

ESTUDI ICONOGRÀFIC DE LA CAPELLA MAJOR
DE L'ESGLÉSIA DE SANT JOAN BAPTISTA D'ORTA
(TARRAGONA)

ÀNGEL MONLLEÓ I GALCERÀ
I.B. "Lluís de Requesens"
Molins de Rei (Barcelona)

SUMARI

1. La Capella Major.- 2. Anàlisi i interpretació iconogràfiques.- 3.
Conclusions.

"Jo, certament, us batejo amb aigua en ordre a la conversió; però aquell qui ve darrera meu és més fort que no jo,...ell us batejarà amb l'Esperit Sant i el foc" (Mateu, 3,11).

Entre les construccions gòtiques sagrades dreçades al llarg i ample de les terres de l'Ebre de parla catalana, no hi ha dubte que l'església parroquial de Sant Joan Baptista d'Orta en constitueix un dels exemplars més notables. Amb una tipologia general pròpia del que hom anomena gòtic català, segons hem demostrat abastament en un altre lloc, l'edifici fou construït en dues etapes: una, a les primeres dècades del tres-cents; l'altra,

"Anuario de Estudios Medievales", 26 (1996)

cap a finals del segle XV o, més probablement, a començaments del següent¹. De fet, es resol en un gran saló d'una sola nau de 31'5 metres de llargada per 11 d'amplada, amb capelles laterals entre els contraforts que el divideixen en tres tramades de creueria de longitud desigual i un magnífic absis poligonal de set panys igualment cobert de creueria. La seva vàlua rau no solament en la mateixa magnitud i esbeltesa de la fàbrica o en la regularitat i finesa de l'estereotomia, sinó, sobretot i de manera molt especial, en l'intel·ligent acoblament estructural, en el sentit unitari i l'harmonia del conjunt així com en la singularitat d'algunes de les solucions incorporades.

Tot i la palesa importància arquitectònica, es tracta, però, d'una obra que ha passat gairebé totalment desconeixuda entre la comunitat científica i els estudiosos. És per això que amb aquest estudi que ara presentem volem cridar l'atenció —ni que sigui limitada a la iconografia de la capella major— de la importància d'aquesta església parroquial.

1. LA CAPELLA MAJOR (foto número 1)

Bastida entre els contraforts centrals del costat de l'Epístola durant la segona etapa constructiva de l'església, la capella de la Puríssimas² se'n presenta badada en un arc de mig punt d'ampla llum i dues rosques, amb un perfil pla doblement bisellat, que s'eleva sense solució de continuïtat sobre un brancal similarment afasonat. De planta rectangular, oblonga en la direcció de l'eix de la nau, va coberta amb una volta de creueria simple.

¹Contràriament a l'opinió de Joan Fuguet, qui data l'aixecament de tota l'església cap a finals del segle XIII (Cfr. Joan FUGUET, *L'arquitectura dels templers a Catalunya*, Tesi doctoral microfitxada número 87, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1989, p. 157), n'he demostrat les dues etapes constructives tot fixant-les a les primeres dècades del segle XIV la primera, i entre els segles XV i XVI, la segona (Cfr. Àngel MONLLEÓ i GALCERÀ, *El mite de l'eterna renovació a la parroquial d'Orta*, "Actes de les Primeres Jornades sobre el Ordes del Temple i l'Hospital a l'Ebre", Ascó-Miravet, 25, 26 i 27 de novembre, 1994, en premsa). Just un any més tard, en donar el seu treball a la impremta, Joan Fuguet sembla fer-se ressò de la nostra tesi (Cfr. Joan FUGUET, *L'arquitectura templera a Catalunya*, Barcelona, 1995, p. 130)

²Des de l'actuació d'arrencament del guix duta a terme l'any 1968, les capelles laterals resten sense imatges i, per tant, sense advocació. Això no obstant, les informacions extretes de l'arxiu parroquial gràcies a l'amabilitat del rector D'Orta, Mossèn Joan Antoni Ballester, i el testimoniatge escrit d'alguns excursionistes de principis de segle (Cfr. José RUY FERNÁNDEZ, *Notas estadísticas e históricas de la villa de Horta de San Juan*, mecanoscrit probablement inèdit de l'arxiu de l'Ajuntament d'Orta, 3 fulls) ens permeten de saber que la capella estava dedicada a la Puríssima Concepció de Maria.

Motllurats a base d'un canaló central i dues faixes en bisell als flancs, els nervis s'intersecten en una clau penjant en disc gravada per a acabar imponent en els angles dels murs sostinguts només per simples culs de llàntia esculpits. De fet, tot molt comú en la tradició gòtica catalana.

Dins la parquedat i l'austeritat pròpia de l'església parroquial d'Orta, la capella de la Puríssima no n'és cap excepció. Així, doncs, en paral·lel al criteri de sobrietat ornamental que regeix a tot el temple, a la capella els motius escultòrics només tenen cabuda en el quatre culs de llàntia de sustentació dels nervis i en la clau de volta.

La mènsula sudoccidental (*la número 1 en el plànol*³) insinua un permòdol polièdric sostingut per una àguila amb les ales altes i la cua baixa desplegadas⁴ suportant entre ses urpes un escut caironat en el que figura una creu de Malta sobre camper originàriament de gules; almenys així ens ho indiquen les minúscules i gairebé inapreciables a simple vista restes de pintura que s'hi conserven (*foto número 2*). De concepció similar a aquesta és la sudoriental (*número 2 en el plànol*), llevat que, aquí, l'àguila i l'escut han estat substituïts per un barbat atlant a la gatxoneta en actitud de pregària (*foto número 3*).

Les mènsules septentrionals —ben bé hauríem de dir cartel·les puix que tenen molta més llargada que volada— són estructuralment parelles (*números 3 i 4 del plànol*). Tant una com l'altra deixen veure un permòdol polièdric sustentat per un bust d'home barbat a tall d'atlant que, fent de tinent d'un escut, se sustenta al seu torn sobre un cul de llàntia avenerat (*fotos números 4 i 5*). Però, mentre el tinent de la mènsula nordoccidental (*número 3 del plànol i foto número 4*) presenta una llarga cabellera solta al vent i té a les mans un escut dels anomenats aragonesos armat d'una figuera fruitada⁵ arrencada, el de la nordoriental (*número 4 del plànol i foto número*

³Devem el plànol a l'amabilitat del Dr. Salvador Tarragó qui ens ha deixat una còpia del que, sota la seva direcció, aixecaren els seus estudiants de la Universitat Politècnica de Catalunya.

⁴Encara que en heràldica tota aquesta descripció ve definida pel mot àguila tot sol (Cfr. Fernando GONZÁLEZ-DORIA, *Diccionario heráldico y nobiliario de los reinos de España*, Alcalá de Henares [Madrid], 1987), hem preferit no renunciar a fer-la per tal d'ajudar a una més fàcil comprensió.

⁵Com que no hi ha vestigis de pintura, utilitzem l'adjectiu fruitada en el sentit heràldic més clàssic de plena de fruits (Cfr. Francisco X. GARMA I DURAN, *Adarga catalana. Arte heráldica y prácticas reglas del blasón*, III, Barcelona, 1753, p.111) no pas en el més comunament acceptat avui en dia d'arbre amb fruits de diferent esmalt al d el fullatge (Cfr. aquesta veu en Fernando GONZÁLEZ-DORIA, *ibidem* o en Armand de FLUVIÀ, *Diccionari general d'heràldica*,

5), en canvi, porta els cabells recollits i un escut ple en plastró de vuit puntes, les vores del cap i de la punta i els flancs del qual còncaus.

En benefici de la ulterior interpretació és important d'insistir en que aquest darrer escut és efectivament un escut ple. Encara que del petit punt de pintura que —d'acosta-s'hi amb una escala— hom pot veure en el flanc de la creu de la mènsula nordoccidental se'n desprèn que totes elles havien d'estar originàriament pintades, no té cap sentit pensar en armes pintades a l'escut que ens ocupa ja que les dels altres dos de la capella es resolen en baixrelleus. Que, dels tres escuts, dos portessin les armes del camper esculpides i l'altre només pintades sobre la superfície llisa, no deixaria de ser un despropòsit estètic d'una violència i d'un mal gust de totes totes injustificable.

Finalment, a la clau de volta (*foto número 6*) hi ha gravat en baix relleu molt pla un monograma de Crist renaixentista format per les lletres *IHS*⁶ dins d'una circumferència la qual, al seu torn, és veu circumscrita per un cordó circular molt més repujat que conforma el perímetre de la clau.

Les lletres, però, ostenten certes particularitats, aparentment cal·ligràfico-ornamentals, dignes de ser tingudes molt en compte. En primer lloc, val a dir que el pal llarg de la *h* porta un pal transversal que conforma una creu *immissa* amb tota nitidesa. Hom pot apreciar també prou clarament com, mentre de l'extrem superior de la *i* hi ha suspès un penjoll pisciforme, dels de la *s* surten sengles apèndix serpentiformes. A més a més, la lletra presenta el seu traç inclinat discontinu i partit per una fina vara els extrems de la qual acaben en una antènula també ofidiforme al costat esquerre de l'espectador i una penjàrella cintiforme al dret. Que no ens equivoquem en les apreciacions ho prova el fet que, si ens enfilem dalt d'una escala i mirem la clau de volta de ben apropet, descobrirem que aquestes configuracions pisciformes i serpentiformes tenen boca i ulls esdevenint així veritables peixos i serpents.

Barcelona, 1982).

⁶Al respecte val a dir també que el monograma de Crist, format per les lletres X i P enllaçades i a voltes flanquejades per la α i la ω , fou substituït cap a finals de l'Edat Mitjana i, sobretot a partir del Renaixement, per les inicials IHS (Cfr. José Ramón PANIAGUA, *Vocabulario básico de arquitectura*, Madrid, 1978, p. 111).

2. ANÀLISI I INTERPRETACIÓ ICONOGRÀFIQUES⁷

Tot i que pot semblar que els elements escultòrics de la capella de la Puríssima suara descrits funcionen com a meres anècdotes ornamentals sense cap aparent connexió entre ells, la tendència medieval a amagar un món de símbols sota els detalls més insignificants i a integrar-los sintèticament dins la globalitat ens obliga a buscar-ne el significat profund.

Començarem pel monograma suara descrit de la clau de la volta. Format per les lletres *ihs* (totes en minúscula), sabem que es tracta d'una de les formes més antigues d'abreujar per suspensió el Nom de Jesús (IHSOUS) tot indicant-ne les tres primeres lletres⁸. També sabem que la devoció del Nom de Jesús fou introduïda a Catalunya per Mateu d'Agrigent entre 1426 i 1428 i que, després de fortes oposicions, acabà per popularitzar-se a casa nostra⁹. Així les coses, i atenent que Mateu d'Agrigent predicà d'exhibir-lo com un talismà constituït per les lletres *IHS* amb la *H* (en minúscula) coronada per una creu¹⁰, no és estrany, doncs, de trobar aquesta mateixa disposició en el relleu de la clau de volta que ens ocupa¹¹.

De fet, des del moment de la seva aparició en algunes monedes bizantines del segle IX i la ulterior exportació a l'Europa Occidental¹² fins l'època que ara ens ocupa, hom pot trobar-lo —a voltes amb la creu sobre la *h* i més correntment sense— no solament inscrit en diferents objectes artístics i religiosos¹³, sinó escrit també en infinitat de documents esparsos

⁷Com que l'una és la correlació natural i inevitable de l'altra, amb aquest títol volem significar el nostre posicionament metodològic contrari a distingir la iconologia de la iconografia. Encara que sabem apreciar la diferència de matís postulat per l'escola alemanya com una troballa d'innegable valor teòric i àdhuc didàctico-pedagògic, la pràctica científica de la recerca ens ensenya que tota diferenciació resulta completament inoperant i estèril.

