior d'un *clipeus*.[20] Podem igualment verificar que en l'emblemàtica funerària d'aquest període i fins al començament del s. IV d. C., aquest emplaçament correspon quasi sempre a allegories que tinguin relació amb el tema de l'ànima i de la salvació.[21]

Comentari

És difícil de saber si al segle XII o al principi del XIII, en el moment de la construcció del claustre de la catedral de Tarragona, la formació humanística dels seus promotors era prou gran per a conèixer tot el significat que comporta la representació d'Ariadna; si aquesta informació la posseïa l'artista, el bisbe o el promotor ideològic de l'obra. Altrament no sembla que el tema d'Ariadna fos un tema popular en aquells moments.[22]

És evident, però, que Tarragona posseeix unes connotacions especials. És una població de probada presència romana, de gran importància i de gran abundor de restes arqueològiques (encara que se'n conservin menys de les esperades). Sabem pels estudis de Le Gall[23] que els habitants de Tàrraco foren els primers, dins les províncies d'Occident, a rendir culte a August, des de l'any 26 a. C. o poc abans. Tarragona s'havia convertit en una de les principals bases de Roma a Hispània des dels primers moments de la seva intervenció militar a la Península. Coneixem també, gràcies a l'obra de Schulten,[24] una relació de temples que es trobaven a la ciutat i dissortadament, però, no tenim cap referència d'un temple dedicat a Dionís, ni tampoc hem pogut trobar cap informació sobre aquest culte ni cap resta arqueològica en les diverses obres consultades.[25] Tot i així, creiem

Els poetes augustians i el mateix Juvenal parlen del tirs de Bacus com d'un instrument màgic d'inspiració. JUVENAL, *Sàtires* II (Fundació Bernat Metge, 139). Barcelona 1961. VII-X 60.

20. TURCAN, R., *op. cit.*, pp. 510-535.

21. TURCAN, R., *op. cit.*, pp. 510-535.

22. No he trobat cap altre exemple dins els diversos claustres de la Catalunya Sud que encara es mantenen en peu i que he consultat.

23. LE GALL, J., *La Religion Romaine de l'epoque de Caton l'ancien au regne de l'empereur Commode.* París 1975.

24. SCHULTEN, A., *Tarraco.* Barcelona 1948, pp. 35 i ss.

25. Ens referim a les diferents memòries d'excavacions dutes a terme a la Necròpolis de Tarragona per J. SERRA VILARÓ dels anys 1927, 1928 i 1929. SERRA VILARÓ, J.,

que la població, més important que en altres llocs, posseïa una forta informació, tant intelectual com plàstica, de tots els moviments que tenien lloc de llarg a llarg de l'imperi. I si en aquest és provat que els cultes dionisíacs tingueren molt ressò i per tant l'hi tingué el tema d'Ariadna, no ens ha d'estranyar que a Tarragona tinguessin coneixement d'aquest fet i probablement practiquessin igualment aquest culte.

Però, si bé podem creure que als primers segles de la nostra era el culte era conegut i practicat a Tarragona, no tenim cap indici, fins al moment, que hagin quedat restes escultòriques o pictòriques que poguessin servir de model al nostre artista, i se'ns fa difícil de creure que perdurés el seu coneixement en un sector ampli de la població, com per fer-lo un tema popular. No crec, doncs, que es tractés d'un tema conegut a l'Edat Mitjana.

No tenim cap certificació documentada que una o més persones determinades tinguessin cura de les obres de construcció del claustre de la catedral que ens ocupa. Sabem, d'una banda, que hi havia un encarregat de les obres, i d'altra, que els bisbes Ramon de Castellterçol i Ramon de Rocabertí hi tingueren una participació important,[26] però no podem dir que tinguessin cura d'una programació iconogràfica del claustre.[27]

Coneixem pels estudis duts a terme, entre altres, per Adhémar i Seznec,[28] que les biblioteques estaven més assortides que la tradició no ens ha fet creure i que el coneixement dels clàssics era a l'abast d'una part de la població,

Memoria de las excavaciones en la Necrópolis de Tarragona. Madrid 1927, 1928, 1929.

