

LAS PINTURAS DE «SANT PAU DE CASSERRES». NOTAS DE ICONOGRAFÍA Y «ESTILO» EN LA DISOLUCIÓN DEL «1200» CATALÁN

ROSA ALCOY

La Iglesia de Sant Pau de Casserres fue el marco de un complejo e interesante conjunto de pinturas murales, que hoy podemos contemplar en el Museo Diocesano y Comarcal de Solsona. Ahora nos estamos refiriendo a la mayor parte de la obra que todavía se conserva y que fue trasladada al referido emplazamiento, en el Museo (vid. fig. 1), pues, además, no hay que olvidar el descubrimiento de otro fragmento que apareciera con posterioridad,¹ en el transcurso de los trabajos de restauración de la iglesia, durante el verano de 1979. Este último fragmento de pintura, publicado por E. Carbonell, nos ofrece básicamente la figura de un demonio que iría integrada en el tema de la psicostasis. Se halla in situ. Su relación con la producción distinguida en el Museo de Solsona parece fuera de duda. Tanto en lo iconográfico como en lo que se deduciría del estilo, se ha podido constatar la pertenencia a un mismo ciclo (o ciclos interrelacionados) que podemos presuponer, por otra parte, fuera más allá de lo que hoy es factible analizar.

Las pinturas dependían en consecuencia de la iglesia de Sant Pau, fundada por agustinos y que se resuelve como edificio de nave única y planta en cruz latina. La cubierta presenta bóveda con arcuaciones apuntadas. También es ojival el arco solio a partir del cual se distribuyen las pinturas, incluyéndose en él, como veremos, la imagen fundamental del «Juez» reconocido en la divinidad. El arco solio se abría en el lado derecho del presbiterio, desplegando el programa que aquí nos ocupa. No obstante pueda pensarse en los criterios de una construcción típica del siglo XII, no faltarán añadidos de tiempos consecutivos, así como tampoco la posibilidad de alusión a un encuadre anterior, que determina la fecha de consagración sobre Enero del 907.²

1. Sobre el mismo, vid. E. CARBONELL i ESTELLER, «Notes sobre unes pintures murals descobertes a Sant Pau de Casserres», a *Quaderns d'estudis Medievals*, n.º 1, 1980, pp. 61-62. Una síntesis de la bibliografía dedicada a la obra en su conjunto se hallará en el texto de J. SUREDA, *La pintura románica a Catalunya*, Alianza Ed., Madrid, 1981, p. 356. Los estudios que la constituyen se citarán aquí conforme sea posible precisar, si bien parcialmente, sus respectivas aportaciones.

2. Así tomamos la nota de J. VIGUÉ y A. BASTARDES, *El Berguedà*, Artstudi edicions, Barcelona.

Los murales de Casserres atraviesan distintos planos de representación siguiendo el orden que se prolonga desde el arco solio apuntado. Éste hace las funciones de centro y, al unísono, es la zona más alejada de un espectador que inicie una revisión global de la obra. En tal sentido, se aprovecha el rehundido del arco solio, matizando distintas proyecciones de espacio que al tiempo son distintas proyecciones temáticas. Se impone una estructura que da idea de un «retablo» contenido en el muro, si no se nos aparece la portada-retablo transferida al ámbito interior del edificio, donde el juego de diversos órdenes de profundidad se constituye en escenografía del conjunto.

Un estudio de la iconografía que proyecta este ciclo, a pesar de algunas lagunas ocasionadas por la pérdida de partes notables del espacio pintado, permite rehacer significados para las pinturas que envuelven al arco de forma diríamos que coherente sobre una serie de coordenadas sujetas al tema de la muerte. Toda la decoración es resultante, desenlace e imaginación del escenario adecuado para un lugar de entierro. Se complica la cuestión al presentar el mundo de consecuencias y requisitos que comporta la sepultura en la iglesia cristiana,³ pero no será factible entrever desde la pintura el destino concreto de este «monumento» que fue mutilado y que ahora nos esconde no sólo el nombre del autor, hecho por lo demás habitual en la época, sino también el de su comitente y persona o personas a quienes fue erigido.

La dedicación de la iglesia a San Pablo de Narbona explica la figura del Santo situada en el margen izquierdo, o sea a la derecha de Cristo y haciendo *pendant* a una efígie de San Cristóbal.⁴ Esta última era adecuada a las exigencias y previsiones en torno a la muerte.⁵ Ambas representaciones asumen un tamaño notable-

1978, p. 78, aunque no apuntan sus fuentes concretas. En el mismo texto y en función del ciclo mural *vid. pp. 78-82*, con reproducciones a color de las pinturas, también R. SERRA, «Sant Pau de Casserres», en *La Catalunya romànica. El Berguedà*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1986, pp. 157-165.

3. No nos extenderemos en el campo de una bibliografía consagrada al tema de la muerte en la Edad Media, sin embargo señalemos que tal asunto ha despertado la atención desde ángulos y perspectivas muy variadas y que últimamente se han renovado esfuerzos de clarificación a su entorno, de manera que los apartados que podrían dedicarse alcanzarían ya una extensión considerable. El capítulo del Gótico no aparece, dentro de dicha tendencia, como el menos favorecido. Las actitudes ante la muerte subrayadas en las demarcaciones de confluencia con el «arte» se descubren como vías privilegiadas al encuentro con «ideologías y mentalidades».

4. Para la figura de Sant Pau de Narbona en contacto con el área catalana y haciendo mención de textos dedicados a la misma (algunos se publican a modo de apéndice), *vid. J. GUDIOL i CUNILL*, «Sant Pau de Casserres i el bisbat de Vic», a *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, tomo VIII, Barcelona, 1901-1905, pp. 259-582.

5. *Vid. más adelante* nota 8. En función de los aspectos generales relativos a Cristóbal, L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, t. III, 1.ª parte, Paris, 1958, p. 304 y ss.; G. D. GORDINI y A. CARDINALI, «Cristoforo», en *Bibliotheca Sanctorum*, vol. IV, pp. 350-363. En un orden distinto G. LLOMPART, «San Cristóbal como abogado popular de la peregrinación medieval», *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, t. XXI, 1965, pp. 293-313. Entre los ciclos que se le dedicarán es notable el constituido por el conjunto sobre tabla n.º 4.370 del MAC, asociado a los tipos dependientes de Soriguerola. Otros ejemplos de su representación en Cataluña nos conducen también a obras del Gótico Liniar, así las de la iglesia de Peralta (Museo Diocesano de Tarragona). En ambos casos se observará la imagen frontal de Cristóbal que sostiene sobre su espalda al Niño, en idéntico ángulo de visión. Es el tipo que hallamos en Casserres y que parece ser el más antiguo dentro de la tradición iconográfica gótica, siendo la efígie del Berguedà notable cuando se trata de situar tales precedentes en Cataluña. Por otra parte, su manifestación antecedería a las que citábamos en primer lugar, situándonos al tiempo, ante la tipología de grandes figuras identificadas con Cris-

mente superior al del resto de las figuras; su finalidad enlaza, no obstante, con la continuidad de las escenas que se ajustan y organizan entre ellas. San Cristóbal y San Pablo se desmarcan por completo debido a sus dimensiones. Paralelamente, gracias a su encaje peculiar en el plano, se muestran abstraídos del acontecer narrativo que comprende el eje de los episodios en torno a una economía de Juicio. Sin embargo, el tema escatológico penetra el sentido de las presentes imágenes que, abocadas sobre el sujeto del Juicio Final y la segunda venida de Cristo, hacen necesario el papel de aquellos intermediarios entre el hombre y la divinidad, que también fueran los Santos.

San Pablo de Narbona («PAV», según inscripción) acompañado aquí de un acólito, relacionado con Cataluña y recordado en el culto,⁶ es protagonista de una consuetud llamada del *canonge Andreu d'Almunia* (Seo de Vic), personaje muerto en 1234. En el folio 26 se encuentra el punto de la fiesta de San Pablo de Narbona. Sobresale la cualidad de *confessor* y *sacerdos magnus* que se le atribuye y que pone de relieve su dignidad eclesiástica. La presencia del acólito a su derecha, de perfil y en un plano distinto, quizás tenga que ver con esta faceta del Santo, *Episcopi et confessoris*, claramente integrado en las jerarquías de la Iglesia y en las vertientes litúrgica y sacramental. Tenido por evangelizador y abogado especialísimo,⁷ el Santo narbonés no pierde actualidad en el siglo XIII, las pinturas de Casserres vienen a ser una muestra de ello. Bajo arco de medio punto, poblado de arquitecturas en la zona superior, aparece el Santo situado frontalmente y en actitud de bendecir, tal vez intercesor adecuado frente a la esperanza de salvación, encarada la creencia en un sobrevivir después de la muerte. Complementando sus funciones deberemos recordar a Cristóbal que, de por sí, era efigie protectora contra la «mala muerte» o muerte sin confesión. Debía valorarse su poder profético que preservaría al individuo de condena y que por consiguiente lo proyectaba hacia la esfera de los elegidos. Por otro lado, hay que tener en cuenta que es el Santo encargado de posibilitar el traspaso del río de cauce profundo, que facilita el alcance de la otra orilla al que se cruza en su camino. En este sentido, el simbolismo que filtra sus acciones pudiera compaginar la idea de un viaje difícil y trascendente requerido a través de la muerte. Anclado en el plano de modo similar a como lo está San Pablo, equilibrado por una línea de suelo en que cambia el

tóbal y que fueron poblando el interior de iglesias y catedrales, quizás debido al éxito alcanzado por su devoción en los siglos del Gótico. Aquí hay que advertir, sin embargo, la responsabilidad compartida con la figura de San Pablo que presenta proporciones similares a las del gigante. Se promueve de este modo una composición simétrica, distinta de otros proyectos en que Cristóbal aparece aislado como atlante de la divinidad, por demás ausente en ellos del compromiso implicado en un programa demasiado específico o concreto, cual sería el de Casserres, que no permite una valoración, al margen del contexto, sobre el significado de la imagen, evidente en otras ocasiones. A los ejemplos citados puede añadirse una tabla fragmentaria del Museo Diocesano de Barcelona. También queremos destacar la aportación de M. Rosa TERÉS i TOMAS, «L'església de Sant Pere d'Alp. Descoberta d'uns fragments de pintura mural». *D'Art*, n.º 13, que, si bien para una obra de cronología más tardía respecto a Casserres, permite encuadrar un nuevo caso entre las figuraciones conocidas de San Cristóbal, redundando en la popularidad del mismo dentro de los márgenes del Gótico lineal.

6. Vid. J. GUDIOL i CUNILL, «Sant Pau...», pp. 534-540.

7. Idem., especialmente «La festa de Sant Pau de Narbona en la Seu de Vich, segons les consuetes litúrgiques», apéndice VIII, pp. 569-70. Habría que insistir en la coincidencia cronológica entre la consuetud y el marco temporal de las pinturas.



Figura 1. Pinturas de Sant Pau de Casserres. Visión general (Museu Diocesà i Comarcal de Solsona).

color elegido para el fondo del área superior, el portador de Cristo se proyecta con su estatura gigantesca como nuevo intercesor entre los protagonistas de un cuadro elaborado en sus funciones de ciclo sepulcral.⁸ Hoy por hoy, hemos perdido la posibilidad de sopesar la que fue representación originaria ya que el rostro ha desaparecido totalmente y apenas intuimos la pintura de Jesús sobre sus hombros. La estructura del ropaje es bastante distinta a la que ostenta San Pablo, quien viste de Obispo con la mitra triangular de dos puntas, adoptada a partir de 1175 y que también aparece en el frontal de Rotgers; para San Cristóbal se contruye una especie de túnica cuyo pautado nos permite aludir el frontal de los arcángeles del Museo de Arte de Cataluña (fig. n. 3), pieza emparentada con el marco pictórico de Casserres y que tendremos ocasión de volver a mencionar cuando llegue el momento de revisitar el problema de un «Maestro de Lluçà» o del Lluçanés. Tampoco será aconsejable olvidar la citada tabla cuando se pretendan abordar, siquiera mínimamente, los resortes iconográficos del ciclo mural.⁹

Una vez esbozado el rol que parece encomendarse a los Santos figurados en Casserres cabe preguntarse por el campo envolvente y más inmediato al arco solio. El Juicio Final comporta la teofanía que desvela, al menos, uno de los rostros

8. Sobre el papel de Cristóbal en correspondencia con las actitudes ante la muerte, si los textos son bastante explícitos (puede verse algunos de los recogidos por LLOMPART y RÉAU, nota 5) tampoco sería dudosa la efectividad del santo frente al fallecimiento transmitida ahora por las imágenes. Acerca de su inclusión inmediata en complejos destinados a glosar y conjurar la muerte, sus procesos y consecuencias definitivas *vid.* W. F. STORCK, «Aspects of Death in English Art and Poetry, I», en *The Burlington Magazine*, XXI, 1912, pp. 249-256, p. 256, nota 14.