⁸Cfr. Joan GUSTEMS I GUSTEMS, *Los símbolos de Jesucristo en la Antigüedad cristiana*, Barcelona, 1982, p.105.

⁹Cfr. Antoni PLADEVALL, *Jesús*, dins *Gran Enciclopèdia Catalana*, VIII, Barcelona, 1975, p.748.

¹⁰Cfr. *ibidem*, p.748.

¹¹En aquest sentit, potser no és sobrer de recordar que un dels primers fruits de la prèdica de Mateu d'Agrigent a Catalunya fou la fundació del convent franciscà observant de Jesús a Tortosa (Cfr. Antoni PLADEVALL, *op. cit.*, p. 748).

¹² Cfr. James HALL, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, 1987, p.29.

¹³Per no referir-nos més que al nostre àmbit territorial català i temporal baix-medieval, són dignes de menció les col·leccions d'hostiers -amb creu i sense creu sobre la *h*- del Museu Diocesà de Vic i algunes de les seves bacines petitòries. Les hòsties amb el monograma del Nom de Jesús gravat apareixen prou freqüentment en els retaules gòtics. Per no posar-ne més

dins dels lligalls més diversos¹⁴ i miniatures. Això no obstant, i malgrat que s'ajusta a la tipologia del més tardomedieval i renaixentista, la configuració del de la capella de la Puríssima d'Orta el converteix en un monograma del Nom de Jesús ben original. Almenys, el buidatge exhaustiu i sistemàtic relatiu a l'art gòtic i renaixentista que hem realitzat de l'immens fons fotogràfic de l'*Institut Amatller d'Art Hispànic* de Barcelona no ens n'ha proporcionat cap de similar, ni remotament comparable des d'un punt de vista iconogràfic¹⁵. La mateixa fortuna ens ha acompanyat en consultar l'*Arxiu Mas*.

I és que el nostre monograma presenta una hipertròfia jesucristica i soteriològica que cal emfasitzar. En tant que és el símbol de Jesucrist més generalment utilitzat en la patristica i més comunament acceptat pels primitius cristians¹⁶, el peix que penja de l'extrem superior de la *i* ve a operar, certament, com una mera redundància. Igualment redundant resulta la creu recent comentada del pal llarg de la *h* puix el propi Mateu d'Agrigent s'esforçava en recomanar per tal d'expressar el sentit crístic de Jesús¹⁷. El mateix podríem dir també dels serpents que acompanyen la lletra *s*. Un dels símbols més universals en totes les cultures, és el propi Jesús qui, en el diàleg amb Nicodem contingut en l'Evangeli de Sant Joan, descobreix la

que alguns de pròxims citaríem els de la Mare de Déu i la Trinitat de Vallbona o el Major de la Catedral de Tarragona. Menció a part mereix, però, la clau de volta de la primedra capella de la girola de la catedral de Barcelona. Datable cap al primer terç del segle XIV, representa Crist en Majestat amb una hòstia monogramàtica, la *h* de la qual 'porta un pal transversal a tall de creu com la d'Orta.

¹⁴En els documents medievals -i no només medievals- sovint hom pot veure el monograma -amb creu sobre la *h* o sense- encapçalant l'escrit, al principi o al final dels paràgrafs i com a separació d'aquests, al final del document, acompanyant les signatures i àdhuc precedint alguns noms personals.

¹⁵Entre els més pròxims hauríem d'esmentar el monograma de la làpida sepulcral de Dona Valensó reemplaçada en l'ampliació de la sacristia de la Catedral de Barcelona o el que corona l'escut de la ciutat situat a la porta dels fons de l'escrí bania de l'Ajuntament de Barcelona. Però les lletres són dentades tot imitant el treball dels serrallers, les respectives *h* no porten cap creu i, el que és més important, els penjolls són apèndix vegetals i llurs *s* res no tenen a veure amb la tan complicada d'Orta. D'entre els que coneixem, potser aquell que més podria recordar-nos el d'Orta és el d'un gerro amb lliris del Retable Major de la Cartuja de Miraflores, pintat per Gil de Siloé entre 196 i 1499. Però, també aquí, la *s* no presenta res d'especial, ni els penjolls tenen res a veure amb els peixos i serpents del nostre.

¹⁶Cfr. Joan GUSTEMS, *Los símbolos de Jesucristo*, op. cit., pp. 13-35.

¹⁷Cfr. Mario Alberto PAVONE, *Iconologia francescana. Il Quattrocento*, Todi, 1986, p. 15 i segs. i p.33 i segs.

doble significació de la serp en tant que símbol de la creu i d'Ell mateix¹⁸. I això sense oblidar que, per l'efecte visual que provoca la fina vareta obliquament disposada sobre el traç inclinat de la *s*, al primer cop d'ull aquesta lletra sembla ben bé una *x*; un altre signe universal associat al simbolisme de la creu (*crux decussata*) i abreviatura també per suspensió del nom de Crist (ΧΡΥΣΤΟΣ).

Aquesta hipertròfia jesuscrística s'ha d'entendre, però, en el sentit d'hipèrbole soteriològica. Així, d'una banda cal tenir en compte que la paraula grega peix (ΙΧΘΥΣ), jeroglífic de ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΥΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ, o sia, de *Jesús Crist, Fill de Déu, Salvador*, a més a més del nom de Jesús, expressa també la seva doble naturalesa, la seva filiació divina i, sobretot, la seva missió salvífica del món. Almenys és en aquest últim sentit que la patrística s'esforça més en presentar-nos el simbolisme del peix¹⁹. No hem d'oblidar —ho avancem per a revenir-hi— que des de que s'imposà la pràctica de donar tessell.les baptismals als antics cristians, el peix és símbol del Baptisme²⁰, el sacrament salvífic per antonomàsia. Si més no, és així com l'utilitza Tertul·lià²¹.

Obviant la significació salvadora de la creu *immissa* de la *h*, tan clarament formulada per Mateu d'Agrigent que àdhuc difongué anagrames o cartells de la salut amb el monograma del Nom de Jesús²², així com de la *decussata* de la *s*, és en aquesta mateixa direcció que, per un altre costat, cal entendre també els ornaments d'aquesta darrera lletra. A partir de l'encimbellament en el llibre dels *Nombres* de la serp de bronze mosaica com a remei contra les picades mortals dels ofidis²³, en la tradició judaica i cristiana la serp queda associada al simbolisme de la Salvació. Ultra el diàleg

¹⁸Referint-se a *Nombres* (21, 4-9) diu: "I així com Moisès va alçar aquella serp al desert, així cal també que el fill de l'home sigui alçat, perquè tot el qui creu en ell tingui vida eterna" (*Sant Joan*, 3, 14-15).

¹⁹Cfr. Joan GUSTEMS I GUSTEMS, *Los símbolos de Jesucristo*, op. cit., pp.14-30.

²⁰Cfr. René GILLES, *Le symbolisme dans l'art religieux*, Paris, 1943, p. 25.

²¹Cfr. James HALL, *Diccionario de temas*, op. cit., p.254.

²²Cfr. Antoni PLADEVALL, op. cit., p. 723.

²³"Javeh envià entre mig del poble serps ardents que mossegaven el poble, i morí molta gent a Israel. Llavors el poble vingué a Moisès...Moisès pregà pel poble. Aleshores Javeh va dir a Moisès: Fes-te una serp ardent, i posa-la damunt d'un pal, i qualsevol que havent estat mossegat miri envers ella, viurà. Moisès va fer una serp d'aram, i la posà damunt d'un pal. Quan una serp mossegava algú, aquest mirava cap a la serp d'aram i vivia" (*Nombres*, 21, 6-9).

de Jesús amb Nicodem suara indicat²⁴, el llibre de la *Saviesa* (16, 5-7) reitera amb claredat —tot traent a tomb el passatge de Nombres— la significança salvadora de la serp²⁵.

No se'ns escapa l'ambivalència simbòlica de la serp i, per tant, que també representa el pecat i tot allò malèfic²⁶. Tampoc no volem passar per alt el fet que és precisament aquest aspecte negatiu i maldit aquell que, en general, més correntment ha retingut la cristianitat. Relacionada amb el món subterrani i encarnació del psiquisme inferior, de l'incomprensible, misteriós i obscur²⁷, és en aquest sentit que cal entendre la serp que, sortint de l'extrem inferior de la *s*, sembla amagar-se o arrastrar-se per terra. Amb tot, situada sota la *s* del Salvador o sota la creu *decussata*, és a dir, postrada a llurs peus triomfants, s'insisteix de bell nou en el missatge salvífic que ho impregna tot.

I encara més. Considerant que l'apèndix que s'enlaira sobre l'extrem superior de la *s* —el que abans hem descrit com a cintiforme— no és si no la cua d'una serp²⁸ i atenent a la morfologia serpentiforme d'aquesta lletra, la pròpia *s-creu* esdevé tota ella la mateixa serp anterior. La iconografia cristiana occidental no està exempta de casos, com per exemple la *Crucifixió* de l'ivori carolingi de la Staatsbibliothek de Munich, en què la creu acaba metamorfosejant-se en serp.

Per bé que l'ambigüitat del símbol i les explicacions dels paràgrafs anteriors legitimen d'identificar aquesta *s-serp* amb Jesús, el Salvador, el fet de ser descendent, d'estar invertida tot dirigint-se cap a la part inferior de la composició, o sia, d'estar condemnada a reptar, demostra el seu sentit eminentment pecaminós o malèfic. Màxim si tenim en compte que, semblantment a com ens diu Aurelius Prudentius Clemens que mor la víbora en deslliurar ses cries, la *s-serp* queda partida pel bell mig del cos. Tot

²⁴Vegeu la nota 9.

²⁵Sobre les morts a resultes de les picades de les serps diu: "Fou un trasbals de poca estona, a manera d'escarment, tenint com tenien un senyal de salvació que els recordava les prescripcions de la teva llei. Qui s'hi girava [*envers la serp d'aram*] se salvava, no pas per la virtut de la cosa que mirava, sinó per tu, el salvador de tots" (*Saviesa*, 16, 6-8).

²⁶Una ambivalència que, pel que fa a la tradició bíblica, queda prou de manifest en el mateix passatge del llibre dels *Nombres* transcrit en la nota 23.

²⁷Cfr. C.G. JUNG, *L'homme à la découverte de son âme. Structure et fonctionnement de l'inconscient*, 2^a ed., Genève, 1946, p.237.

²⁸Entre la cinta i la cua dels animals i/o la serp hi ha una relació simbòlica indiscutible (Cfr. Olivier BEIGBEDER, *Léxico de los símbolos*, Madrid, 1989, p. 87).

comparant la gènesi del pecat amb el part d'una víbora, aquest poeta saragossà del segle V escriu en la seva *Hamartigensia*: "com que no hi ha cap sortida per al part, el ventre de la mare es desgarra per l'esforç dels fetus cap a la llum, i els intestins desgarrats els obren la porta"²⁹.

Tant si contemplem l'atavisme de reduir la representació de la serp a una simple ratlla³⁰ com si veiem el penjoll cintiforme de la vareta transversal que parteix la *s* com la cua d'un serpent³¹, la dita vareta esdevindria la cria de serp del paràgraf anterior. Però ni així no deixa de prevaldre aquell sentit salvífic que amara tot. Així, en consonància amb la doctrina paulina per la qual Jesús ens salva fent-se pecat Ell mateix³², Sant Gregori de Nisa escriu a la seva *Vida de Moisès*: "Quan les divines lletres anomenen a la serp pare del pecat, certament, allò que naix de la serp és serp... Però el Senyor es va fer verdaderament pecat per nosaltres... si es va fer pecat és evident que es va fer serp, i això per nosaltres"³³.