BALIL, A., *Esculturas romanas del Conventus Tarraconensis II. Esculturas romanas de Ampurias i Sagunto.* «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología» XXXIX (1973), pp. 423-426.

BALIL, A., *Esculturas romanas del Conventus Tarraconensis I.* «Zephyrus» XXV (1974), pp. 407-412.

CRÒNICA, Secció Arq., *Sarcòfags pagans en la necròpolis de Tarragona.* «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans» VII (1921-1926), pp. 100-103.

PUIG I CADAFALCH, J., *Sarcòfags pagans de la necròpolis de Tarragona.* «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans» VIII (1927-1931), pp. 109-122.

BLÁZQUEZ, J. M., *Imagen y mito. Estudio sobre religiones mediterráneas e ibéricas.* Madrid 1977.

BLÁZQUEZ, J. M., *Religiones primitivas de Hispania* I. Madrid 1961.

BOYANCE, P., *Études sur la religion Romaine.* Rome 1972.

SIMON, M., *La civilisation de l'antiquité et le christianisme.* París 1972.

BEAUJEAU, J., *La religion romaine a l'apogée de l'empire I. La politique religieuse des antonins.* París 1955.

26. Hom pot veure llurs escuts esculpits en el claustre, motiu que fa pensar que tingueren un paper preeminent en aquella època.

27. En el claustre de la catedral de Tarragona es palesa la falta d'un programa iconogràfic unitari, com ens ho fa notar CAMPS, J., *Aproximació al claustre de la Catedral de Tarragona: escultura de l'ala meridional,* en premsa.

28. SEZNEC, J., *op. cit.*

ADHEMAR, J., *op. cit.*

certament minoritària. Però en el nostre cas no tenim cap constància que fos el coneixement dels clàssics, el que permetés la col·locació de la nostre Ariadna en el claustre de la catedral.

Hem de referir-nos més aviat a la utilització sovint, sigui com a simple còpia o donant-li una nova interpretació, d'elements clàssics, fet que ha estat provat i comentat per molts antres estudiosos.[29] El tema és, però, interessant i sorprenent per la seva incorporació en el claustre. El mateix Puig i Cadafalch, quan estudia el claustre de Tarragona, veu que *en un àbach hi ha representada una dona dormint.*[30] Lassalle,[31] dins el seu treball sobre el claustre que ens ocupa, fa menció a aquest cimaci i el relaciona amb unes impostes de la catedral d'Aix-en-Provence. He estudiat amb interès aquesta possible senmlança i certament jo no l'he trobada. Penso que en el cas de França, i que no es tracta de la catedral d'Ais de Provença com ens diu l'autor, sinó de l'església rural de Barjols, també a Provença,[32] es tracta d'un àngel turiferarí que porta les ales i va completament vestit, i que està totalment subjecte al marc arquitectònic, que li dóna aquesta posició totalment falsa, però que en cap moment no es tracta d'una persona ajaguda, ni la seva actitud no té cap semblança amb el tema mític.

El nostre exemplar no és, però, una còpia exacta. En primer lloc, l'orientació de la dona hi és invertida. El sàtir (en el nostre cas és un sàtir) o diabló, està col·locat sobre el cap de la deessa i sembla tocar-li el cap amb un pal (o tirs). En altres casos aquest es col·loca en la part alta del cos. El diabló porta una petita vara a la mà acabada en un motiu vegetal, sens dubte en representació de l'heura o les fulles de parra que guarnien el tirs.[33] Allò que es veu clar és que es tracta d'un sàtir i no d'un petit geni. És ben sabut que la figura del sàtir es convertirà en un dimoni en l'Edat Mitjana. És destacable

29. GRABAR, A., *op. cit.* (p. 220, fig. 10). En el tema que ens ocupa he trobat, en un sarcòfag romà amb escenes del Bon Pastor, un filòsof i una representació de Jonàs, i en un altre sarcòfag del museu del Laterà, la figura de Jonàs, reclinat sobre la platja, que pot ésser molt bé inspirada en còpies de la representació d'Ariadna, encara que és evident que en aquest cas es tracta del tema de Jonàs, sense cap dubte interpretatiu (l'autor no fa cap esment a aquesta semblança). Vid. fig. 3 del nostre article.