9. El tipo de Rotgers puede apreciarse con claridad en J. VIGUÉ y A. BASTARDES, *Op. cit.*, fotografía

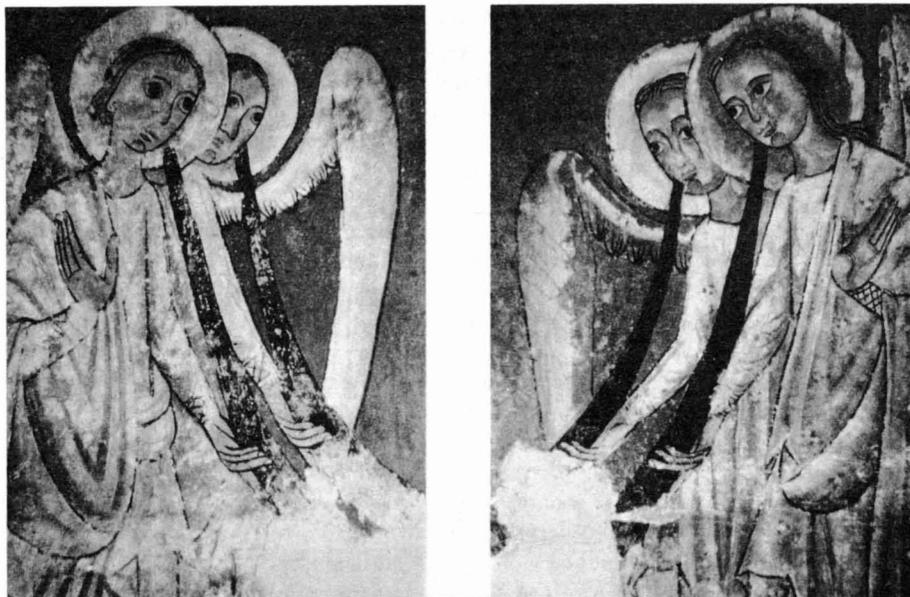


Figura 2. Pinturas de Sant Pau de Casserres. Detalles del conjunto n.º 1; ángeles del Juicio a derecha e izquierda del intradós del arco solio.

en que toma cuerpo la divinidad (vid. fig. n. 4). Sus caracteres deben considerarse con cierto detenimiento porque sobre su base tal vez sea preciso clarificar el contenido y el tono que nos ofrece la obra, también su inclusión dentro de un momento de cambios que acentúa una serie de tendencias y arbitra un complejo panorama con metas en aquello que, siempre a posteriori, calificaremos de nuevo estilo. Evidentemente, habrá que sopesar la renuncia a una conceptualización de orden románico y el proceso que enraíza en las fórmulas y exigencias del Gótico.

En primer lugar, nos llama la atención el protagonista de la teofanía. Es Cristo resucitado, el que vence a la muerte y proyecta su salvación neutralizando una condena que fue radical. Es éste, quien saliendo de medio cuerpo hacia arriba de un cúmulo de nubes, representadas de manera acusadamente convencional, aparece sobre fondo azul como juez primordial. De las figuraciones que enmarcan la temática que aquí se inaugura, el eje central se establece conforme a la solución aludida, en que la divinidad reclama un espacio nuevo, en tanto asume en profundidad su condición «humana». Es el Hijo del Hombre, representado eso sí entre el alfa y omega, como principio y fin de las cosas. Se trata de un antes y un después que debían combinarse sobre lo que no dejaba de ser imaginiería del Juicio y, en

p. 209. Para las dataciones en contacto con el desarrollo y cambio del hábito eclesiástico Cfr. J. HAYWARD, «Sacred Vestements as they developed in the Middle Ages», en *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, XXIX, 1970-71, pp. 300-309. En cuanto al frontal de los arcángeles vid. M. BUCCI, *I Primitivi Catalani*, Sadea/Sansoni editore, Milán, 1965, fig. 24 (también citado como frontal de Gabriel y Miguel o frontal de Eguillor; n.º 3.913 del MAC, vid. J. AINAUD DE LASARTE, *Art romànic. Guia*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1973, pp. 158-9, donde se emparenta con Casserres. Según el autor estaríamos ante obras de un mismo pintor cuya área de actividades se centraría en la Diócesis de Vic.

más de un sentido, proyección imaginaria sobre el mismo. Si bien alcanza actualidad y se hace individual a partir de un texto concreto, nos referimos al Evangelio de San Mateo,¹⁰ el Juicio, adoptará formas peculiares en su transferencia plástica, implicadas sobre la problemática del lenguaje visual ahora propuesto. Podríamos aludir al tono distintivo que limita con el Apocalipsis y que cabe confrontar con la relación desvelada en Mateo, temas acerca de los cuales también se hallará comentario en el estudio ya citado de Van der Meer.¹¹

La abstracción de la *Maiestas* será suplantada por una aproximación en que el ser inaccesible se convierte en el tipo del crucificado. En el «retorno» de la divinidad se reconoce y denuncia con toda claridad el sacrificio en la cruz, reorganizado su valor en el proceso de resurrección. Por tanto, ahora, tenemos la referencia de un tiempo, anunciado histórico, que remodela el componente genérico de la tipología más difundida durante el románico. En definitiva, la abstracción y el misterio que teníamos por atributos de la Majestad son neutralizados en la versión que se retoma en Casseres y que configura un juez de rasgos diferentes, relacionable con otras representaciones que cobran importancia contemporáneamente y que son perfiles esenciales en la iconografía desarrollada por lo «Gótico». Especialmente remitimos a la *Imago pietatis* y Varon de Dolores, más allá de la propia imagen del Cristo-juez. El recuerdo de tales figuras comporta asimismo los parámetros de muerte y resurrección.¹² Ewald M. Vetter, que subrayó estas conexio-

10. Mateo, XIX, 28, XXIV-XXV. Vid. La interpretación de F. VAN DER MEER, *Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'Art Chrétien*, Roma/Paris, 1938, en particular el capítulo dedicado a la Majestad y Juicio Final en tanto que asuntos rivales, p. 384 y ss. El autor subraya el tono individual conferido en el Evangelio, donde es Cristo el que vuelve para juzgar, frente al carácter en mayor medida «visionario» del Apocalipsis y por consiguiente menos concreto en la atribución de responsabilidades. Cfr. R. SERRA, *Op. cit.*, p. 159, que señala como fuente de información iconográfica «directa» de las pinturas de Casseres el *Elucidarium* de Honorio de Autun, aunque la autora indica también la falta de los símbolos de la pasión (*Idem.* p. 160) que se integran, sin embargo, en la descripción que de la llegada del Juez, se apunta en la obra de Honorio.

11. Un primer encuadre para lo catalán se ofrecía ya en J. GUDIOL i CUNILL, *Els Primitius (La Pintura Mig-Eval Catalana)*, vol. I, Ed. Barbra, Barcelona, 1927, Cap. VII, pp. 553-561, entrevistado desde el románico. En torno a los sujetos de un cambio iconográfico activado por la novedad estilística: R. SAFAÇÓN, «La tradition symbolique de la deuxième vision de l'Apocalypse et les débuts de l'art gothique», en *Melanges René Crozet*, t. II, Poitiers, 1966, pp. 993-1.001. Destacaremos también los análisis de Y. CHRISTE, «Victoria – Imperium – Judicium – Un schème du pouvoir dans l'art Paléochrétien et Médiéval», en *Rivista di Archeologia Cristiana* (Miscellanea in onore di Luciano de Bruyne e Antonio Ferrua, s. I), II, números 1-4, 1973, pp. 87-109; y del mismo *La Vision de Matthieu (Matth. XXIX-XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie*, Paris, 1973. La comparación con el tratamiento del tema en el tímpano románico podrá efectuarse consultando su obra *les grands portails romans*, Ginebra, 1969, texto en que Y. CHRISTE perfila diferencias entre teofanía y Juicio Final (el último se interpreta como «Théophanie dénaturée», *vid.* p. 105 y ss.), así como otros rasgos e índices de la cuestión que revierten en el terreno opuesto, es decir, el de la intersección y síntesis activadas entre temas, tenidos a veces por sinónimos (*vid.* p. 124 y ss.). Reténgase también la idea de arco triunfal que permanece asociada al carácter de una victoria que permite desvelar la resurrección y que se integra en el cuadro al menos de manera subyacente. La efectividad de este contenido se torna explícita siempre y cuando se considere que la vencida es la muerte y que el triunfo se aclama sobre ella.

12. Aspectos imbricados en la visión cristocéntrica que se despliega con fuerza renovada afectando directamente el mundo de las representaciones. Vid. E. M. VETTER, «Iconografía del "Varón de Dolores", su significado y origen», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 36, 1963, pp. 197-231. Sobre la base de las propuestas de Berliner y Schrade, analiza algunas yuxtaposiciones (muerte/vida; humanidad/divinidad) latentes o patentizadas en el recurso a la *Imago Pietatis* (*vid. Idem.*, p. 214). Una visión distinta sobre el

nes en su artículo sobre la iconografía del «Varon de Dolores», nos conduce hasta una miniatura, perteneciente a un salterio de principios del XIII, donde se combina, otorgando relevancia «a la Pasión sufrida por el Redentor en funciones de juez»,¹³ el carácter del sacrificio y ese plano de retorno que determina el Juicio Final. Los estigmas, las heridas, que aparecen en las manos de Cristo, en su gesto de mostración de las palmas,¹⁴ son rasgo que sumar a la evidencia de la herida en el costado derecho. Todo ello resta a modo de huella, es decir, de prueba de la que fue su pasión. La gloria que suponen los estigmas depende, por otra parte, de la entrada en escena del que se resucita a sí mismo y vence a la muerte, consumado el proyecto de «salvación» que se resolverá también en condena y que por consiguiente, demostraba y justificaba la lógica del proceso y la sentencia.

En Sant Pau de Casserres la figura que cubre el centro del arco solio, como se ha dicho, tan sólo se descubre parcialmente, emergiendo de entre las nubes de cintura hacia arriba. La búsqueda de paralelos debería iniciarse a más de un nivel. Por una parte, hemos considerado anteriormente el tipo de Varón de Dolores cuya efigie se hace clásica, aunque no sea la única posibilidad existente para su plasmación, en la fórmula que representa la divinidad a medio cuerpo, normalmente desnuda. En Casserres, un manto de tono rojizo cubre el flanco izquierdo de Cristo, de forma similar a como lo hace en soluciones que se estructuran también sobre los márgenes del Juicio Final, pero que reproducen la efigie completa del Dios hecho Hombre. El Juicio Final del pórtico sur en Notre-Dame de Chartres presenta el caso que será característico.¹⁵ En el terreno pictórico tiene interés, y puede parangonarse con el ciclo de Casserres, el ciclo italiano ubicado en Fidenza;¹⁶ asimismo centrado en el marco escatológico del Juicio, también consideraremos un panel de cronología discutida conservando en la Pinacoteca Vaticana.¹⁷ Sin embargo, en Fidenza tenemos nuevamente la figura del cuerpo entero, mientras en

tema y sus orígenes en J. H. STUBBLEBINE, «Segna di Bonaventura and the image of Man of Sorrows», en *Gesta*, VIII, 1969, pp. 3-13.

13. E. M. VETTER. *Op. cit.*, p. 219 y 227, nota 179, asimismo y para la miniatura, p. 210, fig. 14, además de otras referencias al tema del Juicio, abordadas debido a su relación e influencia sobre la figuración del Varón de Dolores.

14. Los estigmas se combinan en los cuadros más difundidos con otros atributos de la pasión que envuelven la concepción de un Cristo sacrificado. Se trata de los *arma* que sustentados por ángeles no suelen faltar en los timpanos góticos dedicados al Juicio Final (Vid. E. MÅLE, *The Gothic Image. Religious Art in France of the Thirteenth Century*, Icon editions, Londres, 1972 (1958), (1.ª ed. francesa 1913), pp. 355-89 o bien el cap. VI destinado al Juicio y el Apocalipsis en otras ediciones), instrumentos de la pasión que, no obstante, no descubrimos en las pinturas de Casserres. Se reproduce únicamente el Juez, que podía considerarse también intercesor, pues se eluden las presencias de la Virgen y San Juan, imágenes frecuentes en ámbitos análogos o contextos parangonables que, quizás en este sentido, ya no lo serían tanto; perderían lógicamente en capacidad de equiparación al ejemplo presente.