Si pensem que la vareta just comença a transformar-se en serp, la referència al bastó d'Aaron que trobem a l'*Exode* sembla molt clara³⁴. Però també aquí torna a reeixir de nou el simbolisme crístic-salvífic de tota la composició puix que, convertit en un serpent que acabarà devorant els dels savis del Faraó, la vara d'Aaron s'ha de comparar al Crist que es fa home per a salvar-nos³⁵. Almenys també és aquest el mestratge de San Gregori de Nisa quan escriu: "la transformació de la vareta en serp que no amoïni cap cristià, car s'assemella a l'encarnació del Verb"³⁶.

Que anem pel bon camí ho prova el fet que, limitada només a allò que objectivament ens dóna la visió, és a dir, una vareta amb un serpent erecte a un extrem i una penjarella cintiforme a l'altre, aquest element col.locat transversalement sobre la *s* no és altra cosa que l'atribut d'Asclepi³⁷, el déu grec de la medicina. Com que la connexió íntima de les

²⁹Per a la traducció francesa, cfr. Rémy de GOURMONT, *Le latin mystique. Les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au Moyen Age*, Paris, 1913, p.49-50.

³⁰Cfr. *Diccionario de los símbolos*, Jean CHEVALIER ed., Barcelona, 1988, p. 925.

³¹Vegeu la nota 16.

³²Cfr la *Segona Epístola als de Corint* (5, 21) i l'*Epístola als de Galàcia* (3, 13).

³³Cfr la *Segona Epístola als de Corint* (5, 21) i l'*Epístola als de Galàcia* (3, 13).

³⁴Cfr. *Exode*, 7, 8-3.

³⁵Cfr. *Exode*, 7, 8-3.

³⁶Cfr. *Exode*, 7, 8-3.

³⁷Cfr. Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1986, p.56.

creences i el simbolisme cristians amb la mitologia i els símbols clàssics és quelcom inqüestionat i inqüestionable, una vegada més queda refermada la significació salutífera o de salvació que ens interessa de fer veure.

És precisament aquesta hipertròfia soteriològica, aquesta saturació salvífica, del monograma allò que ens dóna la pista per a la correcta interpretació iconogràfica de la capella. D'aquí que hi haguem insistit. Així, com que totes les religions místiques que participen de la idea de la Salvació per als iniciats coincideixen en assimilar el cercle al Sol³⁸, de la mateixa manera caldrà atorgar un significat solar al cércol que inscriu el monograma del nom de Jesús i, per extensió, a tota la clau. Recordem que segons la litúrgia Jesucrist és *sol invictus*³⁹ i que, des del començament, el cristianisme adorà Crist ressucitat com un ésser lluminós. En efecte, D'igual forma que el Verb joanista és essencialment la Llum⁴⁰ i el Crist paulí de la carta als efesís il.lumina tot⁴¹, són molts els textos dels Sants Pares que, atribuïnt a Crist el nom de Llum, l'associen al simbolisme solar. En efecte, paregutament al que hom pot llegir en alguns paràgrafs del *Protrèptic* de Climent d'Alexandria⁴², Sant Ambròs escriu en un dels seus himnes: "Oh Crist, que ets la llum i el dia/ que descobreixes les tenebres de la nit/ Y que dones la claror"⁴³. I el mateix podríem dir d'altres escriptors cristians dels primers temps⁴⁴.

Però no tot és simbolisme solar en la clau de volta que ens ocupa. La mateixa referència al peix⁴⁵ i a la serpenta posa en relleu la significació d'aigua del monograma. El peix és naturalment símbol de l'aigua on viu⁴⁶,

³⁸Cfr. Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1986, p. 56.

³⁹Cfr. Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1986, p. 56.

⁴⁰"El qui era la llum veritable -ens diu l'Evangelí de Sant Joan-, la que il.lumina tot home, també ha vingut al món" (*Joan*, 1, 9).

⁴¹Cfr. *Epístola als d'Efes*, 5, 14.

⁴²Cfr. *Patrologiae cursus completus. Patrologia Graeca, op. cit.*, VIII, Paris, 1857, p. 187.

⁴³SANT AMBRÓS, *Himnus ad Completorium*, dins *Patrologiae cursus completus. Patrologia Latina*, (221 vols., Paris, 1844-1890), XVII, Paris, 1845, him. V, vv. 1-3, p. 1176.

⁴⁴Per no citar-ne més que un, ens agrada de reproduir uns versos del càntic al matí del poeta Prudenci: "Nit, tenebres, obscuritat,/ aparences confuses i turbulents del món/ arriba la llum, el cel s'il.lumina;/ ve Crist, aparteu-vos" (PRUDENCI, *Cathemerinon*, him. II, vv. 1-4, dins *Obras Completas*, Madrid, 1968, p. 21).

⁴⁵Tant del peix que penja com del nom del peix a què fan referència les lletres inicials del Nom de Jesús.

⁴⁶Cfr. James HALL, *Diccionario de temas, op. cit.*, p. 254 i Cfr. també *Diccionario de los símbolos*, Jean CHEVALIER, ed., *op. cit.*, p. 823.

mentre que la serp pren el seu simbolisme aquàtic de la seva proximitat estructural al pictograma en ziga-zaga que en totes les cultures serveix per a representar l'aigua⁴⁷. Així, esdevé esperit de les aigües primordials⁴⁸, tant de les que estan davall com de les que corren per damunt de la superfície⁴⁹.

Afirmat l'innegable simbolisme solar i de l'aigua del trompilló de la capella i un cop associat el monograma al Salvador-Sol, és ara, just ara, quan pren sentit la figuració de la mènsula sudoccidental (*foto 2*). D'antuvi, aquesta àguila suportant l'escut amb la creu de Malta porta a pensar en la segona característica d'aquest animal adduïda pel *Physiologus*: la de prendre entre ses garres les seves cries encara molt petites, portar-les depressa cap al sol i obligar-les a contemplar-lo fixament tot rebutjant aquells aguilots incapaçs de resistir-ne el resplendor⁵⁰.

Tot i que la mènsula està situada en l'extrem occidental de la capella —on es defineix el regne de les tenebre i dels morts⁵¹—, més que en referència al Judici Final a la manera d'algun *Bestiari* medieval⁵², caldria entendre-la segons els comentaris referits al dia de l'Ascensió per Honori d'Autum en el seu influent *Speculum Ecclesiae*⁵³ medieval. D'acord amb el text i atesa la universalitat de l'àguila com a símbol de renovació i regeneració⁵⁴, la de la mènsula representaria Crist⁵⁵, el Crist ressuscitat, que eleva

⁴⁷Cfr. Oliver BEIGBEDER, *Léxico de los signos*, op. cit., p. 405-408.

⁴⁸Cfr. *Diccionario de los símbolos*, Jean CHEVALIER, ed., op. cit., p. 927.

⁴⁹Molts rius d'Àsia, Grècia, l'Índia i d'altres llocs porten desinències ofídiques (Cfr. Alexandre H. KRAPE, *La genèse des mythes*, Paris, 1952, p. 205).

⁵⁰Cfr. *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*, Santiago SEBASTIÁN, ed., Madrid, 1986, pp. 42-43.

⁵¹Cfr. Emile MÂLE, *El gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, 1986, p. 21. Cfr. també *Diccionario de los símbolos*, Jean CHEVALIER, ed.; op. cit., p. 783 i ss.

⁵²Cfr. PHILIPPE DE THAÛN, *Le Bestiaire*, E. WALBERG ed., Paris-Lund, 1900, vv. 2013-2142.

⁵³"L'àguila -escriu- és la que vola més alt d'entre tots els animals i l'única que s'atreveix a fixar la mirada en. Quan ensenya a volar als seus fills, de primer vola per damunt d'ells i després els pren sobre ses ales esteses. Així Crist, s'enlairà en el cel més alt que tots els sants, va estendre sobre nosaltres les ales de la seva creu i ens va portar sobre ses muscles, com a l'ovella perduda" (*Ascensione Domini*, dins *Patrologiae cursus completus. Patrologie Latine*, CLXXII, p. 958).

⁵⁴Cfr. George FERGUSON, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, 1955 i Cfr. també Oliver BEIGBEDER, *Léxico de los signos*, op. cit., p. 33

els seus fills, o sia, els fidels, els cristians representats per la creu de l'escut caironat, cap a la salvació i glòria que suposa la clau de volta. L'àguila compleix, així, el paper de psicopompos, de portadora d'ànimes de la terra al cel que, pròpia de les cultures antigues, veiem en el *Deuteronomi*⁵⁶.

La significació resurreccional i jesucrística de l'àguila vindrien a insistir —una vegada més— en l'aspecte salvífic que sembla subjaure davall de tot. Però, ara entès ja en el sentit estricte de renovellament: "Ell [Jahveh] et perdona les culpes —diu David a la seva ànima— i et guareix de tota malaltia; rescata de la mort la teva vida i et sacia d'amor entranyable; et corona de felicitat com desitjaves i tu et rejoyeneixes com una àguila"⁵⁷.

En aquest aspecte, el *Physiologus*, el llibre més popular i que, llevat de la Bíblia, més influència exercí en tota l'Edat Mitjana⁵⁸, diu a propòsit de l'àguila: "Quan es fa vella, el bec se li corba i se li entelen els ulls, de manera que no pot menjar ni veure-hi. És per això que vola cap enlaire, es precipita contra una escarpada roca, en la qual colpeja el seu bec; se summergeix en les aigües fredes i s'exposa als rajos del sol. Llavors cau el tel dels seus ulls i rejoyeneix"⁵⁹. És aquí, en aquest text, on rau la veritable clau que conforma i explica tota la iconografia de la capella de la Puríssima. És més, estem certs que en deriva. En efecte, tot seguint la trajectoria marcada pels nervis de la volta, l'àguila de la mènsula vola cap al sol simbolitzat pel trompilló i se summergeix per tres vegades⁶⁰ en les aigües representades pel propi monograma del Nom de Jesús on, després d'exposar-se al sol que —com diem— també simbolitza, es regenera.

El sentit de regeneració, en canvi, queda de manifest, ultra pels signes salvífics del monograma estudiats anteriorment, sobretot i de manera

⁵⁵Altrament, una identificació, aquesta, ben comuna en l'art cristià (Cfr. Hans BIEDERMANN, *Diccionario de símbolos*, p. 23).

⁵⁶"Com l'àguila que desvetlla la seva niuada i aleteja damunt dels seus pollets ell desplega les ales, l'agafà i el portà sobre les seves plomes" (*Deuteronomi*, 32, 11).

⁵⁷*Salms*, 103 [102], 3-5.

⁵⁸Cfr. Santiago SEBASTIÁN, *Pròleg a El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*, Madrid, 1986, p. VI, i Cfr. també N. GUGLIELMI, *Introducción a El Fisiólogo. Bestiario medieval*, EUDEBA, Buenos Aires, 1971, p. 15.

⁵⁹*El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*, *ibídem*, p. 39.

⁶⁰Cal pensar que algunes versions del *Fisiòleg* parlen de tres vegades que l'àguila se summergeix en l'aigua [Cfr. *Psysiologus griego*, versió de D. Consali PONCE DE LEÓN (1587), precedida del text grec comú. citat per Ignacio MALACHEVERRIA, *Bestiario medieval*, Madrid, 1986, p. 73].

molt especial pel simbolisme de les aigües primordials suara expressat⁶¹ i pel cercle cordonat que circumscriu el monograma tot definint el perímetre del trompilló. Malgrat la seva funció general de *tropheam Iesui*, de cercol triomfal destinat a exaltar el nom del Salvador, com que n'hi ha dos, caldrà entendre'l en tant que significant de les forces genèsiques que diu l'Areopagita⁶² i, per tant, com a representació de la mítica *ouroboros*, el símbol per antonomàsia de manifestació i reabsorció cícliques, de la perpètua transmutació de la mort en vida⁶³. En fi, un cingol que, tot expressant aquesta idea de regeneració, conté la font de totes les gràcies⁶⁴.