30. PUIG I CADAFALCH, J., i altres, *L'arquitectura romànica catalana. Segles XII i XIII.* Vols. III-I. Barcelona 1983, reprint., p. 490.

31. LASALLE, V., *L'influence provençale au cloître et à la cathedrale de Tarragone.* «Mélanges offerts à René Crozet a l'occasion de son soixante-dixième anniversaire» II. Poitiers 1966, pp. 873-879.

32. AUBERT, M., *L'art roman en France.* París 1961, fig. 447.

33. Cal destacar que a la catedral de Tarragona son freqüents les incorreccions en les composicions dels temes, que, tot i que alguns són molt coneguts i poden ésser considerats de repertori, tenen unes peculiaritats que els fan diferents i poden ésser considerats una característica de Tarragona, sense que hom hagi trobat una explicació a aquest fet.

l'abundància de dimonis, més o menys grotescos, de diferents formes, mides i posicions, que es troben per tot el claustre. Per això sembla que encara que acceptem el tema d'Ariadna, hem de pensar en alguna transformació. No serà mai el dimoni el qui, tocant l'ànima adormida, la desperti a la vida eterna celestial. Quin sentit té doncs Ariadna? Pot ésser una advertència en el sentit que l'ànima ha d'estar sempre alerta, sempre desperta per no caure en els paranys de l'enemic? L'actitud de la deessa no ens porta a pensar en una intenció luxuriosa o d'advertiment del pecat de la carn.

En unes pintures de la Casa *delle Venera* de Pompeia [34] hem trobat la representació d'una Venus ajaguda sobre una conquilla que guarda la mateixa orientació que el nostre exemple. En aquest cas és acompanyada per dos petits genis alats. Dins les representacions de l'Edat Mitjana, més d'una vegada s'han confós les figures i entre altres les d'Ariadna i Venus. No hi ha cap dubte que la dona de les pintures de Pompeia és una Venus. Crec que en el nostre cas, és més pròxima la figura d'Ariadna.

Com a resum diria que sembla quedar demostrat que és una representació de l'Ariadna a la manera de les representacions dels sarcòfags dionisíacs de l'època romana. Imatge que probablement l'artista coneixia per les restes romanes, avui desaparegudes, que es trobaven en la mateixa ciutat o bé que ell coneixia perquè era un tema freqüent dins les restes arqueològiques de l'època.

És difícil pensar que el significat de la representació fos el mateix que tenia en el seu origen. Probablement l'hem de relacionar amb un sentit de lliçó moral, tan freqüent dins la iconologia del moment, amb un sentit o bé de tenir l'ànima sempre alerta per no caure en la temptació o, crec que menys probable, amb un possible sentit luxuriós. Com ja he esmentat anteriorment, la iconografia del claustre de Tarragona és enrevessada (en falta un estudi profund) i no podem dir que sigui la peça que manca en tot el conjunt. Creiem, però, que per la seva col·locació i l'acurada delicadesa de la seva execució era una peça important i que tenia un lloc en aquest programa iconogràfic, mal comprès.

Tauroboli

Es troba en un capitell de l'ala occidental del claustre de Sant Cugat del Vallès, bastant malmès, en el qual hi ha representada una figura humana muntada sobre un brau, acompanyada d'una altra agenollada, col·locada enfront (fig. 4). Aquesta imatge ens féu pensar en una possible representació de

34. Vid. nota 18.

sacrifici de tipus ritual emparentada, d'alguna manera, en el conegut ritus del *Mitràs Tauroctono*. Es feia difícil pensar que una representació d'aquest «mite pagà» pogués estar relacionada amb la iconologia del claustre. A simple vista semblava una figura fora de lloc. Pensar exclusivament en un sentit ornamental, semblava una solució massa simplista i que tampoc explicava la seva ubicació. Els estudis m'han portat a identificar-la amb una imatge d'un tauroboli i crec que també he pogut esbrinar el perquè de la seva col·locació en un ala del claustre de Sant Cugat.