15. Vid. A. KATZENELLENBOGEN, *The sculptural programs of Chartres Cathedral*, W. W. Norton & Company, Londres, 1959, p. 79 y ss. y que Casserres no ofrece en toda su riqueza, figs. 76-77, vid. además figs. 78 y 79.

16. Vid. A. QUINTAVALLE, «Un "Giudizio" tardoduecentesco a Fidenza» en *Arte Antica e Moderna*, n.º 29, 1965, pp. 39-43, figs. 15 a-b también de QUINTAVALLE, *La Cattedrale di Modena*, Modena, 1964-65, figs. 1.039-1.041.

17. Y. BATARD, «les fresques de Castel Sant'Elia et le Jugement dernier de la Pinacothèque Vaticane» (Actes du Colloque. Enluminure-Peinture murale. Mayo, 1957), en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1958, pp. 171-178, p. 174 y ss.

la tabla vaticana el Cristo-Juez se sitúa en un segundo registro, detrás del altar, de manera que sería factible compararlo con la producción catalana, a no ser porque la obra italiana traduce secuencias de un programa bastante diferenciado que fue descrito por Yvonne Batard y que se aleja de aquel que ahora nos ocupa en un sentido estricto.

Por otro lado, si destacamos un aspecto distinto como es el que emplaza al personaje, el Apocalipsis de San Juan comporta una de las claves: «mirad como viene sentado sobre las nubes del cielo...» (1,7), «Yo soy el Alpha y la Omega, el principio y el fin de todas las cosas...» (1,8). La forma en que aquí se describe la llegada del todopoderoso no es ajena a las artes visuales, es posible citar algunos ejemplos que derivan de una concepción análoga a la del texto y que suspenden la figura sobre un sistema de líneas onduladas que se antoja mar de nubes. La presencia del ser divino en registros de tal tipo halla lugar en la escultura gótica, en Chartres, en Sens, asimismo en el pórtico sur de Notre-Dame de París, aparece su efigie de medio cuerpo. No obstante, en los tímpanos a que aludimos, el tema no es el del Juicio Final¹⁸ y nuestro personaje se figura vestido. Indiquemos también que se hace acompañar de un par de ángeles, dispuestos simétricamente en torno a él. Se llenan así los ángulos libres del arco apuntado que, en la cima, domina la teofanía. En Casserres, los mismos, se transforman en emplazamiento de dos pequeños sepulcros, de habitantes también minimizados cuando el sujeto de comparación es el Cristo juez, que levantan la losa desde el interior de las tumbas. Observamos dos figurillas desnudas, insignificantes frente a las proporciones y majestad del que ha de juzgar. Sin embargo, vienen a implicar una resurrección de los cuerpos que debemos imaginar multitudinaria y que la pintura nos muestra sintetizada en un espacio considerablemente reducido.¹⁹

«Y verán venir al Hijo del Hombre sobre las nubes resplandecientes del cielo con gran poder y magestad» (Mateo, XXIV, 30). Las frases de Mateo casarían con las que ya conocemos para el Apocalipsis configurando la idea y descripción de una «escatología futura» en la que se integra la obra analizada.²⁰ Otros elementos

18. Vid. W. SAUERLANDER, *La sculpture gothique en France (1140-1270)*, Flammarion, París, 1972, figs. 90 y 119. Un paréntesis de interés en que el contexto sí sería el del Juicio y en que Cristo aparece enseñando las llagas dentro de un tímpano circular o lobulado y tan solo de media figura, es el que abren algunas estaurotecas mosanas. Acerca de ellas: P. VERDIER, «Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement dernier», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. XVI, 1973, pp. 97-121 y pp. 199-213, figs. 4, 7 y 21. Figuraciones de medio cuerpo bastante similares obran en asuntos de resurrección (el sepulcro reemplaza a las nubes).

19. Pueden reseguirse los casos citados hasta el momento para la escenografía del Juicio. En uno y otros, la resurrección de los muertos tiene lugar como acontecimiento general que, en algunas ocasiones, alcanza espacios relevantes en el campo figurado. Véase por ejemplo el portal de Juicio Final de Reims, donde son dos los registros del tímpano destinados al renacer de los cuerpos, o la versión intrincada, populosa, de la catedral de Saint-Pierre de Poitiers (pórtico occidental), en W. SAUERLANDER, *Op. cit.*, figs. 236 y 297. La relación de la resurrección con los ángeles del intradós, tocadores de trompeta, puede establecerse y defenderse en función asimismo de otras aplicaciones del tema, en que el nexo se hace más verosímil, por ser probablemente más directo. Es decir, existe una mejor trabada inmediatez o comunidad de conceptos y espacio entre la representación de los ángeles y la que corresponde a los personajes saliendo del sepulcro.

20. Vid. nota 11 y J. DELUMEAU, *La peur en Occident*, Fayard, París, 1978, pp. 259-277, donde se tiene en cuenta otras profecías y previsiones apocalípticas, si bien centrando la atención a partir del siglo XIV. Para la convención fijada por las nubes vid. A. GRABAR, «L'Iconographie du Ciel dans l'art chrétien de l'An-

de la pintura permiten tener en cuenta la interferencia entre los textos bíblicos reseñados. Devuelven al Libro del Apocalipsis. Señalamos por encima de todo el capítulo XX, 7-15, aunque no obviemos otros momentos del relato que es revelación mediatizada a través de San Juan. Estos contenidos amplían su radio de acción sobre el intradós del arco y su zona inferior, incluyen nuevos protagonistas y nos obligan a subrayar la importancia de San Miguel en el juego iconográfico de Casserres.

Antes de prestar atención al arcángel veamos las soluciones del intradós, el área que da profundidad al arco apuntado originando una nueva superficie apta para la pintura. En ella, sobre la vertical descrita por el Redentor, se fija la imagen del «Agnus Dei», inserta en el círculo que tradicionalmente apoya la perfección de su presencia. En Sant Pau tenemos una muestra estilizada, lineal, poco preocupada por el reconocimiento del animal, cuyo cuello se dibuja alargado de manera un tanto extraordinaria. La concepción que guía sus perfiles contrastaría con la que anticipaba un cordero de siete ojos en Sant Climent de Taüll, anunciado en las lecturas apocalípticas y que en líneas generales es teofanía velada o equivalente de una manifestación de la divinidad. Casserres envuelve la figura blanca del Cordero místico en un fondo azul que a su vez se cierra en sus límites sobre la superficie rojiza que tiñe el arco solio, de este modo se relaciona directamente con el fondo del arco apuntado donde descubriríamos la faceta humanizada del Dios cristiano. Advertimos también que el *Agnus Dei* de la iglesia del Berguedà es portador de la cruz-estandarte, elemento que cruza en diagonal la representación y que es atributo habitual del Cristo resucitado. Sobre la incidencia sacramental (eucarística) de este tema, asociado de manera permanente a la idea de sacrificio e inmolación, tal vez no sea preciso insistir. En cualquier caso, no obviaríamos lo particular del contexto en que se une al Cristo-redentor, quien compensa el pecado en la pasión y libera la posibilidad de un más allá positivo en que ubicar al hombre. Asimismo la cuestión permite sugerir las traslaciones hacia el centro de la Jerusalén celeste, lugar donde reina el Cordero.²¹

Enmarcando al Cristo Juez contamos con un total de cuatro ángeles que, dispuestos por parejas (vid. fig. n. 2), son los encargados de hacer sonar las trompetas, anuncio de acontecimientos decisivos que pautan el fin de los tiempos. Sus cuerpos se disponen en estricta simetría, encarados hacia el espectador y emergiendo sobre nubes, de forma que la convención repite, en parte, lo aplicado a la teofanía del Dios-Hombre sobre el arco solio en actitud de bendecir. Los ángeles se disponen sin que la organización de su movimiento pueda acusarse en exceso. Los encontramos frente a figuras sumamente estáticas, que elaboran su cometido con especial parsimonia, quizás con lentitud. Sus alas aparecen plegadas, mientras que las líneas definidas por las trompetas siguen el curso de los brazos

tiquité et du Haut Moyen Âge», en *Cahiers Archéologiques*, n.º 30, 1982, p. 10. También en conexión con este recurso figurativo: H. DAMISCH, *Théorie du nuage (Pour une histoire de la peinture)*, París, 1972.

21. Una interpretación coincidente se sugiere en J. YARZA, *El Pórtico de la Gloria*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 39, en su análisis de la temática global del pórtico. Allí la conexión del Cordero con el Cristo de la Pasión se admite también como paralelo apropiado. Algunas cuestiones podrían ampliarse atendiendo a A. COLLI, «La Gerusalemme celeste nei cicli apocalittici altomedievali e l'affresco di san Pietro al monte di Civate», en *Cahiers Archéologiques*, n.º 30, 1982, pp. 107-124.

en descenso. Estos instrumentos al ser sostenidos con la mano derecha en exclusiva, permiten a los personajes de primer plano, el gesto en que se nos muestra la palma izquierda. Insistimos en la fijación de sus ademanes porque estos pueden contrastar con los que, a menudo, caracterizan la expresión inestable o conmocionada de los ángeles con las trompetas,²² al menos afanada por la ilusión de conferirles movilidad. No obstante, también habría que atenerse al tono general de las murales de Casseres donde la suspensión de los personajes se hace eco de cierto grado de quietud tendente al estatismo. Este se prolonga incluso en la escena que, sumamente desfigurada en la actualidad, se expandía en la zona inferior, fronteriza con el arco apuntado. Y ello, a pesar de que se trate de un episodio que sugiere el combate. La corte angélica vuelve a ser centro de atenciones, consagrada a una operación distinta que hora es lucha y derrota de las fuerzas del mal, por tanto castigo de los rebeldes ante la voluntad divina. Sobre la identificación exacta del tema pueden albergarse algunas dudas, justificadas parcialmente por el estado de conservación. Se ha hablado del arcángel luchando con un dragón,²³ J. Sureda cree probable que en este registro aparezcan dos de los arcángeles, Gabriel y Miguel (o Rafael) encargados de transportar el alma del difunto que debía ocupar el margen inferior del arco solio.²⁴

Por nuestro lado observaríamos que esta superficie se ha dividido en dos áreas mediante un trazado en negro, la superior menor que la inferior. Las dos se pueblan de estrellas de ocho puntas y permiten el paso a dos figuras angélicas de tamaño diferente. Sobresale la ubicada a nuestra izquierda que además empuña lo que pudiera ser lanza rematada en una cruz (el proceder de su acompañante es difícil de precisar), a sus pies todavía existe rastro de un ser monstruoso que enarbolaba tres de sus cabezas, insertas en un tronco común. Los tonos de la bestia son rojizos, dominante cromática que satura en buena medida las presentes pinturas y que asimismo se escoge para colorear las estrellas. El enfrentamiento del ser monstruoso con la figura del ángel no sería objetable, tampoco su identificación con Satán o el Maligno; concebido como dragón, es la «serpiente antigua» cuyo destino es el abismo, aquel con quien hubo de luchar Miguel ayudado por sus ángeles. La tercera parte de las estrellas del cielo serían arrojadas por el dragón vermejo a la tierra, pero este diablo que es Satanás no iba a conocer sino la suerte de la derrota; aun en su faceta metamorfoseada, sería precipitado al estanque de fuego y azufre.²⁵ La lectura de la escena permite evaluar el papel de Miguel en este ciclo, también su dimensión apocalíptica en función del subrayado de un castigo impuesto a los defensores del Mal, castigo que precede al juicio de todos los muertos.²⁶

22. Su disposición contrasta con la que hallamos en el Juicio Final de Civate, ejemplificación de esto último. En otros casos, la catedral de Amiens podría ser el ejemplo; es factible indicar la presencia de ángeles en reposo, flanqueando el marco de resurrección; un orden similar puede observarse en el juicio de la Pinacoteca Vaticana (*vid.* not. 19). De hecho cabe apreciar distintas disposiciones atribuidas a los ángeles músicos que rodean la atmósfera del Juicio, según sea la finalidad, asociada a la resurrección de los muertos o al indicativo del final de los tiempos.