Ens trobem sens dubte davant del mite del renovellament o del rejuveniment a partir del baptisme del foc i de l'aigua; en connexió molt clara amb el Baptisme⁶⁵. Sant Joan Baptista diria al respecte: "Jo, certament, us batejo amb aigua en ordre a la conversió; però aquell qui ve darrera meu és més fort que no jo, tant, que no sóc digne de portar-li les sandàlies; ell us batejarà amb Esperit Sant i foc"⁶⁶. Vet aquí desvelada la que, en definitiva, ve a ser la matriu simbòlica del programa iconogràfic de la capella. Cal no oblidar que l'església parroquial d'Orta està dedicada precisament a l'advocació de Sant Joan Baptista, patró dels monjos guerrers de l'Orde de l'Hospital —senyors de la vila— que portaven per armes una creu de Malta com la que suporta l'àguila de la capella de la Puríssima⁶⁷.

Tampoc no podem passar per alt el fet que, en l'art occidental, l'àguila apareix sovint en els baptisteris⁶⁸ i que és present també en diversos

⁶¹Veieu al respecte el que escriu Jean Hani sobre el simbolisme del baptisteri dins del temple cristià: "la pica baptismal representa -diu- els oceans, les aigües primordials del Gènemesi sobre les quals planava l'Esperit de Déu per tal d'obrar la creació... el baptisteri gaudeix -continua- d'aquest poder de regeneració o recreació" (Jean HANI, *El simbolismo del templo cristiano*, op. cit., p. 71).

⁶²Cfr. PSEUDO-DIONISOS, L'ARÈOPAGITE, *Oeuvres complètes*, Maurice de GANDILLAC, ed., 1943, p.240.

⁶³Cfr. Alain GHEERBRANT, *Serpiente*, dins *Diccionario de los símbolos*, op. cit., 927.

⁶⁴Cfr. Jean CHEVALIER, *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 296.

⁶⁵I, encara que no tan clarament, potser també l'Eucaristia.

⁶⁶*Evangeli segons Sant Mateu*, 3-11.

⁶⁷Una vegada més, en l'art medieval, el que de fet no és més que un simple escut -en aquest cas el dels sanjoanistes- funciona simbòlicament tot contenint una informació més profunda que la de la pura manifestació aparent.

⁶⁸Cfr. J. NEWBOLD, "American Journal of Archeology", XXIX, (1925), p.357 i p.379 [Citat per Wittower (Cfr. WITTOWER, *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino, 1987, p. 236)]

objectes litúrgics baptismals⁶⁹ o altres obres escultòriques o pictòriques que tenen el Baptisme com a tema central. A tall d'exemple, volem esmentar només el *Baptisme* que Andrea Sansovino esculpí per al Baptisteri de Florència l'any 1502. En els plints que sustenten les dues columnes que flanquegen la figura de Crist hi ha sengles àguiles en baix-relleu. Pel que fa a les obres pictòriques, també més o menys pròximes en el temps a la capella d'Orta, volem cridar l'atenció sobre el *Baptisme* de Verrocchio als Uffizi (c.1470). No deixa de ser sorprenent que un quadre que es resol amb un primer pla representat pel bateig de Crist en el Jordà sobre un fons paisatgístic més o menys estereotipat, no s'estalviï d'intentar integrar en el dit paisatge el vol d'un aligot en evident contrast amb la coloma/Esperit Sant del primer pla.

De fet, el baptisme era anomenat *Il·luminació* pels Sants Pares i els escriptors paleocristians⁷⁰. A més, és en relació a la renovació per l'aigua baptismal que els influents i omnipresents *Bestiaris* medievals⁷¹ interpreten el mite de l'àguila del *Psysiologus*: "Així com l'àguila —ens diu el *Bestiari Toscà*— que es rejuveneix submergint-se tres vegades en l'aigua, passa així mateix amb tots aquells que es bategen en el Sant Baptisme"⁷². El *Bestiari* de Philippe de Thaün insisteix en què "el rejuveniment de l'àguila i el bany representen el baptisme en aquesta vida mortal"⁷³, però afegeix: "i sapiguen que l'Orient significa el naixement, tal com indica l'Esriptura"⁷⁴. Un afegitó, aquest, prou interessant pel que fa a la nostra capella. Remarquem que la trajectòria del vol de l'àguila ve marcada pel nervi de la volta que arranca de la seva mènsula. Atesa la desviació de 24'8° cap al Nord que presenta l'eix de l'església, com que aquesta mènsula no està al sudoest de

⁶⁹No falten les piques baptismals amb una àguila esculpida (Cfr. Joachim SMITH, *Die romanischen taufsteine Zwischen, Gotland und Westfalia und ihre bildplastisch -religous didactische Gestaltung*, dins "Religious und Kunst", III, Bochum, 1991.

⁷⁰Cfr. Joan GUSTEMS i GUSTEMS, *Los símbolos de Jesucristo*, op. cit., p. 30.

⁷¹Tot i que potser és exagerat de dir -com fa Harris (Cfr. J. HARRIS, *The Role of the Lion in Chrètien de Troyes*, "Yrain. Publication of the Modern Language Association", LXIV, [1949], p. 1143)- que a l'Edat Mitjana qualsevol se sabia el *Bestiari* de memòria, la importància del seu influx arribà a ser tan gran que conformà el pensament i la iconografia medievals.

⁷²*El Bestiario toscano*, Santiago SEBASTIÁN, ed., Madrid, 1986, p. 4 [precedit de *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*, op. cit.].

⁷³PHILIPPE DE THAÜN, *Le Bestiaire*, op. cit., entre vv. 2013-2143.

⁷⁴Vegeu la nota anterior.

la capella sinó gairebé just a l'oest, el nervi apunta directament cap a l'est; cap a la clau de volta.

Una vegada més retorna aquí la figura del peix del monograma: "Som com els peixos petits —escriu la ploma de Tertulià—, segons el nostre peix Jesucrist, naixem en l'aigua [en el baptisme], i no podem salvar-nos més que continuant en aquesta aigua"⁷⁵. Ultra l'ús constant que, d'aquest simbolisme baptismal, que en fa Sant Agustí⁷⁶ i els reveladors arguments de Sant Optat de Milevo sobre la piscina del peix en els seus comentaris contra els donatistes⁷⁷, en viure dins l'aigua, el peix ha quedat associat, d'acord amb moltes cosmogonies antigues, al naixement i la restauració cíclica⁷⁸. Clar que, per això mateix, es relaciona també amb l'Eucaristia⁷⁹. Ara bé, com que les connotacions ictioeucarístiques són ben marginals en el simbolisme de la capella, ens estarem de fer-ne altres comentaris.

Arribats en aquest punt, cal preguntar-nos sobre el perquè del caironament de l'escut. En contrast amb el cercle del monograma de la clau està el quadrat de l'escut ja que, mentre l'un és el símbol trascendent de la unitat de Déu increat, l'altre expressa el món material o terrenal creat⁸⁰ que, a l'igual que la creu, porta un principi d'ordre innat en l'home, de voler buscar el camí en un món que se'ns apareix difícil i hostil⁸¹. Però, aquí, a la capella, amb el vol i la immersió de l'àguila en la clau s'arriba a la síntesi total, a la quadratura del cercle, que simbolitza el desig de la coincidència ideal entre l'element terrenal i celest⁸²; l'esperança, en suma, de comunió permanent de la materialitat i l'espiritualitat operada per la regeneració que suposa el Baptisme.

A partir d'aquí, el significat de la resta de la capella apareix meridianament clar. En efecte, és precisament en la interpretació moral que,

⁷⁵ Cfr. TERTULIÀ, *De Baptismo*, cap. I, v. I, dins *Patrologiae cursus completus. Patrologia Latina*, I, p. 1307.

⁷⁶ Cfr., entre altres, SANT AGUSTÍ, *Confesiones*, 2^a ed., Madrid, 1954, l. XIII, c. 23, n. 36 i també c. 21, n. 29, p. 941 i p.934 respectivament) i el seu tractat de *Diversis Quaestionibus* (l. LXXXIII, n. 4, dins *Patrologiae cursus completus. Patrologia Latina*, LXI, p. 212).

⁷⁷ Cfr. *De Schismate Donatistarum*, l. III, c. II, dins *ibidem*, XI, p. 991.

⁷⁸ Cfr. Pierre GRISON, *Pez*, dins *Diccionario de los símbolos, op. cit.*, pp. 823-824.

⁷⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 825

⁸⁰ Cfr. M.-M. DAVY, *Un traité de la vie solitaire*, Paris, 1940, p.185-190 i Edgar de BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*. II, Bruges, 1946, pp. 89-90.

⁸¹ Cfr. Hans BIEDERMANN, *Diccionario de símbolos, op. cit.*, 133

⁸² Cfr. *Ibidem*, p. 133.

sobre les característiques de l'àguila, fan el *Physiologus* i els seus comentadors medievals dels *Bestiaries* on s'inspira l'home a la gatzoneta en actitud d'oració de la mènula sudoriental (*número 2 del plànol i foto 3*). A propòsit del rejuveniment pel sol i l'aigua, diu el *Physiologus*: "Y tu, home prudent, quan et vegis aclaparat pel pes dels teus pecats puja cap a dalt, o sia, a la teva pròpia consciència, i tira't contra la pedra, és a dir, l'ortodòxia de la fe; plora els teus pecats i, purifica't en les aigües, això és, les teves llàgrimes de penediment; i a continuació calenta't al Sol, o sia, apropa't a la calor de la penitència en la comunitat dels fidels i del Sant Esperit; llença les lleganyes, és a dir, els pecats; i la teva joventut quedarà renovada com la de l'àguila"⁸³. I a la mateixa conclusió moralitzada arriben els *Bestiaries* medievals que hem consultat⁸⁴.

Quant a la capacitat de l'àguila de mirar fixament el sol i el seu rebuig als aguilots que no poden fer-ho, tots els *Bestiaries* medievals fan interpretacions molt paregudes. Totes elles en el sentit de què l'home, semblantment a l'àguila, ha de renunciar als seus pecats. Almenys, així és com moralitza un dels primers *Bestiaries* medievals, el de Philippe de Thaün⁸⁵, i un dels darrers, el *Libellus*, contemporani de la capella: "Hem d'imitar amb totes les nostres forces aquesta propietat —llegim en aquest darrer llibre—, puix que hem de contemplar el Sol, o sia Déu, amb mirada recta, això és, pel camí recte. I hem de posar a prova tots els nostres fills, és a dir, les nostres obres. Car si alguna no mira Déu, l'hem de corregir i suprimir"⁸⁶.

Si no ens n'hem estalviat la traducció, és perquè la mènula que ens ocupa sembla seguir al peu de la letra els textos adduïts. Efectivament, en referència clara a l'home prudent, però pecador, del *Physiologus* i dels *Bestiaries*, el de la mènula està orant a la gatzoneta o agenollat. En la tradició artística cristiana, l'home a la gatzoneta o agenollat representa l'home pecador⁸⁷ perquè, amb aquesta postura, hom destaca la materialitat

⁸³*El Fisiólogo, op. cit.*, pp. 39-40.