Descripció

Es tracta d'un capitell de tipus compost, amb tota la part superior agafant gairebé unes tres quartes parts de la cistella, formada per fulles d'acant de tipus corinti clàssic, amb volutes als vèrtexs; la part inferior conté una figuració: un home muntat sobre el llom d'un quadrúpede que té la cara aixecada.

L'home porta un vestit que li arriba fins més avall dels genolls. És assegut sobre l'esquena de l'animal, amb una cama a cada costat. El cap ha desaparegut, igual que la mà esquerra, la part baixa de la cara i el peu esquerre. Amb la mà dreta agafa el coll de l'animal i el tira endarrera. Els plecs del vestit estan ben conformats. L'animal és un quadrúpede de grans dimensions. Té el cap completament desfet, aixecat vers l'aire i tirat vers endarrera. Les potes de davant estan completament doblegades, i les de darrera, que no es veuen bé, sembla que també. L'hem identificat amb un toro per la seva posició, pel seu volum i per la semblança amb les representacions de Mitra. Aquesta figura està col·locada a la part inferior dreta del capitell A la part esquerra es veu una altra figura humana. Es tracta d'un home agenollat, mirant cap al toro. Té la cara completament perduda, igual que el braç dret. Amb la mà esquerra subjecta un recipient amb el qual recull la sang que vessa del coll del toro. El genoll dret s'ha perdut. Es veu, però, que porta una túnica llarga fins als turmells; els plecs estan ben marcats.

L'execució del capitell és de bona factura. Les fulles tenen relleu i moviment, i assoleixen un bon joc de llum i ombra. Estan superposades unes i altres, donant sensació d'espessor i de fullatge. Els caulicles arriben fins al vèrtex formant petites volutes. Igualment la figuració està ben aconseguida; es guarden unes proporcions correctes que per bé del toro sigui una mica disminuïda. Tot i que estan assegudes, hom ha aconseguit donar moviment a les figures, però no podem parlar d'expressió facial, ja que les cares han desaparegut.

Comentari

Mitra és una divinitat iànica que apareix ja en un test cuneïforme del segle XIV a. C. Posteriorment a Pèrsia i en contacte amb la civilització hellènica, Mitra esdevingué una divinitat solar i el seu culte es difongué ràpidament a Occident. Sovint és representada aquesta divinitat en el moment de matar el toro còsmic que morint dóna origen a la vida. Religió reservada als homes, esdevingué sobretot una religió de soldats i es difongué en correspondència amb els moviments dels exèrcits. A partir del segle I a. C. comença la seva gran difusió fins a esdevenir religió oficial de l'Imperi Romà. El segle V arribà a la seva decadència total. Els Mitreus eran els santuaris dedicats a Mitra.[35]

Sembla que els primers dominis del culte a Mitra tingueren lloc en ambients humils. Posteriorment sota la dinastia Júlia-Clàudia, els contactes polítics amb l'Armènia iranitzada expliquen l'interès que hi mostrà Neró (sobirà solar).[36] El seu èxit és corroborat per la quantitat de restes arqueològiques que s'han trobat i que encara es troben.[37]

35. En el mitreus era collocat el relleu de Mitra occint el toro còsmic en un edicte. En alguns mitreus es troba testimoni de decoració pictòrica (fig. 5 del nostre treball) inspirada en el mite del déu. Han estat conservats diversos santuaris a l'Orient i a Europa (molt particularment a Itàlia) i en alguns casos damunt la cripta que els constituïa foren construïdes esglésies, com la de Santa Prisca i Sant Climent a Roma.