23. J. VIGUÉ y A. BASTARDES, *Op. cit.*, p. 80.

24. J. SUREDA, *Op. cit.*, p. 355.

25. *Cfr. Apocalipsis*, XX, 9 y 14. Por otra parte, se recordará el cuadro singularizado por la mujer vestida de sol (*Apocalipsis*, XII, en particular la descripción del dragón -XII, 3- y las referencias a la batalla con Miguel, -XII, 7-9-).

La victoria de Miguel, cabeza del ejército celeste, implicaría aquí una secuencia concluyente y definitiva de los pasajes iniciados con la caída de los ángeles rebeldes. La *lídia* contra el dragón introduce ideas recurrentes. Recuperamos la misma interpretación de un combate entre el Bien y el Mal cuando se atribuyen a Miguel (también a Rafael) las operaciones de maniatar al demonio y arrojarlo al abismo,²⁷ más tarde, serían protagonistas de la batalla contra el Anticristo. En Sant Pau de Casserres tal vez sea el sometimiento y condenación absoluta de los ángeles del Mal el momento cifrado. Los arcángeles fueron hechos responsables de la consumación de dicho proceso.²⁸

La información, que sobre Miguel se ofrece en los murales, revierte en otras dos escenas. La primera a que haremos referencia pertenece a la historia de sus apariciones y se emplaza en el monte Gárgano. Se dibuja el tema según la fórmula que se hace tradicional y que presenta el disparo de la flecha envenenada al toro encaramado sobre la montaña. Es sabido que éste se tornará en contra de quien la disparará y que fue el arcángel Miguel el autor del prodigio, custodio de la cueva abierta en el Gárgano. Es un asunto que también vemos reflejado en la tabla de los arcángeles del Museo de Arte de Cataluña, obra ya mencionada en conexión con un «Maestro de Lluça», que enlaza asimismo con Casserres. Por otro lado hay que indicar la repercusión italiana del cuadro, citemos la obra consagrada a Miguel en Vico l'Abate, correspondiente al siglo XIII.²⁹ Con todo, y sin que ello pueda extrañar, el episodio de Casserres (véase la zona inferior del intradós a la derecha) tiene más que ver con el frontal de los arcángeles, asociado a su propia escuela. La obra italiana introduce un mayor número de personajes complicando un tanto la versión del tema.

Sin abandonar el frontal de los arcángeles, habrá que afrontar los restos de la psicostasis ubicados en la iglesia de Sant Pau.³⁰ La figura del arcángel ha desaparecido, también el platillo que debía contener las buenas acciones, sólo resta el

26. El asunto fue analizado por San Agustín en *La Ciudad de Dios*, vid. las alusiones a la condenación del diablo y de sus seguidores, *Obras de San Agustín XVII, La Ciudad de Dios*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1978, pp. 680-1 y la nota 29 de la p. 681, donde se mantiene que estamos ante el final de la historia bíblica de Satanás. Ello sería válido para Casserres si no pensamos en un episodio aislado o consagrado a San Miguel, independientemente del acontecer específico del Juicio y, en consecuencia, vemos en la escena la resultante de la nueva venida de Cristo que implica ese encierro del diablo en el lago de azufre. Para la relación establecida entre el pecado original y el Satán encadenado, para el comentario de paralelismos entre ambas «caídas» vid. Y. CHRISTIE y R. BONVIN, «Les neuf choeurs angéliques: une création tardive de l'iconographie chrétienne», en *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, n.º 15, 1984, pp. 67-99, pp. 73-75. Recordemos la aparición de ambos temas en Casserres. Por demás, Lucifer adoptaría la modalidad que lo convierte en Dragón, acompañado de seres demoníacos de su misma naturaleza, en dragón rebelde que será dominado y vencido por el arcángel Miguel.

27. Vid. también Santiago DE LA VORAGINE, *La leyenda dorada*, 2, Alianza Ed., Madrid, 1982, pp. 625-6.

28. Es sabido que también los ángeles se hallaban sometidos al Juicio. La condena de los ángeles malos sería lógicamente irrevocable. Vid. *Libro de Henoch*, Barcelona, 1981, pp. 81-2, aquí son Miguel, Gabriel, Rafael y Fanuel los encargados de castigar y echar al brasero ardiente a los servidores de Satanás (a las también denominadas tropas de Azazel). Otros datos se recogen en la publicación de M. DELCOR, *Mito y tradición en la literatura apocalíptica*, ediciones Cristiandad, Madrid, 1977, pp. 62-64 y p. 94.

29. L. COLETTI, *I Primitivi. Dall'Arte benedictina a Giotto*, Instituto Geográfico de Agostini, Novara, 1941, fig. 43 y E. CARLI, *I Primitivi*, Milano, 1963, fig. 27 a-b. Se trataría de un Maestro florentino que toma nombre a partir de las tablas de Vico l'Abate.

30. En el frontal contamos con la versión completa de la escena mientras los murales sólo permiten

marco de la balanza sobre el que va a incidir el diablo. Figura demoníaca que se cuelga literalmente del segundo platillo, reproduciendo la dinámica deshonestista que frecuentemente se expresa en imágenes del modo consignado.³¹

El pesaje de las acciones humanas se imbrica de nuevo sobre la escenificación del Juicio Final. Al mismo tiempo, reclama las funciones de San Miguel en el tribunal de Dios. Sin embargo, el actor que aún puede analizarse en Casserres no es Miguel sino su oponente. El tipo de diablo que aquí toma cuerpo nos lleva a considerar su parentesco con las otras representaciones del maligno, por ejemplo aquellas que recuperamos en los frontales de Chia, dedicado a San Martín, o el de Soriguerola, ambas pertenecientes al Museo de Arte de Cataluña. Por otro lado, son obras que sugieren los primeros desarrollos del Gótico, estilo que no hacemos ajeno a Casserres, aunque en esta última se reclame todavía como derivación de la oleada bizantinizante o neobizantinizante del 1200. Nos adentraremos más tarde en tal problemática, por ahora será preferible abarcar otros planos del conjunto.

Las pinturas de Sant Pau de Casserres hacen patente la confianza depositada en el arcángel San Miguel, no únicamente por la divinidad, cuando es cuestión de librar un combate con las fuerzas del Mal, sino que incluso adquiere importancia como defensor de la Iglesia y del alma que atraviesa la muerte y se enfrenta al juicio. Además es tenido por guardián que defiende el santuario contra el demonio, alusión que es factible interpretar simbólicamente, pero que asimismo debía tener un valor concreto que hacía práctica su presencia, requerida y venerada a lo largo del Medioevo.³² Miguel, como intermediario, como portador de la balanza, como arcángel guerrero..., pero también como conductor de almas, parece necesario en las inmediaciones de un complejo que viene condicionado por un lugar de entierro y que se impone sobre el interior del santuario. Sin embargo, en Casserres, no hemos sabido reconocer una posible figuración del traslado del alma, se tratara del alma del difunto o de una imagen simbólica que buscara definir los modos del «tránsito». El asunto, por otro lado, quizás tuviera más sentido en un programa de carácter distinto, reclamando versiones menos individualizadas que, hoy por hoy, tampoco hallamos en la iglesia de Sant Pau. Otra ausencia, referida a un encuadre sujeto a las coordenadas de un proceso en que se premia y castiga, se determina al no existir plasmación de los espacios donde se cumple sentencia

deducir su composición. El fragmento del pesaje hallado en Casserres viene a comportar la existencia de un ciclo más vasto, ya que se introduce en una nueva área también pintada en origen, situada a continuación de la que hoy puede verse en el Museo de Solsona.

31. Vid. en torno a la iconografía del tema y de sus variantes, inclusive para un sentido más o menos estricto del tema de la psicostasis, J. YARZA, «San Miguel y la balanza, Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales», en *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, VI-VII, 1981, pp. 5-27, p. 7.

32. Vid. E. MÂLE, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, París, 1922, p. 257 y ss., P. BOUET, «Le Millénaire monastique du Mont Saint-Michel», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. XVI, 1973, pp. 51-58. L. RÉAU, *Op. cit.*, pp. 44-51, también los estudios de M. MARTENS, A. VANRIE y M. de WAHA, en *Saint Michel et sa symbolique*, Bruselas, 1979, y el artículo de F. SPADAFORA, en *Bibliotheca Sanctorum*, vol. IX, Roma, 1967, col. 410 y ss., col. 420 y ss. En M. DELCOR, «Quelques aspects de l'iconographie de l'ange dans l'art roman de Catalogne. Les sources écrites et leur interprétation», en *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n.º 13, 1982, pp. 153-185, «Michel le peseur des âmes et vainqueur du Dragon», pp. 171-173.

eterna o se goza de compensación también eterna. Ni paraíso ni infierno aparecen de manera explícita, aunque como se ha intentado sugerir, sus respectivas realidades se encaran en figuraciones ya comentadas.

Notemos, en consecuencia, que en Casserres tan sólo se puntualiza «ahora» mínimamente el devenir final en que el hombre es requerido. La resurrección de los muertos y el pesaje del alma limitan lo que aquí conocemos acerca de los antecedentes y formulaciones del Juicio. Episodios que no hemos podido identificar con suficiente claridad seguramente añadirían contenido al ciclo. Entre los episodios problemáticos se encuentra la escena situada en el intradós del arco, opuesto al que se destinó a la aparición de San Miguel en el Gárgano. La bibliografía da a entender que aquí se insertaría la Anastasis,³³ sin embargo, la pintura restante no basta para afirmar sin duda ninguna que, efectivamente, se pensara en el *Descensus ad Inferos* al ordenar el programa. De cualquier modo, si con anterioridad fue reconocible el tema, pues los estudios aludidos no insinúan la falta de nitidez en el mismo, estos escritos en que se menciona, no permiten deducir su estructura. Tampoco explican su desarrollo y justificación iconográfica en la obra. *El Descensus*, siendo tema de salvación y derrota de Satán, pues supone el quebrantamiento de los infiernos, y emergiendo asimismo como tema de resurrección, no sería sorprendente en el contexto de Casserres. Ahora bien, no llevaremos más adelante la cuestión, al menos en contrapartida de lo que quizás es hoy terreno de especulaciones, por demás, en un fragmento de los murales donde los niveles de la pintura son bastante confusos y donde se superponen otros temas. En principio hay que observar la continuidad del campo de estrellas que satura la visión de los arcángeles ajusticiando al dragón. También en este marco hallamos alguna estrella de ocho puntas. Después podemos preguntarnos por una figura de torso desnudo y brazos cruzados que ostenta proporciones considerables y que creemos figura de Cristo, a lo mejor relacionable con el Varón de Dolor. Su cronología y su emplazamiento deberán analizarse más detenidamente, porque tal vez deba considerarse añadido posterior.³⁴

Abandonando el marco interno del arco, en las enjutas abiertas a superficies desiguales, hallamos las representaciones de un ángel turiferario y de un ave. La última se perfila en el margen más restringido, aquel que nos queda a la derecha, mientras el ángel del incensario hace voltear este instrumento en dirección al Cristo-juez, su vaiven se detiene marcando una horizontal que dado el emplazamiento de su portador, quien compone la vertical, remite a un seguimiento compositivo de un encaje impuesto por el ángulo recto, aquí definido. Con túnica azul y manto blanquecino y sobre el fondo rojo de las enjutas, el ángel combina la ofrenda del incienso con el acto de sostener la cruz, dibujada con líneas muy finas y en diagonal. El efecto de incensar y su connotación no precisará demasiadas

33. Cfr. J. SUREDA, *Op. cit.*, p. 356. Según J. GUDIOL y W. S. COOK, *Pintura e imagineria románicas*, (Ars Hispaniae VI), Ed. Plus Ultra, Madrid, 1980, fig. 71, se observa la figura del Salvador, muy borrada, eco de este mismo punto (*vid.* E. JUNYENT, *Catalogne romane, II*, Zodiaque, Yonne, 1961, p. 199) que a nuestro juicio no debiera confirmarse.