⁸⁴Cfr. PHILIPPE DE THAÜN, *Bestiaire, op. cit.*, vv. 2113-2142; *Libellus de natura animalium*, Paola NAVONE, ed., dins *Le proprietè degli animali*, Genova, 1983; *Bestiario Toscano*, Santiago SEBASTIÁN, ed., dins *El Fisiólogo, op. cit.*, p. 4.; i, per a acabar, cfr. també el *Bestiari d'Oxford*, 81 (citat per Santiago Sebastián a l'obra anterior).

⁸⁵Cfr. PHILIPPE DE THAÜN, *Bestiaire, ibidem*, vv. 2110-2142.

⁸⁶*Libellus de natura animalium, op. cit.*, p. 204.

⁸⁷Cfr. Manuel GUERRA, *Simbología cristiana, op. cit.*, p.65.

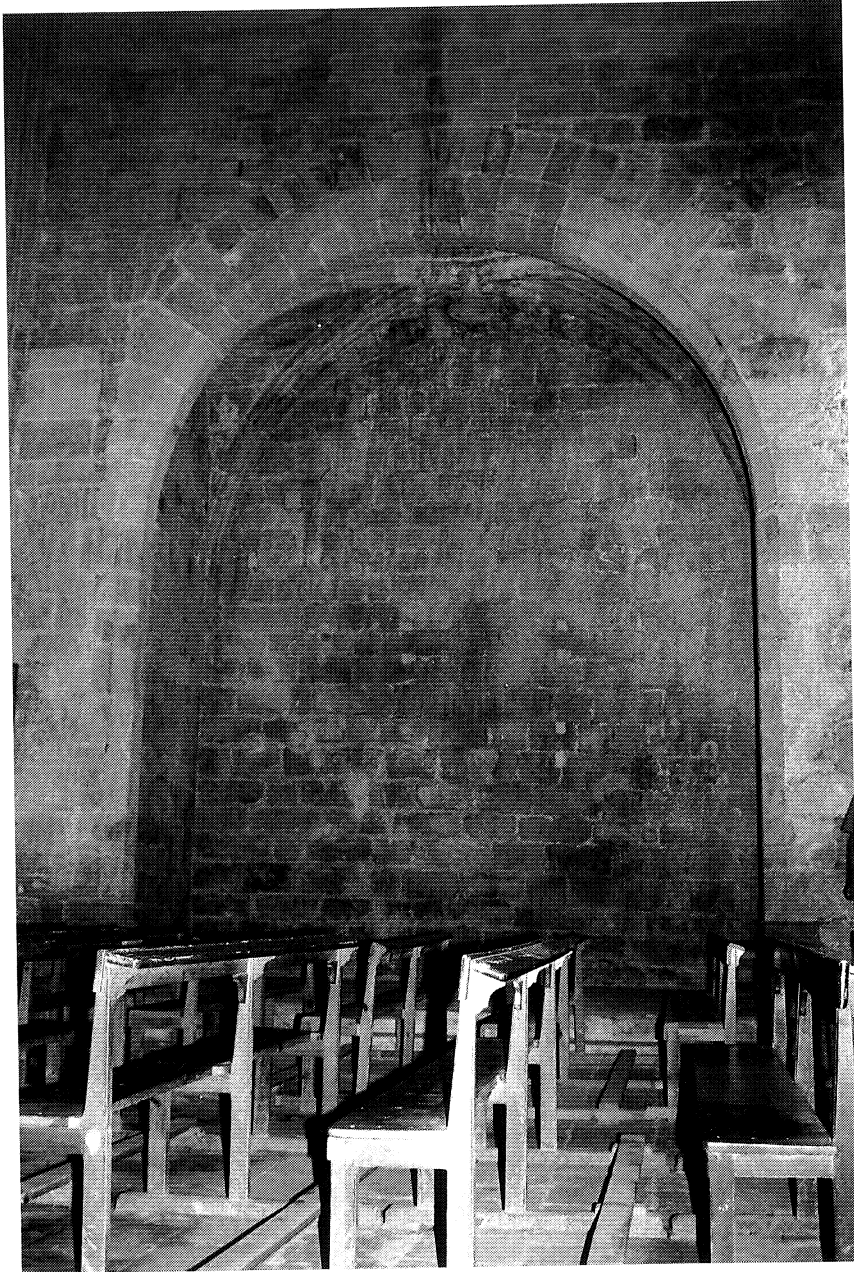


Foto 1. Capella de la Puríssima.



Foto 2. Mènula sud-occidental (Número 1 del plànol).

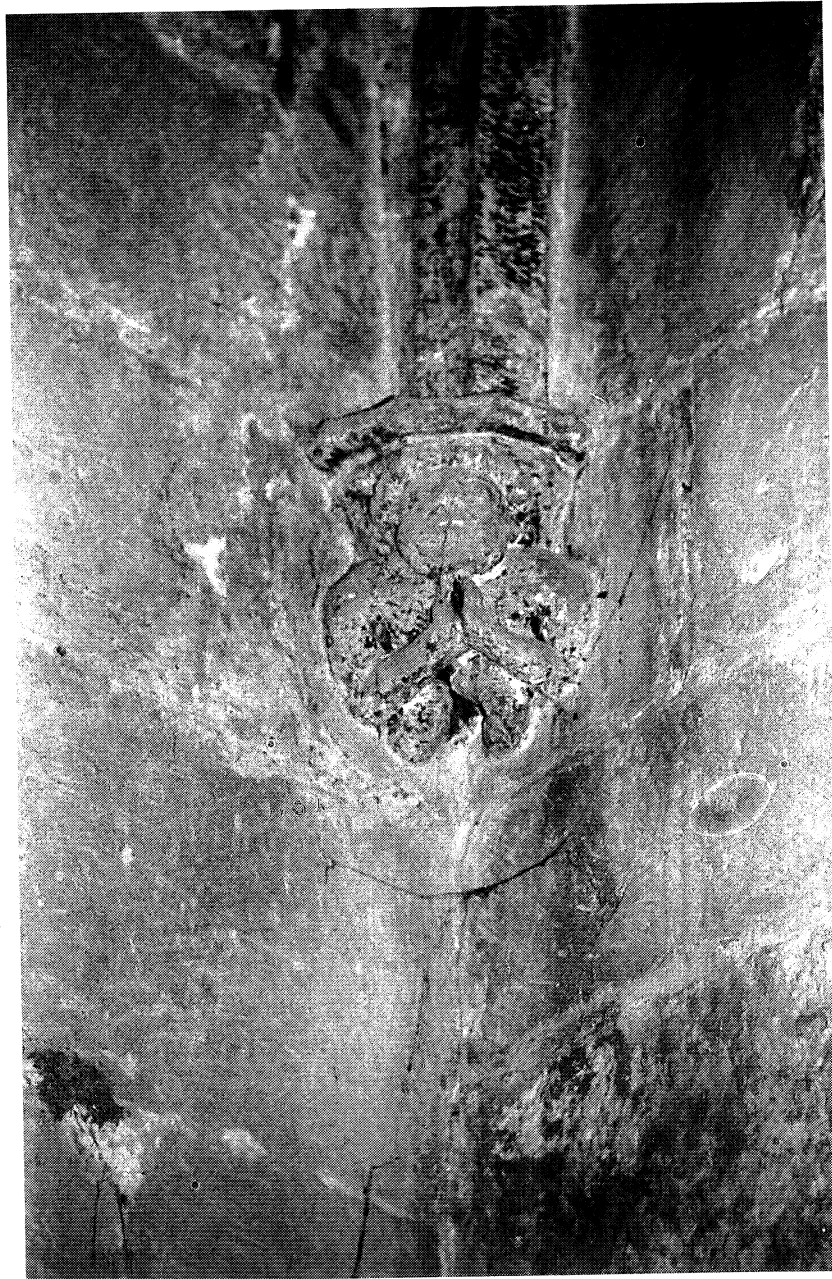


Foto 3. Mènula sud-oriental (Número 2 del plànol).



Foto 4. Mènula nord-occidental (Número 3 del plànol).



Foto 5. Mènsula nord-oriental (Número 4 del plànol).



Foto 6. Clau de volta.

del pecat i del pecador⁸⁸. De fet, és ben significatiu que fins la reforma del Concili Vaticà II, els fidels havien de romandre agenollats només durant les oracions dels difunts en les misses solemnes; però no pas en la resta⁸⁹. A més a més d'això, aquest home prudent, però pecador, és representat amb barba⁹⁰, símbol de sabiduria, valentia i prudència⁹¹, i, segons pertoca en la tradició bíblica a la pobresa i la debilitat espirituals⁹² o tal com Sant Lluc⁹³ i la tradició artística medieval⁹⁴ mostra els posseïts pel pecat, va també nuet⁹⁵. Ara bé, juntes les mans en senyal de penediment, té el coratge de mirar enlaire, cap a la divinitat representada pel monograma de la clau, de la mateixa manera que aconsellen els textos.

En fi, nuet, com diu l'Areopagita que rebien el baptisme els catecúmens paleocristians⁹⁶, l'home està a la gatzoneta tot indicant que, elevant-nos en el camí del domini dels instints⁹⁷ i donant mort a la bestiali-

⁸⁸Cfr. *Ibidem*, pp. 158-159.

⁸⁹Cfr. M. PICARD, *Le gest de la prière funéraire en Grèce et en Etrurie*, "Revue de l'Historie des Religions", XIV (1936), pp. 130 i ss.

⁹⁰Certament que és molt freqüent -freqüentísim- de trobar homes amb barba en l'art medieval. Però no ho és meys que, en l'època que ens ocupa, la representació de d'homes rasurats anava en augment. Adhuc ho podem veure al temple d'Orta en les dues testes situades als capitells de la pilastra epistolar del darrer tram. Independentment de si es tracta o no dels Dos Joans que, seguint Enlart, interpreta Joan Fuguat [Cfr. Joan FUGUET, *L'arquitectura del Temple a Catalunya* (tesi doctoral) *op. cit.*, p. 155], el fet és que una porta barba i l'altra no. No hem d'oblidar que, demostra Amanda Tomlison, l'estereotip de les cares en l'art medieval, en possibilitar l'intercanvi entre els diversos personatges d'una mateixa o diferent obres, de posava en valor la significació diferencial d'alguns afegits com la barba, els cabells o altres atributs (Cfr. Amanda TOMLISON, *The Mediaeval Face*, London, 1974)

⁹¹Cfr. *Diccionario de los símbolos*, *op. cit.*, p. 177.

⁹²Cfr. *Ezequiel*, 16, 7-8 i *Eclesiàstic*, 5, 14.

⁹³Cfr. *Lluc*, 8, 27 i 35 i *Fets dels Apòstols*, 19, 16.

⁹⁴Pensem que l'associació del cos amb el pecat és una constant inqüestionable en l'art gòtic fins ben entrat el segle XV, puix que, tal com ha posat de manifest Kenneth Clark, les persones són representades nues en relació amb el Pecat Original, o per referir-se als vicis o als condemnats en les escenes del Judici Final (Cfr. Kenneth CLARK, *El desnudo*, Madrid, 1981, pp. 297-305).

⁹⁵En aquest sentit no serà sobrer d'indicar el que hom pot llegir en el *Bestiari d'Oxford*: "Tu també, home, que tens la *vestimenta gastada* i les ulls plens de tenebres, busca -ens diu- la font celestial del Senyor i enlaira els ulls del teu esperit cap a Déu" (el subratllat és nostre) (citada per Santiago SEBASTIÁN en *El Fisiólogo*, *op. cit.*, p.41).