36. Després, les conquestes orientals dels Flavis i dels Antonins contra els Parts, provocaren una àmplia difusió del mitraïsme, un dels déus de l'adversari, déu viril, que semblava donar suport al poder romà. Per això el seu culte es va prolongar a totes les zones militars de l'imperi, des del Danubi i el Rin fins a Bretanya, Hispània i Àfrica. Ensems els esclaus i el lliberts, trets d'Àsia Menor per la guerra i amb gran quantitat als centres econòmics i administratius de l'imperi, el van difondre per Sicília Aquileia, la vall baixa del Roine i la mateixa Roma. Aquesta difusió fou força ràpida, i el mateix emperador Còmmode fou convertit i iniciat juntament amb alguns grans dignataris. Les conseqüents derrotes enfront dels iranians no feren perdre aquest entusiasme per la nova divinitat i fins i tot el mateix emperador Aurelià donà suport a la nova idea d'un emperador aliat del sol *invicte* que rebia un rang superior mitjançant el foc sobrenatural. Encara que sense tenir un santuari estatal, Mitra fou declarat divinitat sostenidora del domini imperial per Diocleció, Galeri i Licini, els quals celebraren un sacrifici conjunt a Carnuntum, sobre el Danubi, l'any 307.

37. Fins el 1955 hom n'havia trobat uns 17 a Òstia i 45 a Roma. Vermaseren, M. J., *De Mithrasdienst in Roma.* Nimega 1951. Becali, G., *Scavi di Ostia II I Mitrei.* Roma 1954.

INTERPRETACIÓ

Penso que ha quedat clar, en l'exposició anterior, que el culte a Mitra fou un culte conegut i emprat dins la població romana i especialment en el món militar.

Sabem que el monestir de Sant Cugat ocupava l'indret d'un antic *castrum* romà, construït prop del milliari vuitè de la via romana de Bàrcino a Egara (el *castrum Octavianum*), però no tenim més dades d'aquest període. No sabem, doncs, si va haver-hi una forta població romana (cosa poc probable per la manca de restes) o una guarnició militar d'una certa importància. D'altra banda, tenim coneixement, pels estudis duts a terme per Mayer, Fabre i Rodà, sobre el panorama religiós del Vallès,[38] o bé el de Bendala, sobre les religions mistèriques en la Hispània Romana,[39] però aquests treballs no ens aporten cap indicació que pogués haver hagut un culte mitraic en aquests indrets.

D'altra part, i tal com ens ho fa notar García Bellido,[40] dins les grans creences oriental practicades a la Península durant l'Antiguitat, el culte a Mitra és el menys representat i del qual han estat trobats menys testimoniatges. El fet s'explica perquè, donades les seves condicions polítiques, Hispània gaudí, durant els segles II i III, d'una llarga pau, només interrompuda per alguns fets isolats de revoltes indígenes. No foren necessaris grans moviments de tropes d'ocupació ni el manteniment de nombroses guarnicions. D'altra banda, la Península no era lloc de pas dels exèrcits que es dirigien vers Europa o Orient, llocs on els conflictes eren molt més nombrosos. Això no és obstacle perquè hagin estat trobats alguns monuments mitraics, especialment a les zones de Mèrida i a Lleó, mentres que són molt més escassos a la Bètica i a la Tarraconense Oriental (llocs molt més romanitzats i, per tant, lluny de les tropes d'ocupació).

En les diferents representacions (fig. 5) que hem pogut estudiar sobre el culte mitraic, a més de la representació gràfica del sacrifici del toro còsmic, aquest està envoltat de tota una sèrie de símbols que fan referència als diferents estadis del culte i al seu camí iniciàtic. En primer lloc, aquest es realitza en una mena de cova, marc habitual on es desenvolupa l'acció (cova que pot ésser natural o artificial). Entre les altres figures podem destacar el gos (en número d'un o de diversos), una serp, un corb, un escorpí, els il·lumi-

38. MAYER, M.; FABRE, G.; RODÀ, I., *Panorama religioso del Vallés en época romana.* Madrid 1981, pp. 133-140.

39. BENDALA, M., *Las Religiones mistéricas en la España Romana,* p. 290.

40. GARCÍA BELLIDO, A., *Les religions orientals dans l'époque Romane.* Leiden 1967.

naires, cautes i cautopes, tots aquests acompanyant el sacrifici còsmic. A més, molt sovint, diferents escenes que representen els diversos graus d'iniciació acompanyen també el sacrifici central.[41]

La nostra representació no conté cap dels atributs habituals dins les representacions del tema mitraic. La cova ha estat substituïda per un cistell de fulles d'acant, de tipus corint i clàssic, i no hi ha ni rastre de serp, gos o bé escorpí. Solament tenim un segon home agenollat, recollint la sang del toro.