34. El modelado de dicha figura, el sombreado y aplicación del color nos inclinaría por ello. Con todo, debe apreciarse su relación con el resto de las representaciones, al menos se podría observar el interés por el trazo en negro perfilando los contornos, en busca del predominio lineal, no obstante ahora sea atenuado y matizado en mayor medida.

aclaramos en lo que a su sentido respecta, destaquemos a pesar de todo la componente litúrgica que envuelve lo sagrado y que revela su densidad comprometiendo también a las jerarquías angélicas. El ceremonial privará incluso cuando pensamos que se tiene en cuenta el fin de los tiempos y el Juicio; es factible alentar así la solemnidad de los acontecimientos sin obviar evidentemente la acción del ángel como dignificación y resalte de la figura central.³⁵

Afrontada a la imagen del turiferario hemos hablado de una especie de pájaro que cubre la enjuta, a la izquierda de Cristo. A veces, se ha tenido por dragón,³⁶ pero no sería verosímil insistir en ello. Según J. Sureda se trata de un ave símbolo de inmortalidad, apunta así su carácter positivo, que ahora intentaremos razonar. De entrada señalemos que atenaza un pez con el pico y que no es totalmente distante de otras plasmaciones insertas en espacios de base paralela. Lugares que fueron propicios a la inclusión de pájaros normalmente de cuello largo.³⁷ El caso de Casserres pudiera compararse de manera particular con el que Roland Safaçon estudió en el portal de Santa María de Ripoll,³⁸ donde el autor reconoce la figuración de un par de garzas desmintiendo la idea de dos posibles avestruces. Al único se enfrenta los simbolismos de ambas aves y será la garza la favorecida por cualidades positivas, concebida como el más fuerte de todos los pájaros que puede vencerlos a todos. Habitante de regiones acuáticas, se conecta con el bautismo. Es un ave que vive en las orillas de los ríos y los pantanos lo que permite recordar el pez que retiene, en los murales de Casserres, ese pájaro que todavía exige identificación concreta y que relacionaremos con la garza. A partir de los textos reunidos por Safaçon es descrita como ave capaz de asumir la perspectiva de un Cristo victorioso, al menos implica la adhesión a Cristo y, aún más, es modelo de preladados que han cargado las almas y deben conducirlos a las alturas celestes,³⁹ su vuelo es privilegiado e insuperable. Capaz de convertirse por completo, se torna mensajera de los caminos de salvación.

Nada hemos dicho todavía sobre los temas que completan el programa en la parte alta, por encima del arco apuntado, ni sobre aquellos que en la zona inferior se acoplan a sus lados. Si prescindimos de la escena en que se dispone el episodio del pecado original (arriba a la derecha), el espacio restante no ha conservado la

35. *Vid.* la disposición de los ángeles en la portada de Santa María de Ripoll en torno a la *Maiestas*. Asimismo, habría que pensar en el papel del turiferario integrado en el cortejo fúnebre y en la liturgia en que se sumerge la muerte. Las Marías, asociadas tradicionalmente al sepulcro de Cristo, fueron representadas también como portadoras del incensario. Así las encontramos en los murales descubiertos en el crucero de Saint Sernin de Toulouse, donde una de ellas sostiene el mencionado objeto. Por más de una razón nos remitiremos también al conjunto conservado en San Miguel de Foces (Huesca) (*vid.* J. GUDIOL, *Pintura Medieval en Aragón*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1971, fig. 49 y ss.). Conjunto sepulcral posterior al de Sant Pau de Casserres que, sin embargo, nos brinda una perspectiva sobre el alcance y desplegarse de la pintura en un contexto equiparable en funciones. De momento, comparemos las alusiones al cortejo celeste.

36. «un ángel turiferario y un dragón en las albanegas», en J. GUDIOL y W. S. COOK, *Op. cit.*, (ed. 1950), p. 96, la edición del 1980 reproduce nuevamente la misma idea, también W. S. COOK, en *la pintura mural románica en Cataluña*, Madrid, 1955, p. 33.

37. *Vid.* J. AINAUD, *Op. cit.*, p. 195, (n.º 40.146).

38. R. SAFAÇON, «Le portail de Ripoll, les héros et l'Apocalypse», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. XIII, 1970, pp. 139-147.

39. *Idem*, p. 142 y nota 24 de la misma página.

integridad de la pintura, ni siquiera en grado que sea practicable una mínima reconstrucción de los asuntos, a ciencia cierta al menos. Sobretudo, en lo que al registro superior se corresponde, la pérdida es casi absoluta; se entreven sólomente algunos fragmentos que pudieran sugerir la presencia de un personaje en pie a nuestra derecha y de otra figura en el lado contrario, en esta ocasión quizás sentada o con posibilidad de estarlo. La Anunciación se ha propuesto como sujeto adecuado a un espacio colindante con el de la caída de Adán y Eva y en tal sentido se admite el hecho de que fuera la escena elegida para Casserres; escena que, objetivando la encarnación, contrarresta los efectos del pecado original. Sin embargo, haremos notar que, de hallarnos realmente ante dicho momento de anuncio, la ubicación de sus protagonistas no sería la más habitual, ya que sus emplazamientos se encontrarían invertidos respecto de la solución iconográfica que se repite en mayor medida y que localiza a nuestra izquierda la irrupción del ángel, penetrando en las estancias de María. Ello si consideramos que en el cuadro de Casserres sólo había lugar para dos figuras, hecho que tampoco puede afirmarse como indudable. Por lo demás, otro aspecto a tener en cuenta es que la escenificación se daría a la izquierda y que normalmente iniciaríamos la lectura por este margen. Consecuencias de tal tendencia nos llevarían a una sucesión en que el anuncio de la primera venida antecedería a la consumación del acto en que la humanidad se condena. Al no programarse los episodios «ordenadamente» quizás pudiera admitirse que por encima de todo interesaba incidir en la yuxtaposición de eventos, imbricados sin lugar a dudas, y sobre los que tenía preeminencia la antesala de la redención. Con todo, no queda claro que fuese el anuncio de Gabriel a María el tema en cuestión y existiría la posibilidad de otras mostraciones, incluso con un fondo análogo.⁴⁰

Afortunadamente, el pecado original se puede analizar sin las dificultades impuestas en el recuadro que lo precede. La composición tiene paralelos lo bastante numerosos como para que sea factible evaluar las repercusiones de los distintos efectos y convenciones que se concentrarán en su universo. Lo fundamental, descrito en Casserres, recordará formulaciones como la de la Biblia de Burgos, asimismo el frontal de Sagàs, aunque en éste Adán y Eva se intercambian la plaza en torno al eje del árbol del Bien y del Mal, donde la serpiente se enrosca ofreciendo

40. Vid. J. VIGUÉ y R. BASTARDES, *Op. cit.*, p. 82, partidarios de la hipótesis favorable a la Anunciación. Con mayor frecuencia se habla de una escena desaparecida. A nuestro modo de ver e insistiendo sobre lo expuesto, no sería el Anuncio de Gabriel y María el episodio que llenase este espacio de un programa que, como hemos advertido, debe considerarse incompleto en función de pérdidas ya comentadas que enlazarían con el asunto del pesaje. Hecho que por tanto no excluye la presencia de la Anunciación en el ciclo, aunque limita las posibilidades de incluirla en la zona a que nos referimos. Por otra lado, no es inverosímil que en ella se dé la alusión a un «tiempo» anterior al pecado original o a una situación atemporal, en cualquiera de los casos se perciben aún, al menos, tres figuras que no reproducen el esquema clásico o mejor afianzado, sobre el que dar principio a la historia de la encarnación. Ello a pesar de la posibilidad de análisis que ofrecen obras como los murales de Sorpe (MAC), en que a la Virgen y el ángel se suma un tercer personaje. Y a pesar de que en un número relativamente elevado de obras la entrada del anunciante pueda darse por el margen derecho. Aún siendo conscientes de la importancia del tema que comparte protagonismos entre María y Gabriel cuando nos referimos a contextos funerarios, de su aparición frecuente en los mismos, teniendo todo esto en cuenta tampoco nos atreveríamos a identificar la escena en tanto que anunciación a la Virgen. Ahora bien, como mínimo, nos parece conveniente dejar explícita la valoración problemática del cuadro.

un fruto que recoge la mujer.⁴¹ Simultáneamente contamos con la idea de una falta consumada. Adán lleva su mano a la garganta y tanto él como Eva se cubren el sexo. La muerte y el pecado determinarán, ahora, a la humanidad, hallada culpable en un juicio que inaugura la historia terrena y que alcanzará un nuevo sentido después del programa de salvación. El paso de unos temas a otros se cohesionan sobre el poder decisorio de la divinidad, que no hará concesiones al mal. La esperanza que conduce a la imaginación de una escatología futura instaura también los matices sobre el Juicio Final, porque, en éste, el proceso se verá individualizado y cada sujeto tendrá su oportunidad.

Entre ambas dimensiones del conjunto de Casserres, buscaríamos los elementos de un paréntesis esencial que, tal vez, se apuntara en aquella supuesta anunciación comentada más arriba. Entre la primera condena y el juicio, el arco pudo detenerse, asimismo, en la plasmación del período intermedio que aún era el del presente.

Recordando que en «Sant Pau de Casserres» las pinturas se consagran a un monumento funerario, se ha insinuado la hipótesis de una representación de los donantes o familiares del difunto.⁴² Estos personajes serían los que bajo tres arcuaciones, relativas a su número, dado que contamos también con tres protagonistas, parecen iniciar una sucesión con fin en el marco opuesto. Situados bajo la enjuta del arco, a nuestra izquierda, recubren aún el plano que sirve de transición al nuevo nivel, requerido para la imagen de San Pablo de Narbona. Al otro lado del arco solio se perfila el sujeto que ofrecía término a la escena, sin embargo, hoy por hoy, se muestra irreconocible. Con todo, todavía observamos el fondo azul y la arcada que viene a coincidir con el sistema aplicado en el margen a la izquierda. Si bien se defiende como más probable la figuración de los donantes o familiares de la persona enterrada, a nuestro parecer, quizás sea preferible optar por otra tesis que se apunta asimismo, pero creyéndola menos fundada (J. Sureda). La adoración de los reyes magos sería esa alternativa teniendo en cuenta los registros a ambos lados del arco solio.

A favor de la hipótesis de los reyes concurren algunos puntos que intentaremos argumentar seguidamente. En un ámbito general puede decirse que el asunto de la Epifanía no fue desconocido en la iconografía de las primeras sepulturas cristianas; puede documentarse ya en sarcófagos paleocristianos,⁴³ donde certifica la conversión al verdadero culto, su aceptación plena.

41. Vid. Ch. FRUGONI, «L'iconographie de la femme au cours des Xè-XXè siècles» en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n.º 78-79, pp. 177-187, insistiendo en una visión «antifeminista» «Le Jeu d'Adam» analizado por O. JODOGNE, «Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, VIII, 1965, pp. 1-24, pp. 12-18. Otros aspectos se entrecruzan en J. DELUMEAU, *Le péché et la peur*, (La culpabilisation en Occident, XIII-XVIII siècles), Fayard, Paris, 1983, p. 273 y ss.

42. J. SUREDA, *Op. cit.*, p. 356. Añade: «i, menys probablement els Mags».

43. M. SOTOMAYOR, *Sarcófagos romano cristianos de España. Estudio iconográfico*, Granada, 1975, sitúa un total de tres casos. Sin necesidad de retrasar tanto los paralelos, es factible hacer memoria sobre la presencia del tema de los reyes en sepulcros de cronología más cercana a Casserres. Citemos el sarcófago del Obispo San Ramon de Roda y Barbastro en Roda de Isabena o las tumbas con arco solio de Déan Martín Fernández y de Pedro Yañez en el claustro de la catedral de León. A estos casos podrían aunarse otros sin dificultad, de forma que la inclusión de la Epifanía en espacios funerarios nada tendría de excepcional, veáanse en A. DURÁN i SANPERE i J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura gòtica*, (Ars Hispaniae, VIII), Ed. Plus Ultra, Madrid, 1966, las figs. 31, 53, 75, 76...

Es un tema muy frecuentado tanto en obras contemporáneas como en la etapa precedente, que debía reconocerse con suma facilidad, siendo sus contenidos lo suficientemente explícitos y no diríamos que superfluos a las características de una programación similar a la presente. Por otro lado la figuración de los Magos en ciclos de tono apocalíptico es subrayada por Gilberte Vezin;⁴⁴ cabe por ejemplo la alusión a Santa María de Taüll. La atmósfera será distinta en Casserres, pero el quehacer temático pudiera resolver el plano de reconocimiento hacia la divinidad por parte del ser humano, más allá de las iniciativas que, de otro modo, dependerían únicamente de aquélla. La Epifanía implicaría en este sentido la inclinación del hombre que escoge acertadamente el culto de un ser con la capacidad de borrar cualquier falta primigenia.