⁹⁶En aquest sentit no serà sobrer d'indicar el que hom pot llegir en el *Bestiari d'Oxford*: "Tu també, home, que tens la *vestimenta gastada* i les ulls plens de tenebres, busca -ens diu- la font celestial del Senyor i enlaira els ulls del teu esperit cap a Déu" (el subratllat és nostre) (citada per Santiago Sebastián en *El Fisiólogo*, *op. cit.*, p.41).

⁹⁷Cfr. Olivier BEIGBEDER: *Léxico de los símbolos*, *op. cit.*, 55.

tat —a la materialitat— que hi ha en nosaltres a través de la penitència⁹⁸, ens enlairem cap a la regeneració espiritual, que propicia el baptisme⁹⁹. En realitat, no falten piques baptismals medievals amb barbuts homes nuets a la gatzoneta que venen a significar el mateix. Per no citar-ne més que algunes de ben estudiades i interpretades, ens referirem a la de Senoviáin (Navarra)¹⁰⁰, la de Ayechu¹⁰¹ i sobretot la de l'església de la Purificació d'Elcano¹⁰².

Aquest home nou sorgit del baptisme, més blanc i net que la neu¹⁰³ i que, com diu el *Physiologus*, "serà anomenat just en presència de Déu"¹⁰⁴, ocupa les dues mènsules-cartel·les septentrionals car, totes dues, representen un home, ara ja, vestit. La tradició simbòlica general considera el vestit com una emanació del qui el porta¹⁰⁵; és, si voleu, la forma visible de la seva realitat profunda i més essencial¹⁰⁶. És per això mateix que, en referència a la mènsula anterior, es tracta del despullament de l'home vell i el revestiment de l'home nou, immortal, del que ens parla Sant Pau en la carta als corintis¹⁰⁷ o del vestit de noces a què es referix l'Evangeli de Sant Marc¹⁰⁸. En suma, en vista de la sacralització operada pels vestits¹⁰⁹ i atès que la primitiva litúrgia revestia el recent batejat amb ropatges blancs¹¹⁰, queda també evidentment palesa la relació d'aquestes

⁹⁸Cfr. *Libellus de natura animalium*, op. cit., p. 203.

⁹⁹Cfr. *Ibidem*, p. 203.

¹⁰⁰Cfr. A. CANELLAS LÓPEZ i A. SAN VICENTE, *Aragón*, dins *La España románica*, Madrid, 1979, p. 344 i cfr. també Asunción DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, *Pilas bautismales medievales en Navarra: Tipos, formas y símbolos*, Pamplona, 1992, pp. 70-73.

¹⁰¹Cfr. Asunción DOMEÑO, *ibidem*, p. 77.

¹⁰² Cfr. *Ibidem*, pp. 76-78.

¹⁰³Cfr. *Libellus de natura animalium*, op. cit., p.203.

¹⁰⁴Cf. *El Fisiólogo*, op. cit., p. 40.

¹⁰⁵No falten tampoc els passatges bíblics que ens ho indiquen (Cfr., entre altres, *Daniel*, 7, 9 i *Isaias*, 61, 10).

¹⁰⁶Cfr. France BOREL, *Le vêtement incarné: Les métamorphosis du corps*, Paris, 1992 i cfr. també *Diccionario de los símbolos*, Jean CHEVALIER, ed., op. cit., pp. 1061-1062.

¹⁰⁷Cfr. *Carta als de Corint*, II, 5, 2-4.

¹⁰⁸ Cfr. *Marc*, 5, 11-14

¹⁰⁹ Cfr. Michele BEAUCIEU, *Le costume en Occident de l'Antiquité a nous jours*, Paris, 1983, pp.9-10 i cfr. també *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 1062.

¹¹⁰Vegeu la nota 96.

mènsoles amb la teologia de la regeneració baptismal. Almenys és així com en ho confirma la mateixa història de l'art¹¹¹.

Per tal d'entendre el simbolisme de les mènsoles septentrionals, cal no perdre de vista tres consideracions fonamentals: la primera, que, universalment, l'uniforme revesteix els iniciats¹¹², la segona, que el nord no sols està consagrat a l'Antic Testament¹¹³, sinó que és també la regió de la Saviesa i el Coneixement¹¹⁴. La tercera, que sovint l'art cristià pren el simbolisme aquàtic de la venera o petxina per tal de significar i representar les fonts¹¹⁵. Així, doncs, amb aquestes tres premises i tenint en compte la purificació operada pel baptisme, la disposició en cada una de les dues mènsoles de sengles homes barbuts i vestits situats sobre sengles permòdols avenerats pren tota la seva significació a la llum de l'*Apocalipsi* de Sant Joan: "Benaürats —escriu precisament a l'epíleg— els qui renten els seus uniformes, perquè tindran el dret sobre l'arbre de la vida, i per les portes monumentals entraran a la ciutat"¹¹⁶. Clar que, per a capir-ne tot el sentit, les diferències iconogràfiques exigeixen una anàlisi particularitzada per a cada mènsole.

Pel que fa a la nordoccidental (*la número 3 del plànol i foto 4*), d'antuvi, val a dir que, aquí, malgrat la tradició popular comunament sentida —però mai provada— per la qual el nom originari d'Orta era el de

¹¹¹En aquest sentit és prou interessant d'adduir el cas de la pica baptismal de Daby estudiada per Joachim Smith, en la qual hom pot veure un àngel amb una túnica preparada per a vestir Crist a l'hora de sortir del Jordà (Cfr. Joachim SMITH, *Die romanischen taufsteine*). És ben il·lustratiu també del que diem que la figura d'Eva -normalment nueta en el Paradís Terrenal- sigui representada vestida a la pica baptismal de San Martín de Unx (Navarra) per a significar la nova Eva regenerada pel Baptisme (Cfr. Asunción DOMÉÑO, *Pilas bautismales medievales*, op. cit., pp. 92-95).

¹¹²Cfr. *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 1062. No cal ni dir que els xamans i sacerdots de totes les cultures i religions -els iniciats per excel·lència- es revesteixen per a oficiar els seus rituals.

¹¹³Cfr. Emile MÂLE, *El gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, 1986, p. 21.

¹¹⁴És per això que els alquimistes es reunien davant dels portals septentrionals de les catedrals (Cfr. Ch. JACQ i F. BRUNIER, *El mensaje de los constructores de catedrales*, Barcelona, 1976, p. 62).

¹¹⁵No solament és aquest un recurs molt usat per a donar forma a les piques baptismals, sinó que abunden també les representacions pictòriques i escultòriques en què la font es resol amb una morfologia avenerada. No cal insistir-hi.

¹¹⁶*Apocalipsi*, 22, 14.

Puigventós de la Figuereta¹¹⁷ i encara que el poble hagi pres aquest arbre per senyal¹¹⁸, l'escut aragonès amb la figuera al camper res no té a veure amb la vila¹¹⁹. Per si es podia tractar de les armes d'algun personatge, hem consultat els milers i milers d'escuts de tota una bona munió de repertoris heràldics i no n'hem trobat cap que portés una figuera fruitada i arrrencada al camper¹²⁰. I és que, com ensenyava Emile Mâle, en l'arquitectura medieval, els escuts porten una tal càrrega de significació que, sovint, depassen l'heràldica¹²¹. D'acord amb la lògica dissociativa de l'experiència religiosa, ja individuada per un psicòleg tan influent com Visser i que tan bé va saber interpretar i aprofitar Warburg¹²², mai no hem de deixar de

¹¹⁷Cfr., al respecte, Mercè LLEONART, *Leyenda de Puigventós de la Figuereta*, "Cordada", II (1956), p. 268 i cfr., també, José RUY FERNÁNDEZ, *Notas estadísticas e históricas*, op. cit., p.7.

¹¹⁸No se'ns escapa que segons Manuel Bassa la figura de l'escut d'Orta és un pi de tres branques (Cfr. Manuel BASSA ARMENGOL, *Els escuts heràldics dels pobles de Catalunya*, Barcelona, 1968, pp. 154 i 164). No sabem d'on ho treu; però, en tot cas, aquesta figuració correspondria solament al temps de la Segona República. Si més no, l'arbre de l'escut renaixentista que presideix la façana principal de Casa la Vila res no té a veure amb un pi i, molt menys, de tres branques. A més a més, en l'escut gravat a la clau de l'arc d'entrada de l'actual casa quarter de la Guàrdia Civil, que porta la data de 1797, figura ben clarament una figuera. I no hem d'oblidar que, segons el que hom hi llegeix, la casa fou erigida a expenses del municipi d'Orta.

¹¹⁹Tampoc no coneixem cap document anterior al segle XVII en què el segell de la vila d'Orta no sigui -santjoanista o no- una mera creu. No descartem, però, que, durant la guerra civil del segle XV, la universitat d'Orta n'adoptés un altre i que aque st portés una figuera al camper.

¹²⁰Els repertoris consultats són: Jaume Ramon VILA, *Tractat d'armoria*, 4 vols, Barcelona, 1602-1638; Fco. Xavier de GARMA Y DURÁN, *Adarga catalana*, 4 vols, Barcelona, 1708-1783; Francisco PIFERRER, *Nobiliario de los Reinos y Señoríos de España*, Imprenta de Eusebio Aguado, 6 vols, Madrid, 1855-1860; Ferran de SEGARRA, *Sigil·lografia*, Barcelona, 1916-1932; Alberto i Arturo GARCÍA CARRAFA, *Enciclopedia heràldica y genealógica hispanoamericana*, 88 vols., Madrid, 1919-1963; Lluís DOMÈNECH I MUNTANER, *Armorial històric de Catalunya*, inèdit (1922) [en Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona]; Fèlix DOMÈNECH I ROURA, *Nobiliari general català*, 3 vols., Barcelona, 1923; Josep Maria ALÒS I DÉU, *Índice y extracto [sobre els santjoanistes]*, Barcelona, 1925; Frederic UDINA MARTORELL, *Nobiliario de la Corona de Aragón*, Barcelona, 1948-1952; A. GARCÍA CARRAFA i Armand de FLUVIÀ, *El solar catalán, valenciano y balear*, 4 vols., San Sebastián, 1968-1970; Manuel BASSA I ARMENGOL: *Els escuts heràldics dels pobles de Catalunya*, Barcelona, 1968; IDEM, *Tractat general d'Heràldica*, Barcelona, 1973; Armand de FLUVIÀ, *Diccionari general d'heràldica*, Barcelona, 1982; Martí de RIQUER, *Heràldica catalana des de l'any 1150 al 1550*, Edicions dels Quaderns Crema, 2 vols, Barcelona, 1983. Tot plegat, més de 50.000 escuts.

¹²¹Cfr. Emile MÂLE, *El gòtico*, op. cit., p. 105 i ss.

¹²²Cfr. Edgar WING, *La elocuencia de los símbolos*, Madrid, 1993, p. 71.

banda que, en l'art medieval, els conceptes religiosos subjauen davall de l'aparença¹²³.

Segons el que acabem d'explicar, la simbòlica sagrada dels números ve a refermar i aclarir que, efectivament, ens movem ja fora de l'àmbit de la pura materialitat. Tot i que l'escut aragonés és molt freqüent tant en l'art com en l'heràldica, com que el que ara ens ocupa hom l'hagués pogut fer diferent perquè en aquesta època començaven a ser més comunes altres formes¹²⁴, donat que es bateja en nom de la Santíssima Trinitat i que, antigament, es practicava la triple *exsufflatio*¹²⁵ i se summergia per tres vegades el catecumen en la piscina¹²⁶, la forma triangular de l'escut ens parla de la seva relació amb el ritu iniciàtic del baptisme i, conseqüentment, amb el simbolisme regeneracional propi de la capella. Ara bé, com que el triangle és invertit, i aquest té el valor d'eternitat o resurrecció¹²⁷, i com que —malgrat ser poc perceptible— no deixa de ser també un escut suís¹²⁸ que, per això mateix, participarà de la significança del número quatre¹²⁹, és evident que s'estableix una connexió entre el cel i la terra¹³⁰, entre l'ànima i el cos. És aquí, justament aquí, on s'estableix, doncs, la lligaçó amb les mènsoles anteriors.