És per tot això que pensem que el nostre capitell no es pot identificar amb una representació del *Mitràs Tauroctono*.

La nostra imatge ens fa pensar en una possible interpretación d'un tauroboli. I seguint per aquest camí d'escenes de sacrifici, la nostra investigació ens ha portat, per un costat, a identificar una possible relació entre el capitell de Sant Cugat i la pàtera de Tivissa (fig. 6).[42]

Aquesta pàtera forma part d'una sèrie de restes arqueològiques trobades a Tivissa, a la Ribera d'Ebre (Tarragona), i identificada com a ibèrica i datada entre els segles IV i II a. C.

Sense entrar a descriure la pàtera de Tivissa (crec que no és tema del treball) podem dir que en el segon grup estan representats tres *daimones* que intervenen en una ofrena de sacrifici ritual. Un sacrifica l'ovella, l'altre en recull la sang i el tercer porta un trípode per a cremar perfums. Aquestes figures, uns genis alats, són coneguts ja en la religió etrusca sota el nom de «lasa». Tenen un caràcter de «superhomes», perquè són els intermediaris entre els homes i el déus i són els encarregats del culte a les divinitats. Amb aquest caràcter apareixen també en la religió creto-micènica.[43] Igualment l'art primitiu cèltic, recollint segurament un concepte de religió hel·lènica, estrany a la seva pròpia, ha representat un *Daimon* alat en el moment de sacrificar una ovella.[43] amb la mateixa posició que l'artista iber de la pàtera de Tivissa i que l'artista romànic del capitell de Sant Cugat. L'art grec ens ofereix altres paral·lels amb les mateixes característiques.[43] Més endavant, l'art romà es fa ressò d'aquestes figures i les converteix en Victòries alades, generalment muntades sobre el llos de l'animal, posició ritual de sacrifici, però més en un sentit de victòria que no de sacrifici i com a tal es col·loquen en

41. La religió mitraica era més una religió ritual que no pas mística, i les seves representacions eren principalment dinàmiques més que no buscant un aspecte mòrfic de l'acció. Podem dir que es tractava de símbols, de models estereotipats que recordaven als fidels els diferents estadis del seu ritual. CAMPBELL, L. A., *Mithraic Iconography and Ideology*. Leiden 1968.

42. BLÁZQUEZ, J. M., *op. cit.*

43. BLÁZQUEZ, J. M., *op. cit.*

edificis commemoratius, com els arcs de triomf,[44] o bé en les basíliques.[45]

No crec que totes aquestes coincidències siguin fortuites. Més aviat m'inclino a creure, com altres autors,[46] en l'existència d'un concepte religiós comú a diversos pobles, que utilitzaven les mateixes representacions o bé altres de molt semblants.

Com sempre, i una altra vegada, tenim el punt més llunyà de la nostra escena i la representació medieval arribada als nostres dies, però ens manca el punt de relació entre elles.

És que a Sant Cugat coneixien l'existència d'aquestes figuracions amb restes arqueològics avui desaparegudes? O bé la coneixia l'artista en altres regions? No tenim certesa que el model clàssic fos present en el moment de configurar aquesta imatge.

Sembla clar que hi és representada una idea de sacrifici, idea inherent a totes les religions, inclosa la religió cristiana que la transformà en un sacrifici incruent en l'ofrena del pa i el vi, en la celebració eucarística, símbol del sacrifici de Crist a la Creu.[46] En la religió jueva, antecessors de la religió cristiana practicava el sacrifici cruent amb animals. Tenim el cas d'Abraham (tema molt representat dins la iconografia dels claustres), tenim l'anyell pasqual, etc. No és, doncs, un tema estrany dins una ideologia cristiana.