Otro modo de concluir sobre la realidad del asunto, entrevisto en Casserres, será comparar los fragmentos conservados con figuraciones próximas a los mismos, en las cuales la temática sea paralela. Con este fin citaremos la tabla de altar que dió nombre al Maestro de Lluçà (M.E.V.). En ella aparece la adoración de los magos. A pesar de que en el antipendio el espacio se ordena de forma distinta que en el conjunto mural y que la disposición de los reyes no parece ser idéntica, sería viable ensayar algunas correspondencias. De momento tal vez sea válido intuir en las figuras de Casserres sujetos coronados, siendo la tipología de la corona paragonable a la que advertíamos en Lluçà o incluso, con mayor o menor respeto por los pormenores, en otros frontales del XIII en que los Magos realizan sus ofrendas. Destaquemos también el gesto del segundo, en el encuadre de los tres protagonistas, ya que tanto en el frontal de Lluçà como en las pinturas de Casserres, levanta la mano señalando un punto a su compañero; normalmente el lugar señalado coincide con la estrella, guía de los reyes. Podríamos aludir asimismo a su situación bajo arquerías, así se procede en el frontal de Espinelves, pero seguramente resultará más indicativo el hecho de que nuestro primer personaje se incline hacia adelante, mientras sus seguidores se organizan sobre la vertical. En definitiva, tenderíamos a interpretar el reflejo del instante en que se procede ordenadamente a la donación de presentes y que incluye de modo simultáneo la adoración. El margen a nuestra derecha pudo emplazar al destinatario de los obsequios reales y lógicamente también a María, sin embargo, insistiremos en que no se trata de afirmar su presencia, sino tan sólo de sugerirla, en vista del estado de la pintura en esta zona.

Hasta aquí hemos procurado reconstruir en cierta medida la composición te-

44. G. VEZIN, *L'Adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif*, París, 1950, pp. 115-116. La iconografía del tímpano de Neully-en-Dojon configura una opción problemática a partir de la cual se han asociado el Juicio y los Magos, ya que en este contexto también aparecen ángeles con trompetas, los matices sobre su interpretación así como el estado de la cuestión se incluyen en el artículo de W. CAHN, «Le tympan de Neully-en-Dojon», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, VIII, 1965, pp. 351-64. En Casserres, a pesar de todo la tradición que primaria sería aquella que organiza el registro sepulcral del conjunto, registro que atenaza con fuerza ciertas figuraciones. Hemos visto como la Epifanía no era la excepción, antes al contrario, era un sujeto extremadamente afín a las áreas de sepultura. Sus contaminaciones respecto a otros temas, entre los que no restaría excluida la figura del donante frente a la Virgen y el Niño, acompañados o no de cortes celestiales, de Santos y ángeles, abren un terreno de estudio que consideremos de gran interés y riqueza de significados, *vid.* R. ALCOY, «Acerca de algunas epifanías extemporáneas: la llegada al Otro Mundo y la iconografía de los reyes magos», 1986, que aparecerá en *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»* 1987.

mática del ciclo, sin obviar lagunas o episodios poco claros que dificultan la expresión de conclusiones globales acerca de la entidad original de las pinturas y su iconografía. Por una parte, no se oculta la ambición del programa, articulado y previsto desde la primera caída hasta el Juicio Final, sobrepasando en la narración y descripción los argumentos tradicionales, retenidos en un mundo de la primera venida y conectados a menudo con el ciclo de la Infancia.⁴⁵ Ahora, y se tratará de admitir fechas no tempranas en exceso dentro del siglo XIII, tales argumentaciones van a ser trascendidas a través de una retórica propia del fin de los tiempos,⁴⁶ que asume un último juicio ante el tribunal divino y que no ahorra trazados de una escatología apocalíptica. Es decir, la contraposición entre caída y redención se prolonga hacia la certeza de un más allá temporal y espacial en que el hombre es juzgado.

Buscar la reproducción de una trama idéntica a la presente en el románico catalán no parece conducir a resultados positivos, posiblemente ello tiene razón de ser porque, en realidad, las pinturas de Casserres abren sus contenidos al nuevo período, se impregnan aquí y allá de las variantes iconográficas del Gótico. Variantes que se afianzaron con celeridad en Francia, pero que tampoco esquivan el área italiana aunque, como es sabido, las dimensiones del estilo deriven ahí de cauces distintos. La confirmación a lo que decimos puede encontrar nuevas bases en un estudio de estilo, que abarque lo formal y lo iconográfico, fundado en las obras producidas por talleres dependientes de Lluçà.

Remitimos al grupo descrito a partir de un «Maestro de Lluçà» en vista a una serie de contactos que son puestos de relieve en la bibliografía⁴⁷ y que abarcan un crecido número de obras entre las que no se excluye Casserres. El «Maestro de Llussanés» organizado por Ch. R. Post en torno a las tablas que se conservan en el Museo Episcopal de Vic se transformaría, con el tiempo, de pintor sobre tabla en personalidad más compleja que era factible considerar asimismo avezada en los trabajos de la pintura mural.⁴⁸ La identificación entre los autores del sepulcro de Sant Pau y los conjuntos sobre tabla no deja de tener sus alternativas. En resumen y una vez más, hay que insistir en la problemática de «maestros» y «talleres», en la polémica y desarrollos que en la actualidad renuevan los criterios con que abordar la cuestión.⁴⁹

45. Nos referimos al ciclo de la Infancia introducido como símbolo global de Salvación y contrapuesto al ciclo del Génesis.

46. Para situar los marcos recurrentes que actualizaron estas creencias a lo largo del medievo: N. COHN, *En pos del Milenio*, Alianza Ed., Madrid, 1983, muchas veces contrapunto de la coordenada más o menos oficial.

47. A los textos ya citados habrá que sumar: J. GUDIOL, *Cataluña*, I (Tierras de España), Fundación Juan March, Madrid, 1974, pp. 192-193; J. AINAUD y A. HELD, *La peinture romane*, éditions du Pont Royal, París, 1963, p. 26; A. M. BLASCO, *La pintura románica sobre fusta*, Dopesa 2, Barcelona, 1979, pp. 36-7; E. CARBONELL i ESTELLER, *La pintura mural románica*, la llar del llibre/Els llibres de la Frontera, Barcelona, 1984, pp. 119-121. También, de futura aparición, el Catálogo del Museo Diocesano y Comarcal de Solsona, donde el estudio de las pinturas corre a cargo de Joaquín Yarza.

48. Ch. R. POST, *A History of Spanish Painting*, vol. II, Cambridge Mss., 1930, pp. 18-19. En cuanto a la personalidad del Maestro de Lluçà como pintor sobre tabla y muralista remitimos a los escritos de COOK y GUDIOL RICART.

49. J. YARZA, *La Edad Media*, Ed. Alhambra, II, Madrid, 1980, p. 247, sugiere la existencia de semejanzas de taller más que de «Maestro» entre las pinturas de la tumba de Sant Pau de Casserres, las de Puigreig y las que proceden de Lluçà.



Figura 3. Pintura sobre tabla de Egillor o «frontal (?)» de los arcángeles. Museo de Arte de Cataluña.

Para el caso presente Josep Gudiol elabora la tesis de un taller rivipullense en el que el Maestro de Lluçà lograría la preponderancia. Dicho Maestro debería mucho al que efectuara el *antependium* de Valltarga pero distanciándose de éste en pro de fórmulas próximas a la tradición autóctona, o sea con un grado menor de italianismo. Según Gudiol su producción comprendería piezas como el frontal de Solanllong, la tabla lateral relacionada con Eguillor, un crucifijo sobre tabla (M.E. Vic), el antependio de San Martín de la Galería de Arte de Baltimore (fechado en 1250), el frontal de los arcángeles y las tablas de Lluçà propiamente. Por otro lado, habría que aunar los conjuntos murales de Casseres y Puigreig.⁵⁰ Decididamente el número de obras citado parece muy crecido para que sea verosímil pensar en la obra de un único pintor. Si bien puede verse en ellas el ámbito de una escuela con rasgos peculiares, las creaciones mencionadas no lo tienen todo en común. Será necesario un estudio minucioso de las mismas cuando se pretenda reestructurar su agrupación y se admita la aportación de varios Maestros dentro de la actividad de un taller o talleres, a lo largo de un espacio de tiempo que también debe considerarse y que, a nuestro parecer, se intuye dilatado.⁵¹

No se pretende, por supuesto, solucionar aquí el tema en derredor a Lluçà, ni siquiera nos proponemos vertir de modo exhaustivo el estado de la cuestión que se desprende de investigaciones particulares ceñidas a la pintura sobre tabla. Con

50. Extraemos estos puntos del texto ya citado de COOK y GUDIOL. Cfr. J. GUDIOL, *Historia de la pintura en Cataluña* (Pintura Medieval), Ed. Tecnos, Madrid, s. d. (1956), pp. 53-54.

51. Haremos constar que M. Lluïsa Carabasa, bajo la dirección del profesor Eduard Carbonell (Univer-

todo y siendo nuestra finalidad los trabajos de Casserres, los matices en cuanto a autorías nos llevan a la comparación de algunas tablas entre sí. Por ejemplo hallamos contrastes estilísticos bastante acusados en el paso de los laterales de Lluçà al conjunto de los arcángeles (fig. n. 3), quizás más cercano a las soluciones de la pintura mural (fig. n. 1). El cotejo entre Puigreig y Casserres nos obliga asimismo a distanciar ambas producciones conectadas con el soporte mural.

Otro aspecto que no quisieramos dejar inadvertido complicará el asunto pues si hablamos de taller, hacemos alusión al trabajo conjunto de varios individuos que pueden colaborar en una sola empresa e intercambiarse en otras, siempre en relación a la envergadura de cada proyecto. Teniendo en cuenta tal planteamiento es comprensible que en ciclos como el de la Iglesia de Sant Pau intevenga más de un artífice y que, por tanto, se perciban modismos discernibles sobre los pautados genéricos que hacen escuela. Veamos el caso puntual de los ángeles (fig. n. 2) ya que éstos son los sujetos con mayor número de variantes, no exclusivamente en Casserres sino también en el círculo de Lluçà; por lo demás, parecen haberse convertido en el emblema de la obra que analizamos y con seguridad son su faceta más difundida. Bastará observar las figuras que tocando las trompetas enmarcan al Cristo-juez desde el intradós del arco, para que se vislumbren al menos dos soluciones diferenciadas de un tema que podría darse por idéntico a simple vista. El esquema y también la composición deben calcarse de un modelo común, sin embargo la configuración de los rostros es distinta, lo suficientemente distinta como para que ello nos llame poderosamente la atención. De modo similar hablaríamos de concepciones desiguales en los ropajes que visten los ángeles a derecha e izquierda de Cristo... Estableciendo con claridad las variantes, después quizás se clasificarán nuevos fragmentos de pintura. Así los rasgos de Adán se antojan familiares a los que denotan las representaciones angélicas del flanco derecho, pero no existirá obstáculo que impida la introducción de recursos novedosos respecto de lo que hemos considerado en primer lugar, desde luego teniendo presente la arbitrariedad en la elección de ese primer lugar si del proceso de ejecución de las pinturas se hiciera problema. Por su lado, los ángeles a nuestra izquierda recuerdan la imagen de San Pablo de Narbona, la del Salvador y probablemente los arcángeles del campo estrellado.

Con anterioridad ya hemos apreciado un paralelo entre el hábito de San Cristóbal y los ropajes en las tablas dedicadas a San Miguel, Gabriel y Rafael en el M. A. C., ahora el asunto nos llevará algo más lejos. Especialmente, si fijamos la atención en el tipo de resultantes que caracterizaban la escena del pecado original agrupada junto con los ángeles del margen derecho. Todo ello consolida unas formas de hacer que pensamos cercanas al *antependium* de los arcángeles, por lo menos el repertorio gráfico es más inmediato a ésta tabla, advertidas notaciones peculiares en los fragmentos mencionados, como subgrupo discernible en Casserres, y que tal vez definiera la aportación de un artífice concreto distinto del Maestro que pintará para Lluçà, aunque sea evidente su estrecha colaboración pactada o no desde un primer momento.⁵² A mi juicio, el autor de la figura de San Pablo,

sidad Autónoma de Barcelona), realiza su tesis de licenciatura sobre las pinturas de Sant Pau de Casserres, en ella seguramente se afrontará la problemática que ahora tan sólo isinuamos.