D'aquesta connexió que ara comentem i de la morfologia cordial de l'escut¹³¹, se'n deriva la noció de centre còsmic. Una idea, aquesta, que, de la mà de l'arbre del camper, entès —a la manera de Mircea Eliade— en el sentit de símbol universal de regeneració còsmica i de relació -com també

¹²³Pel que fa a molts escuts no identificats de les esglésies baix-medievals, no fora cap tonteria d'endegar un estudi rigorós que analitzés la seva possible relació amb la tradició gòtica dels medallons figurats -ja sigui solts o sostinguts per persones o animals- pròpia dels segles XII, XIII i bona part del XIV o àdhuc amb els de l'art paleocristià i del Renaixement.

¹²⁴Cfr. Michel PASTOUREAU, *Traité d'héraldique*, Paris, 1979, pp. 91-94.

¹²⁵És a dir, un triple exorcisme destinat a fer marxar Satanàs.

¹²⁶Vegeu la nota 93.

¹²⁷Cfr. Olivier BEIGBEDER, *Léxico de los símbolos*, op. cit., p. 396.

¹²⁸Un escut d'aparença general triangular amb flancs convexos, però la vora superior formada per dos arcs de circumferència còncaus formant punta en el punt central.

¹²⁹Recordem -ho hem dit- que el quatre simbolitza la materialitat, la terra.

¹³⁰Un simbolisme, d'altra banda, que, de seguir les indicacions de René Allendy, és propi del número tres (Cfr. René ALLENDY, *Le symbolisme des nombres*, Paris, 1948, p. 39).

¹³¹Centre vital per excel·lència, totes les cultures i teogonies tradicionals veuen en el cor un centre primordial (Cfr. *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 341. i Olivier BEIGBEDER, *Léxico de los símbolos*, op. cit., p. 326).

vol Daniel¹³² entre el cel i la terra¹³³, es concretitza en el Paradís genèsic¹³⁴. Cal tenir en compte que la desviació de l'eix de l'església fa que la mènsula que ara comentem es trobi a l'extrem nord mateix de la capella i, encara que els mapes romànics solien situar el Paradís Terrenal a l'est, no en falten tampoc —àdhuc en ple Renaixement— que el situaven al nord¹³⁵. Per a què no hi hagi dubte d'on ens situem, hom disposa l'avenement sota la figuració de la mènsula en al.lusió directa al doll d'aigua que, segons el Gènesi, en sorgia¹³⁶. L'altra al.lusió que ens hi remunta és la pròpia figuera, puix que, en l'art cristià, no és infreqüent de veure-la representant l'arbre de la ciència del jardí edènic¹³⁷.

Tot i que —com ensenya Jeremias— del nord prové l'infortuni i l'adversitat¹³⁸, la figuera, aquí, no representa l'arbre de la caiguda adàmica, o sia, de la ciència del Bé i del Mal, sinó l'altre arbre tabú que Déu plantà al centre del Paradís: el de la vida¹³⁹. I això per diverses raons:

Tot i que sovint la figuera representa l'arbre de la ciència del Bé i del Mal perquè, des del moment que féu possible el sorgiment d'una art adivinatoria, la sicomància¹⁴⁰ és, certament, símbol de sabiduria i coneixement; però intel.lectuals i ocults; o sia, humans¹⁴¹. A aquesta mena de ciència es refereix Jesús quan diu: "Tota plantació que no ha plantat el meu

¹³²Centre vital per excel·lència, totes les cultures i teogonies tradicionals veuen en el cor un centre primordial (Cfr. *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 341; i Olivier BEIGBEDER, *Léxico de los símbolos*, op. cit., p. 326).

¹³³ Cfr. Mircea ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1949, pp. 230-231 (hi ha traducció castellana a cura de l'Editorial Cristiandad, Madrid, 1973).

¹³⁴Cfr. Olivier BEIGBEDER, op. cit., p. 49.

¹³⁵Quan la cartografia col.loca l'Est a la dreta, el Paradís queda sempre representat al Nord. Àdhuc el mapa de Mercator concep el Pol àrtic segons l'antic simbolisme del Paradís septentrional (Cfr. Gerard CHAMPEAUX i Dom Sebastien STERCKY, *Introducción a los símbolos*, Madrid, 1984, pp. 252-257).

¹³⁶Cfr. *Gènesi*, 2, 6.

¹³⁷Cfr. George FERGUSON, *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, 1955, p. 34.

¹³⁸"Jahveh em va dir -escriu-: Del nord vessarà la dissort" (*Jeremias*, 1, 14).

¹³⁹Cfr. *Gènesi*, 2, 9.

¹⁴⁰Cfr. James HALL, *Diccionario de temas*, op. cit., p. 161 i cfr., també, *Enciclopedia Universal Ilustrada Hispano-Americana*, LV, Madrid, 1927, p. 1145.

¹⁴¹Cfr. *Enciclopedia Universal Ilustrada Hispano-Americana*, LV, op. cit., p. 1145.

Pare celestial serà arrencada"¹⁴². I arrencada se'ns presenta la figuera de l'escut. Aquest fet, però, no ens ha de confondre.

En primer lloc, és cert que no falten les condemnes explícites a la figuera dins la Bíblia. Però es troben totes als Evangelis¹⁴³, i hem dit ja que, per ocupar el nord, aquesta mènsula ha d'estar associada a l'Antic Testament. D'altra banda, atès el significat negatiu -de condemna- que comporta l'arbre de la ciència, per a que la figuera de l'escut en fos símbol caldria haver-la representat seca i marcida¹⁴⁴ i, en canvi, apareix esplendorosa i carregada de fruit¹⁴⁵; tot indicant la vida que no cessa¹⁴⁶. En efecte, centre i eix còsmic, o totes dues coses a la vegada, l'arbre arrencat, en tant que expressa l'alliberament de la pura materialitat, insisteix en el simbolisme de resurrecció¹⁴⁷, de la mort en la carn i la vivificació espiritual. Una transformació, una regeneració, en suma, íntimament relacionada amb l'obra Redemptora propiciada pel Baptisme, que no pertoca a l'arbre de la ciència, sinó al de la vida¹⁴⁸.

El *Jardí simbòlic*, un altre llibre conegudíssim en l'època medieval, fa de la figuera símbol d'unció¹⁴⁹ i, com sabem, en la litúrgia del Baptisme el recent batejat és ungit amb els olis per tal de ser penetrat totalment per la gràcia de l'Esperit Sant i, així, sacralitzat, ser insuflat de nova vida. En aquest sentit, no està de més recordar que, en la seva *Teogonia*, Hesíode ve a dir que el qui menja una figa —símbol fàlic clàssic— a la mateixa figuera adquireix una nova vida, i es torna immortal¹⁵⁰. En relació a això, l'es-

¹⁴²Cfr. *Ibidem*, 15, 13.

¹⁴³Cfr. *Mateo*, 21; *Joan*, 1, 49.

¹⁴⁴El simbolisme negatiu de l'arbre ve donat per ser sec i sense fruits (Cfr. Marie-Madeleine DAVI, *Un traité de la vie*, op. cit., p.567).

¹⁴⁵Símbol dels dons de la vida (Cfr. *Diccionario de los símbolos*, Jean CHEVALIER, ed., op. cit., p.129).

¹⁴⁶Sant Joan, a l'*Apocalipsi* es refereix a l'arbrera de la vida les fulles de la qual mai no es marciran ni els fruits no s'agotaran (Cfr. *Apocalipsi*, 22, 1-2).

¹⁴⁷Hans BIEDERMANN, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 42.

¹⁴⁸No hem de perdre de vista que la figuera, en tant que té un fruit amb moltes llavors i proporciona varies collites al cap de l'any, no solament és símbol de fertilitat sinó també i, sobretot, de regeneració i eternitat (Cfr. George FERGUSON, *Signos y símbolos...*, op. cit., p. 34 i cfr. també la veu *Sicomancia* dins *Enciclopedia Universal Ilustrada Hispano-Americana*, LV, op. cit., p.1146).

¹⁴⁹Cfr. *El jardín simbólico*, Margaret H. THOMSON ed., Barcelona, 1960, p. 21.

¹⁵⁰Cfr. SICOMANCIA, op. cit., pp. 1145-1146.

mentat *Jardí simbòlic* indica, seguint el llibre de la *Saviesa*¹⁵¹, que de la figuera emana la salut¹⁵² i àdhuc ens proporciona algun remei guaridor a base de figues¹⁵³.

En evident connexió amb la funció alliberadora del baptisme paulina¹⁵⁴, arbre salutífer, il.luminador¹⁵⁵, manantial de vida i dispensador de la immortalitat, la figuera —igual que l'arbre en general— queda associat als elegits¹⁵⁶; només als qui han aconseguit la veritable Sabiduria que demanava Sant Bonaventura en l'oració final del seu *Arbor Vitae*¹⁵⁷, això és, l'espiritual, la continguda en l'arbre de la vida edènic.

En aquest sentit no està de més recordar que, en el frontis sobre fusta del Monestir de Neustift (Alemanya), Sant Agustí reb la il.luminació de la revelació, prèvia al Baptisme, sota una figuera. Clar que la connexió de la que parlem ve a ser ratificada una vegada més per tota una sèrie d'obres d'art relacionades amb la iconografia del Baptisme. Ultra les innumerables vegades que la pintura o la miniatura cristianes representa escenes del Baptisme en les quals un arbre ocupa un lloc ben destacat, no falten les piques baptismals en què, aquest, n'és el motiu principal. Pel que tenen de revelador volem referir-nos només a la de Bardy (Alemanya), la qual presenta una figuera fruitada abastant tota la tassa¹⁵⁸; la de Ripodas (Navarra), amb una cartel.la central que es resol en una figuera damunt d'una font de la qual beuen dos coloms¹⁵⁹ o la d'Iruve (Merindad de Sangüesa), que presenta un mixtificadíssim arbre arrencat¹⁶⁰. Finalment, no volem deixar d'esmentar el fet que sigui precisament una figuera fruitada

¹⁵¹*Saviesa*, 14, 7.

¹⁵²Cfr. *El jardín simbólico*, op. cit., p. 37.

¹⁵³Cfr. *Ibidem*, p. 37.

¹⁵⁴Cfr. *Epístola als romans*, 6.

¹⁵⁵La figuera és símbol de la ciència religiosa (Cfr. Olivier BEIGBEDER, *Léxico de los símbolos*, op. cit., p. 567. En aquest sentit cal dir que Buda va rebre la *Il·luminació* sota d'una figuera).

¹⁵⁶Cfr. *Ibidem*, p. 47. D'altra banda val a dir que, pel mestratge de Mircea Eliade, sabem que, a totes les cultures, l'arbre -i en particular la figuera a la mediterrània- queda associat al xamanisme en el sentit més ampli (Cfr. Eliade MIRCEA, *El chamanisme*, Paris, 1968, p. 27).

¹⁵⁷Cfr. SANT BONAVENTURA, *Collationes in hexaemeron*, Codat 14, 18 (t. III de l'edició de la BAC, 2^a ed., Madrid, 1951, p. 440).

¹⁵⁸Cfr. Joachim SMITH, *Die romanischen*, op. cit., p. 37.

¹⁵⁹Cfr. Asunción DOMENO, *Pilas bautismales medievales*, op. cit., pp. 87-89.