Dins la tradició oriental trobem en l'Octateuc del Mont Athos[47] una representació d'un sacrifici ritual. En aquest cas es tracta d'una escena referent a l'Antic Testament. És, doncs, un tauroboli davant un altar.

Pensem que el model més proper ens ve donat per unes miniatures que es troben a l'*Evangeliari d'Averbode*[48] de mitjan segle XII, dins el tema de la Passió de Crist, on trobem el tema del sacrifici d'un animal com exponent del sacrifici de Crist, al començament de l'evangeli de Sant Lluc. En la Bíblia Floreffe,[49] d'època una mica posterior i íntimament relacionat amb el manuscrit abans esmentat, veiem representats a la part superior el sacrifici de la creu i a la part inferior trobem el sacrifici d'un animal (el sacrificant aixeca el cap de l'animal cap enrera i li clava el ganivet al coll),

44. ROTILI, M., *L'arc de Trajano a Benevento*. Roma 1972, fig. XXVII.

45. GARCÍA BELLIDO, *Arte Romano* («Enciclopedia Clásica I»). Madrid 1979. 2.ª edició ampliada. Fig. 614.

46. El mateix PANOFSKY, E., *op. cit.*, en parla.

47. Octateuc del mont Athos. «Vatopedi 602». Fol. 258 v. Reproduït per HUBER, P., *Image et message*. Zuric 1975, fig. 53.

48. Evangeliaire d'Averbode. La passion de Jesus-Christ Ecole Masane. Milieu du XIIeme siècle. Lieja Bibliotheque de l'Université. Cod. 3 (365). Folio 86 v. Reproduït per GRABAR, A.; NOTHENFALK, C., *La Peinture Romane*. Ginebra 1958. Fig. p. 165.

49. Biblia Floreffe. British Library Add. Ms. 17738 Folio 187. Reproduït per CHAPMAN, G., *The Bible of Floreffe Redating of a Romanesque Manuscript*. «Gesta» X-2 (1971), fig. 7.

acompanyat per dos personatges, un dels quals és l'evangelista sant Lluc, que porta el seu símbol als braços. Igualment a la Bíblia de Cambrai de l'escola de Canterbury,[50] del tercer quart del segle XII, trobem una escena de sacrifici que podem emparentar amb totes les precedents.

CONCLUSIÓ

Pensem, doncs, que en el capitell del claustre de Sant Cugat hi ha representat un *tauroboli,* escena de sacrifici cruent, antecessora del sacrifici de Crist a la Creu.

És una imatge que recull tota una tradició iconogràfica, el primer exponent de la qual podria ser la pàtera de Tivissa. Que els seguidors del *Mitràs Tauroctono* la varen fer seva, igual que altres manifestacions religioses d'altres pobles, i que en el nostre cas ens ve relacionada directament amb unes miniatures orientals (bizantines) de la mateixa època. La relació i còpia de manuscrits és cosa prou provada i coneguda. Probablement existien altres còpies, i àdhuc podem pensar en manuscrits de la nostra terra, avui perduts, que permetien conèixer i utilitzar els models per escultura (fet igualment ja demostrat).

Altrament, hem de considerar que el tema del sacrifici era també un tema de victòria i el sacrifici de Crist a la Creu era la victòria dels cristians en el nou camí. Creiem que aquests temes eren molt més coneguts a l'Edat Mitjana que no pas ara i, per tant, la seva representació gràfica era un recordatori de la importància del sacrifici de la Creu, com a porta per a iniciar una nova vida vers la salvació. Tema totalment congruent amb la iconologia del claustre i la mentalitat de l'època.

50. Biblia de Cambrai. Escola de Canterbury. Ms. 344. Foli 2 v. Reproduïda per SCHRADE, *La Peinture Romane.* París-Brusselles 1966, p. 257, fig. 4.