52. Los nexos entre Eguillor i Lluçà no suponen la identidad de «Maestros». En definitiva, sin embargo,

en el ciclo mural, se hallaría mejor compenetrado con las modulaciones obtenidas en el «prototipo» definido por Lluçà. Ya hemos indicado cuales serían los tipos que permiten cierto grado de asociación. Interesaría que se prestase atención sin embargo, al modo de construir las manos, al sistema de organización del volumen sobre el plano, a las proporciones que caracterizarán las figuras en uno y otro caso. Los ángeles con trompetas, ideados por parejas, eran ese punto de apoyo que ofrecía el tono disímil de las imágenes integradas en Casserres y que hace factible la visión de efectos pictóricos imbricados, pero no idénticos. La muestra de nuestra izquierda nos presenta dos figuras de rostro alargado que hacen suyo el espacio mediante gradaciones del color y sombreados de diversa intensidad..., consiguen reflejar la coordenada de una tercera dimensión a pesar de la dominante lineal que bordea en negro sus contornos. Destacaríamos la suavidad de las transiciones cromáticas que insinúan los pliegues o subrayan la complejidad descubierta en las carnaciones, por otro lado también la fuerza reservada a otros contrastes que permiten el choque de zonas de cromas distinto sin frontera delineada; veamos los nimbos o las alas de los tocadores de trompeta.

Sin duda, el parangón con las tablas de Lluçà deberá recalcar las ingerencias de técnicas con particularidades específicas que distancian murales de pintura sobre tabla, tanto en lo relativo al tamaño como en lo referente a la textura y proceso pictórico. Asimismo, cuando se emprenda un estudio global de la escuela habrá que exigir el razonamiento de una cronología matizada a lo largo del siglo XIII. Esta problemática no será fácil de resolver. El frontal de la Walters Art Gallery de 1250 tampoco zanja las cuestiones pues sería una pieza bastante alejada de las primeras realidades atribuidas al círculo, círculo o escuela, que comprendía un desarrollo de la pintura catalana lo suficientemente extenso como para que no sea preciso resumirlo en un punto único del XIII. Aludimos a ello en este momento porque el complejo obrado de Casserres, si bien nos remite a creaciones anteriores, —hemos hablado esencialmente de Lluçà y de Eguillor (frontal de los arcángeles)—,⁵³ también nos obliga a señalar un distanciamiento, más acusado que en las

si consideramos las actividades de un taller también habría que detenerse en superposiciones de grado distinto y en la evolución y cambios relacionados con ésta, en un ámbito que se halla en constante movimiento. En tal dirección quizás pudiéramos aislar determinadas proyecciones características o coincidentes con un marco europeo específico. Si no hemos encontrado a faltar las derivaciones del mundo inglés, y pensamos en el caso del Maestro de Avià y de su círculo (vid. R. ALCÓY, «El cercle d'Avià i la miniatura anglesa: Una modalitat de l'Estil 1200 a Catalunya», Barcelona, 1986, *Lambart*, n.º 3, en prensa), en cuanto a las agrupaciones descritas para Lluçà la cuestión nos devuelve sobre el asunto de las relaciones internacionales, no extrañas ahora al espacio centroeuropeo comunicante con la Italia septentrional. Vid. el conjunto de San Jacopo de Termino emplazado a principios del siglo XIII y perteneciente al Alto Adige, sobretodo en función de Puigreig (vid. O. DEMUS, *La peinture murale romane*, Flammarion, París, 1970, (1.ª ed. alemana, 1968, Trad. J. CHAVY), pp. 127-128, tav. XXXIII, y C. SEGRE MONTEL, *La pittura romanica nell'Italia settentrionale*, Milán, 1966, p. s. n., fig. 2 y tav. XIV. Por otro lado, tampoco despreciaríamos la incidencia interna que, en el caso de la tabla de los arcángeles o de Eguillor, nos permitiría pensar en una obra afectada, de forma directa o a partir de un rodeo que todavía hay que desvelar, por las sugerencias procedentes de la miniatura y el arte ingleses, sea Avià «camino hacia» o bien, simplemente, correspondencia en paralela (véase la nota número 14 del estudio anunciado sobre los alcances del círculo de Avià y la plástica inglesa de la segunda mitad del XII y estilo 1.200 y recuérdense los primeros análisis de W. W. S. COOK, «The Earliest Painted Panels of Catalonia» (I i II), a *The Art Bulletin*, vol. V, 1922-1923, pp. 85-101 y vol. VI, 1923-1924, pp. 31-61).

53. Habría que tener en cuenta asimismo el frontal de Solanllong (Col. particular de Madrid) que sólo

tablas, de las fórmulas bizantinizantes, propias de la corriente que bautiza el «Estilo 1200». Asistimos quizás a una liberación paulatina de las prolongaciones más típicas del neobizantinismo del XIII, liberación que reclama nuevas soluciones y que en la presente ocasión estructura un proyecto emparentado con el Gótico Lineal.⁵⁴

En cuanto a los ángeles inscritos a nuestra derecha, sobre el arco del intrados, digamos que no ofrecen una riqueza paralela de gradaciones cromáticas, siendo figuras un tanto simplificadas si el modelo son las que les hacen *pendant*. Sus rostros tienen un carácter más ovalado, apariencia que se acentúa al tratarse de personajes de grandes ojos, muy abiertos, y pelo corto o recogido (siguen los esquemas más frecuentes en la pieza de Eguillor). Su sumisión a la superficie es más clara que en los ocupantes del ángulo opuesto. Comparemos tan sólo las formas que unen y separan las partes fundamentales de estas efigies, por ejemplo en la zona del cuello donde debe resolverse el encaje con la entidad corpórea supuestamente integrada bajo los ropajes. Incluso los trazados que perfilan la acción del brazo que sostiene la trompeta son bastante más sumarias en los ángeles de la izquierda de Cristo; pongase interés sobretudo en el de segundo plano.

Tenemos conciencia de no haber establecido una dicotomía absoluta entre lo conservado en Casseres, si bien hemos sugerido la presencia de más de una personalidad trabajando en su acabado;⁵⁵ justificaríamos tal proceder aduciendo que el intercambio entre las mismas debía ser intenso y que, por otro lado, existen escenas en que apenas desciframos el tema, siendo, en consecuencia, poco viable su análisis a éste y otros niveles. Otros aspectos se clarificarán positivamente en estudios más ambiciosos que el nuestro, que en todo caso no eludiría una revisión que debe alcanzar la pintura sobre tabla al tiempo que los ejercicios de la pintura mural.⁵⁶ La itinerancia de los talleres deberá restar implicada en lo que lleva-

conocemos a través de reproducciones y que combina modismos cercanos a Lluçà, pero sin alcanzar exactamente la altura de las tablas conservadas en Vic. Respecto a Casseres los términos de la relación tampoco serían de estrecha afinidad.

54. La transformación en este caso concreto no es únicamente iconográfica, si es posible hablar de este tipo de alternativas independientemente de los cambios de «estilo» o cambios de tono en el proceso del lenguaje visual. Desde la perspectiva metodológica, que insinuamos, no defenderíamos la dominante de un «esquema formal románico» (Cf. Rosa SERRA, *Op. cit.*, pp. 161-164) recurrente a través de una «temática plenamente gótica que aprisiona entre dos vías divergentes los murales que analizamos. En cualquier caso, pensamos que la alternativa iconográfica presenta oscilaciones, pero al tiempo que éstas son detectables también en la *maniera* pseudo-bizantina del autor. Su clasificación nos obligaría permanentemente a hablar de estilos románicos entre comillas, a la vez que ciertos registros de la iconografía agradecen la definición matizada, que tiene en cuenta precedentes del tema del juicio y escenas complementarias, aconsejando en medida similar el entrecomillado, en especial cuando abordamos el ciclo en función del primer Gótico (lineal), en un intento de dejar atrás el gobierno bizantino de 1.200. Sobre la pintura catalana determinada ya por el *fluir* de la nueva corriente citaremos la síntesis y estado de la cuestión elaborados por E. CARBONELL, «Pintura mural i pintura sobre taula romànica», en *Art Català. Estat de la qüestió*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1984, pp. 125-146, p. 131 y ss.

55. Ello aunque no se obvien algunos rasgos fundamentales y, ni siquiera, se prescinda de la figura de un Maestro principal.

56. Por lo que llevamos dicho y cara a la distanciación propuesta entre murales y tablas, no hay que concluir en ningún momento que se nieguen confluencias entre ambas modalidades de la pintura. Confluencias corroboradas en otras ocasiones y en el mismo ámbito catalán, de modo que más tarde el hecho pasa a ser habitual. Nos referimos esencialmente al trabajo del artífice, que con cierta independencia del

mos dicho, ya que es obvia para los conjuntos de emplazamiento fijo, que derivan en modo expresivo, sobre la inmediatez de las entregas o bases arquitectónicas. Su extrapolación a ejecuciones sobre tabla ha sido comentada en contextos donde el sujeto central es definido por el citado soporte, garante de mayor autonomía, al menos en el curso de ejecución. No entraremos ahora en ello. El goticismo de los murales que hoy tenemos en el Museo de Solsona no es una afirmación gratuita. La opinión de que se abren a los terrenos del Gótico y que, por tanto, hemos dejado atrás el sistema imaginativo románico, puede reseguirse desde fechas tempranas. Ch. R. Post advierte sobre ello, mientras M. Trens clasifica el frontal de Lluçà en el marco de los inicios del Gótico catalán.⁵⁷ Kunh tampoco paso por alto la integración de Casserres en el nuevo estilo manifestando una posible deuda e inspiración en las portadas nacidas con el mismo.⁵⁸ Anthony no llega a analizarlos en su libro sobre la pintura románica y se limita a citarlos como frescos de marcado carácter gótico.⁵⁹ En textos más recientes⁶⁰ se consolidaría tal apreciación, en cualquiera de los casos no compartida de modo unánime por aquellos que escribieron sobre el asunto. Para algunos autores los murales de Casserres no son principio de algo sino final del estilo románico, después de una oleada bizantinizante que cabría explicar subordinada a éste,⁶¹ a modo de derivación de ésta en un proyecto más o menos autóctono respecto a lo que fueran los Maestros de Valltarga y Orellà, decididamente italianizantes, y lo que sería la producción del Maestro de Avià, anterior, posterior o contemporánea, según el criterio aplicado pero ya encarada hacia el particularismo de lo catalán.

Por nuestra parte, tuvimos en consideración la tabla de Avià en otro lugar, aquí apuntaremos sólo que su artífice no tiene porqué ser enmarcado como continuador del Maestro de Lluçà o de sus talleres. Tampoco vemos razones suficientes para concluir sobre una dependencia inversa. En menor medida si cabe cuando el sujeto a comparar son los murales de Sant Pau, cuya cronología podría retrasarnos hasta la segunda mitad del XIII, aunque no necesariamente a una etapa muy avanzada de ésta. No falta quien los presenta como trabajo dentro todavía de la primera parte del 1200;⁶² a pesar de ello y en cualquiera de los casos, no los entrevemos a modo de exponente de lo que fuera el panorama de la pintura catalana

soporte, encauza de forma interdisciplinar las distintas técnicas pictóricas. La miniatura quizás pueda seguir evaluándose al margen, pero es evidente que no queda aislada de la problemática definida.

57. Vid. M. TRENS, «La peinture gothique jusqu'à Ferrer Bassa», en *La peinture catalane a la fin du Moyen Age*, (Conferències fetes a la Soborna, 1931), Librairie Ernest Leroux, París, 1933, pp. 1-20, p. 3, Pl. I.

58. Ch. L. KUHN, *Romanesque mural painting of Catalonia*, Harvard University Press, Cambridge, 1930, p. 53. El mismo autor señala correspondencias con el estilo de otras regiones de Europa, entre estas los Abruzzi (Fossa). Pl. LIII, fig. 3.

59. W. W. ANTHONY, *Romanesque frescoes*, Princeton University Press, Princeton, 1951, p. 175.

60. J. YARZA, *La Edad Media...*, p. 191 y p. 247.

61. Los textos de Cook y Gudiol se inclinan en este sentido. Cook hablará de la decadencia del estilo románico en el siglo XIII. Gudiol considera el grupo neobizantino como representación de «la última fase del románico en sentido estricto» (vid. *Cataluña*, I, ... p. 192). En otras oportunidades es significativa la inclusión de los murales en obras consagradas a la pintura románica, sin hacer problema de dicha inclusión.

62. De principios de siglo a mediados del mismo las dataciones se hacen oscilar sin que los puntos de apoyo sean demasiado firmes. J. Sureda opta por la primera mitad del XIII, si bien, también se habla de la continuación del taller ausonense, a cargo del Maestro de Lluçà, hasta bien entrado el 1.200.

a principios de siglo. La selección temática nos sugiere asimismo una cronología posterior a los cincuenta o como mínimo en su entorno.⁶³ Ya se ha advertido acerca del cambio iconográfico con el que se enfrentó el modo pictórico, la pintura, en definitiva. Pero indicaremos, todavía, que la transformación se percibe también estilística y que a veces resulta francamente difícil separar una variable de otra. Las etapas o períodos en que un estilo entra en crisis requieren análisis muy cuidadosos, para estructurar los cuales no siempre existe una terminología adecuada a la realidad que se intenta glosar. Con todo, en lo que puede afectar a la escuela en derredor a Lluçà los momentos de tanteo y las transiciones no llegan a dominar el discurso, que aquí tenemos por gótico.

Una categoría que todavía no hemos introducido y que, sin embargo, ha tenido su trascendencia en las alusiones al «Maestro» de Lluçà es la miniatura. El Códice *Epistolae Beati Agustini* de la catedral de Vic contiene una serie de miniaturas que fueron emparentadas con Lluçà, hasta el punto de considerarlas obra del citado Maestro. Una vez puesta en entredicho la citada personalidad respecto a tablas y murales, no extrañará que el nuevo papel que se le otorga deba ser asimismo cuestionado. Recientemente así lo hace M.^a E. Ibarburu ⁶⁴ que interpone distancia entre el manuscrito 59 de Vic y el neobizantinismo catalán, haciendo notar las opiniones de Mn. Gudiol sobre un factible origen francés de las *Epistolae...* Recordemos que el códice se sitúa a fines del XII y con ello quizás sea suficiente para escenificar su lejanía respecto a los murales, por lo demás no coincidentes con los modos de esta iluminación.

En otro orden de cosas, pero también acerca de posibles modos de hacer paralelos a la escenografía de Casserres, habría que indagar sobre la perspectiva ofrecida por algunos conjuntos italianos del XIII. Hemos mencionado el «Giudizio de Fidenza» ⁶⁵ obra quizás posterior a la catalana. Sin embargo, ambas creaciones compartirían algunas tendencias que conectan el mundo de los bizantinismos con el del Gótico lineal. Podríamos emparentar así el tono de sus respectivas escrituras. Asimismo, más allá de los trabajos del círculo de Lluçà y de nuevo en el área italiana, nos interesa citar soluciones como las que se muestran en Santa Maria in Grotta (Rongolise) en la Campania. En particular una Virgen con el Niño que publica Otto Demus ⁶⁶ y que se emplaza a principios del XIII como transfor-

63. Restaría todavía por ver el sistema global de la penetración de la iconografía y las formas del Gótico, más allá de los índices confeccionados en función de la pintura. Mayores precisiones exigirán, por consiguiente, un estudio más amplio del fenómeno de transición o cambio que ahora nos afecta de modo particular y que, en tal perspectiva, descubrimos fragmentariamente.

64. Vid. M. E. IBARBURU, «Algunos comentarios estilísticos sobre "la ciudad de Dios" de San Agustín, Códice 20 del Archivo Capítular de Tortosa», de *D'Art*, n.º 11, Marzo, 1985, pp. 103-121, p. 110, sobre todo nota 22 de esta página. Las miniaturas comentadas por la autora podrían aproximarse también al frontal o tabla de Vidrà, perteneciente al Museo Episcopal de Vic (vid. reproducción de la tabla central en M. BUCCI, *Op. cit.*, tav. 26). Me refiero precisamente a las que aparecen en el Códice 20 de Tortosa y son tema principal del artículo. Observemos en especial el fol. 2v. en conexión con la obra de Vidrà, remarcando el trazado de los ángeles y la Virgen.

65. Vid. nota 16. Véase asimismo el artículo de M. M. GAUTHIER, «La croix émailée de Bonneval au musée de Cluny», en *Revue du Louvre*, n.º 4, 1978, pp. 267-285, en que se proyectan interferencias temáticas entre el Cristo crucificado y los asuntos de una segunda venida de Cristo, con alusión a las cruces italianas de los siglos XII y XIII.

66. O. DEMUS, *Op. cit.*, fig. 3 de la p. 113 y p. 114.

mación local de las dominantes del tipo bizantino. Aludimos a esta imagen no tanto en función de los murales de Casserres como de las tablas de Lluçà (M.E. de Vic), donde el trasfondo reformado de los bizantinismos nos aparece más evidente que en la pintura mural del Berguedà. Con todo, no abandonaríamos por completo el parámetro de confluencia con Italia que, al menos, parece prestar origen a una de las corrientes mejor representadas del estilo 1200 en Cataluña (Orellà, Valltarga...).

Antes de concluir estas notas en torno a las pinturas de Casserres pretendemos apuntar todavía dos aspectos relativos a las peculiaridades de su organización. En primer término, la sobriedad en lo que afectaría a la distribución y aplicación de motivos ornamentales. Aquellos que en la pintura mural románica se hicieron habituales y que normalmente se insertan entre escenas, subdividiendo espacios o incluso en el propio contexto de la figuración. Aquí se ha utilizado un motivo de carácter geométrico (tema 36 del estudio de E. Carbonell)⁶⁷ que cubre márgenes faltos de figuración y que se estructura sobre la base de una línea quebrada. En cuanto a la separación de ámbitos distintos, determinados por las exigencias temáticas el apoyo de los elementos ornamentales es, como se advertía, escasamente significativo. Nuestros artífices remarcaron los planos gracia a un trazado más o menos grueso de la línea o a diversos trazos superpuestos. Muy simple es también el motivo dibujado en blanco a modo de marco y realzando el arco apuntado del interior del arco solio. Aprovecharemos este punto y aparte, y en cierta forma en relación con los sistemas de ornato, para indicar el uso de bandas de color como telón de fondo a la escena del pecado original. El sistema es lo bastante conocido dentro de la tradición románica y aun con anterioridad, de manera que no se trataría de un decorado extraño a lenguajes plásticos fundados sobre la importancia específica de las dos dimensiones o la representación en superficie, por contraposición a la caja espacial que penetra, o esa es nuestra ilusión, la cara ideal del plano.

Finalmente, insistiremos una vez más en la composición general de la obra que envuelve un espacio de sepultura. En Casserres hay que poner de relieve la existencia de un arco solio, que abarcaría una zona de enterramiento, donde se configurarían tumba y altar. Tipologías similares fueron establecidas de antiguo, en ellas se cruzan ideas inherentes a un trasfondo religioso complejo, donde la muerte es matizada y limitada a la vista de lo sagrado.⁶⁸ Sin embargo, uno de los factores de que quisieramos dejar constancia desborda el marco impuesto por las analogías entre tumba y altar e introduce otros modos de asociación considerados en el terreno del soporte y los medios de expresión del lenguaje figurativo. Al menos, se ha tenido en cuenta lo que corresponde a un desarrollo estructural, imbricado so-

67. E. CARBONELL I ESTELLER, *L'ornamentació en la pintura romànica catalana*, Artestudi ed., Barcelona, 1981, p. 65. Simétricamente, en el margen del frente, se dispone de un motivo de ascendencia vegetal que juega con la espiral y que implica un uso paralelo del ornamento. Es un tema próximo a los que se repiten en frontales y obras afines al área de los bizantinismos 1.200.

68. Vid. A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, vol. II, *Icô-nographie*, Collège de France, Paris, 1946, contiene desarrollos y argumentaciones que creemos de interés, también en contacto con la etapa que nos ocupa en este momento, distinta a la estrictamente analizada por el autor.



Figura 4. Pinturas de Sant Pau de Casserres. Detalle de la fig. n.º 1. Arco solio.

bre algunos contenidos, de altares, frontales y retablos. El eje de tales asuntos serían las relaciones establecidas con los cultos funerarios en el principio de demarcación y construcción de un aparato gráfico o plástico que permite la comunión de ciertas tipologías. En definitiva, se han destacado las interferencias y coincidencias en la organización de éstas.⁶⁹

Por otra parte, habría que evaluar también el papel jugado por las pinturas de *arcosolia*, en especial una peculiar concepción en que se definen como «retablo» integrado orgánicamente más que como conjunto adosado a la arquitectura, o superpuesto a la misma. La creación de un contexto pintado para zonas de enterramiento, centrado por *arcosolia* se perfila durante la etapa gótica como una de las soluciones posibles y aceptadas a modo de alternativa a los trabajos de escultura, más frecuentes.⁷⁰ Retomando el sujeto de las arquitecturas frente a Casserres seguramente se recordará, la alusión a las portadas góticas, entrevista sobre la esfera del tímpano y la organización del pórtico. Pensar en una traslación del proyecto de fachada al interior del conjunto deberá ser una acción matizada por argumentos reseñados más arriba, sobre todo aquellos en que se articulan tradiciones precedentes, combinando de antemano la programación de arco solios

69. Vid. R. BUENDÍA, «Sobre los orígenes estructurales del retablo», en *Revista de la Universidad Complutense*, vol. XXII, Julio-Sept., 1973, pp. 17-40.

70. Es necesario, no obstante, considerar la gravedad de posibles pérdidas en el ámbito pictórico y en comparación con el grado de conservación de los «Monumentos» esculpidos, si no óptimo se diría que si más representativo.

pintados como lugar de enterramiento. La dignificación y señalización de los espacios destinados a la sepultura cristiana sería una de las trayectorias a subrayar, pero asimismo tiene interés detenerse en los modos con que se consiguen esos efectos generales. Y no sólo en lo que afectaría a una disposición «ornamental» más o menos atrayente, sino también por lo que comportan las significaciones afines a ésta. En este sentido, es notable que en Casserres sea el mundo de lo sagrado y del dogma el que tiñe las representaciones llegadas hasta nosotros. Notable decíamos, o más precisamente, indicativo de un tipo particular de sepultura.

Sin que puedan darse todo tipo de seguridades, pero creemos que con un grado de verosimilitud elevado, el ámbito funerario de la iglesia de Sant Pau estaría destinado al entierro de una personalidad, o personalidades, afectas al marco eclesiástico. Aspectos iconográficos del ciclo y la misma ubicación del mismo, aunque ésta no fuera por completo decisiva porque no sería exclusiva de los miembros de las altas jerarquías o cargos de la Iglesia, nos permiten insinuar el hecho.⁷¹ Si, como se ha repetido, la muerte no resuelve diferencias entre hombres y, menos que nunca, cuando se trata de dejar memoria y huella de su «figura» a través del arte (o de no dejarla en absoluto, por supuesto), no puede extrañar que la iconografía del último tránsito reivindique i acreciente la desigualdad. Diferencias que son al tiempo versiones de destino, que tienen en cuenta el proyecto de vida particularizado y que en atención a la creencia y materia religiosa optarán por un discurso tendencioso. En ningún caso, pueden aparecer estos sujetos, neutros o carentes de «significado» si hay que dar cuenta de un programa que no se detiene en el reconocimiento de los temas. A nuestro juicio no se puede prescindir de él en Casserres, lugar donde la proyección de un orden definitivo, en que el protagonismo eclesial es básico y en que la lucha entre Bien y Mal aprehende los capítulos de una salvación mediatizada, se impone sobre buena parte de la sucesión de imágenes y «realidades» que aquí tienen presencia inmediata, gracias a su conversión en «actualidad» visualizada.

De lo comentado en el análisis puntual de los asuntos del ciclo quizás podrá deducirse la perspectiva abierta a un época conflictiva para clasificaciones demasiado estrictas. Nos referimos a aquella que comporta la disolución del «Estilo 1200» y que había de generar versiones de enlace con lo nuevo –con el Gótico–, sobre pautados estilísticos e iconográficos dominantes, combinando notas de moda y de recuerdo que, sin ser mutuamente excluyentes en ninguno de sus órdenes gráficos, crearon nuevas dependencias en las representaciones. Sobre estos vínculos y sus complejos pautados hemos intentado fundamentar nuestra opinión acerca de una formalización en cambio, en transformación, que afecta directamente a los contenidos que permiten ejemplificar los murales de Casserres.

Rosa Alcoy
Professora del Departament d'Història de l'Art (U.B.)

71. Con referencias a tales parámetros *vid.* J. YARZA, «Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos», en *Fragmentos*, 1984, pp. 4-19.