¹⁶⁰Cfr. *Ibidem*, p. 155.

arrencada allò que presideix el timpà de la Porta de la Vida del Baptisteri de Parma.

En fi, aquell home prudent, però pecador, de la mènsula sudoriental, una vegada regenerat —vivificat en la Sabiduria, *il. luminat*— pel robustiment de la fe i la gràcia sobrenatural del baptisme¹⁶¹, es disposa a entrar en el paradís perdut i ser un amb l'Esperit. D'aquí que, com qualsevol iniciat a l'hora de la investidura¹⁶², humilment, en senyal de submissió i acatament¹⁶³, s'hi presenti amb els cabells solts. Tot i que tampoc no és infreqüent en l'art medieval de veure personatges amb els cabells desfets, no és, però, la norma general. L'excepció potser estaria en la representació dels qui reben el Baptisme¹⁶⁴. Si més no, coneixem ben poques obres amb escenes de baptismes d'adults —i no ens referim únicament al de Crist— en les quals no apareguin els batejats amb els cabells solts¹⁶⁵.

La unió, la benaurança definitiva, la vida eterna, en suma, és el tema de la cartel·la nordoriental (*la número 2 del plànol i foto 5*). En efecte, no solament és situada en el mateix veritable extrem oriental de la capella, això és, en l'àmbit de la llum, de la ciència espiritual¹⁶⁶, de la pàtria celest i de la vida; sinó que, ara, l'escut de la mènsula anterior s'ha trucat en un plastró ple vuitavat. Així, doncs, mentre l'escut vindria a simbolitzar —d'acord amb la descripció paulina¹⁶⁷— la fe i, com hem dit, que només per ella l'home pot arribar a la Sabiduria; el plastrò, en canvi, en estar associat a la cuirassa, representa la puresa¹⁶⁸. A més a més, vuitavat i ple com és —hi hem insistit en el primer apartat—, posa en joc també el simbolisme del número

¹⁶¹En el *Speculum Majus* -un altre llibre fonamental a l'Edat Mitjana- Vincent de Beauvais diu que l'home per ell tot sol pot salvar-se disposant-se a la gràcia per la ciència; és a dir, per la fe (Citat per Émile MÂLE, *El gòtic*, *op. cit.*, p. 50).

¹⁶²Cfr. Pierre PRIGENT, *Cabellos*, a *Diccionario de los símbolos*, *op. cit.*, p. 218. Penseu que, encara avui, els aspirants a lògies secretes porten els cabells solts.

¹⁶³Cfr. *Ibidem*, p. 218.

¹⁶⁴Cfr. *Ibidem*, p. 218.

¹⁶⁵Per la nostra part, només en recordem tres: el Retaule de Sant Marc dels Sabaters de la Seu de Manresa, obra d'Arnau Bassa (1346); el Retaule del Mestre d'Albocàsser dels *Musées Royaux des Beaux Arts* de Brussel·les, i una miniatura armènia de l'Evangeli de Materedaaan (segleVI o segleVII).

¹⁶⁶Cfr. J. HANI, *El simbolismo del templo cristiano*, *op. cit.*, pp. 41-46 i cfr. també Pierre PRIGENT, *Oriente-Occidente*, a *Diccionario de los símbolos*, *op. cit.*, p. 783.

¹⁶⁷Cfr. *Epístola als d'Efes*, 6, 10-17.

¹⁶⁸Cfr. J. HANI, *El simbolismo del templo cristiano*, *op. cit.*, p. 90 i cfr. també el *Diccionario de los símbolos*, *op. cit.*, p.140.

vuit i de l'espill, respectivament. I ja sabem que, aquest últim, símbol igualment de la virtut i la puresa¹⁶⁹, de l'experiència espiritual més elevada¹⁷⁰, significa la Sabiduria i el Coneixement, però en si mateixos¹⁷¹. El vuit, al seu torn, és el número de la felicitat, dels benaurats, de la simfonia celest i de l'equilibri còsmic¹⁷² que, relacionat per Sant Agustí al vuitè dia de la Creació, el de la Resurrecció per la gràcia del Baptisme¹⁷³ anuncia el començament d'una nova vida¹⁷⁴.

En definitiva, l'home nou vivificat pel Baptisme, l'iniciat de la cartela anterior, ha ingressat ja en el santuari. Recollits els cabells per tal de expressar la concentració de virtuts espirituals¹⁷⁵, el benaventurat ha traspassat la porta del temple, sota el llindar del qual brolla -simbolitzada pel permòdol avenerat- la font sagrada descrita pel profeta¹⁷⁶, ha penetrat ja, fent-se un amb l'Absolut¹⁷⁷, en la ciutat santa que ens anuncia l'*Apocalipsi*¹⁷⁸. D'aquí que aquesta mènsula estigui disposada al costat de l'anterior puix que, d'acord amb la descripció de Sant Joan, la ciutat de Déu s'aixeca al costat de l'arbre de la vida¹⁷⁹.

Una vegada més la Història de l'Art ve en favor de la nostra interpretació. Símbol —en suma— de regeneració¹⁸⁰, l'associació del número vuit a l'art cristià baptismal i de la ciutat celestial és una constant històrica. L'estudi ja clàssic de Khatchatrian a partir de més de quatre-cents

¹⁶⁹Cfr. Hans BIEDERMANN, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 179.

¹⁷⁰Cfr. Pierre PRIGENT i Masumi SHIBATA, *Espejo*, a *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 474.

¹⁷¹Cfr. Pierre BIEDERMANN, *Diccionario de símbolos*, op. cit., 179.

¹⁷²Cfr. Louis BENOIST, *L'art du monde*, Paris, 1941; i, sobretot, cfr. R. GUENON, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, Paris, 1962 [hi ha traducció castellana Buenos Aires, 1969]. Cfr. també M. GUERRA, *Simbología cristiana*, op. cit., p. 186 i René GILLES, *El symbolisme de l'art religieux*, op. cit., p. 48-61.

¹⁷³Cfr. Augustin LUNEAU, *L'histoire du salut chez les Pères de l'Église*, Paris, 1964, pp. 338-339.

¹⁷⁴Cfr. Hans BIEDERMANN, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 328.

¹⁷⁵Cfr. Pierre GRISON, *Cabellos*, op. cit., p. 218.

¹⁷⁶Cfr. *Ezequiel*, 47, 1.

¹⁷⁷D'aquí el plastró ple.

¹⁷⁸Cfr. *Apocalipsi*, 21 i 22 (Remarquem que, en descriure la Jerusalem celestial, l'evangelista diu que l'Àngel "em va mostrar un riu d'aigua, clar com el cristall, que sortia del setial de Déu i de l'Anyell, al bell mig de la seva plaça principal. *Ibidem*, 22, 2-1]).

¹⁷⁹Cfr. *Apocalipsi*, 22, 1 i 2.

¹⁸⁰Cfr. J. CORBLET, *Histoire dogmatique liturgique*, op. cit., II, p. 17.

baptisteris i piques baptismals paleocristianes en demostra el predomini de les plantes octogonals¹⁸¹. Hi ha algunes piques¹⁸² i alguns baptisteris com els de Mariana (Còrsega) i Aquilea¹⁸³ que fins i tot segueixen la forma del plastró de la nostra mènsula. El mateix podríem dir del baptisteris medievals italians¹⁸⁴. Finalment, la planta octogonal¹⁸⁵ i el tema de la ciutat celestial¹⁸⁶ són també unes de les característiques pròpies de les piques baptismals estudiades per Asunción Domeño a Navarra. No falta tampoc en la pintura cristiana occidental representacions de la ciutat de Déu amb una planta seguint la forma del nostre plastró¹⁸⁷.

3. CONCLUSIONS

Malgrat l'exíguia figuració, l'estudi iconogràfico-iconològic de la capella posa de manifest un programa simbòlic d'una riquesa extraordinària que ve a destacar encara més la, ja de per sí, importància arquitectònica de l'església parroquial d'Orta.

La hipertròfia jesucristica i soteriològica del monograma del trompilló així com el seu innegable simbolisme solar i de l'aigua proporcionen la clau interpretativa de les mènsules. Tot inspirant-se en el *Physiologus* i el *Bestiaris* medievals, les dues interiors segueixen al peu de la lletra el passatge on s'expliquen les característiques de l'àguila i els comentaris moralitzants que se'n fan. En connexió amb el monograma, d'aquesta manera queda al descobert el simbolisme baptismal que subjau en tota la iconografia de la capella. Així, i com a derivació del simbolisme de les dues mènsules interiors, la significació del renovellament operat pel Baptisme s'associa a les dues mènsules-cartelles de l'entrada. Aquí, l'home nou sorgit del Baptisme, que ha arribat a posseir la veritable ciència, l'espiritual,

¹⁸¹Cfr. A. KHATCHATRIAN, *Les baptistères paléochrétiens*, Paris, 1962, p. XIV.

¹⁸²Cfr. *Ibidem*, pp. 13, 42 i 301.

¹⁸³Cfr. *Ibidem*.

¹⁸⁴Pel que té de revelador en tant que es tracta de baptisteris menors, cfr. Ferdinando REGGIORI, *Dieci battisteri lombaridi medievali*, a *I Monumenti Italiani*, IV, Roma, 1935.

¹⁸⁵Cfr. Asunción DOMEÑO, *Pilas bautismales medievales*, op. cit., p. 34.

¹⁸⁶Cfr. *Ibidem*, p. 125.

¹⁸⁷Per no citar més que un de molt conegut, es referirem a la ciutat emmurallada del fresc de la volta del vestíbul de San Pietro al Monte (primera meitat del segle XII), a Civitate.

aquella continguda en l'arbre de la vida edènic que ens descriu el *Gènesi*, entrarà finalment en la ciutat celestial anunciada per l'*Apocalipsi* i accedirà a ser un amb l'Esperit.

En definitiva, aquest doble simbolisme apareix tan meridianament aplicat a la teologia del baptisme que, sense documentació objectiva en contrari, estem en disposició de poder afirmar que la capella de la Puríssima havia de ser a l'origen el baptisteri de l'església.

RÉSUMÉ

Bâtie à cheval sur le XV^e et le XVI^e siècles, entre les contreforts du côté de l'Épître, la chapelle majeure de l'église paroissiale d'Orta se résout en une voûte sur croisée d'ogives dont les nervures sont intersectées à une clef pendante en disque et retombent jusqu'aux impostes de quatre culs-de-lampe angulaires en support. Et ce sont précisément ces cinq éléments les seuls point de la chapelle à étaler une représentation sculptorique. Alors que la clef est gravée avec un monogramme du nom de Jésus, les quatre supports insinuent un culot polyédrique soutenu chacun par un atlante: un aigle soutenant l'écu carrelé avec la croix de Malte sur le champ et un homme accroupi sur le point de prier, dans les deux plus à l'intérieur. Dans ceux de l'entrée, des bustes d'homme habillés tenant un écu aragonais avec un figuier fruitier arraché, dans l'une, et un plastron plein à huit côtés, dans l'autre.

Malgré la représentation exigüe, l'étude iconografico-iconologique relève tout un programme symbolique d'une richesse vraiment extraordinaire. L'hypertrophie jésu-christique et sotériologique du monogramme, en plus son indiscutable symbolisme solaire, fournissent la clé d'interprétation des culs-de-lampe. Ainsi, en s'inspirant du *Physiologus* et des *Bestiaires* moyenâgeux, les deux intérieurs suivent à la lettre le passage où l'on expose les caractéristiques de l'aigle et les commentaires moralisants qu'on y lit. Rapporté au monogramme, il est désormais dévoilé le symbolisme baptismal de toute la chapelle. La signification du renouvellement opéré par le Baptême, de l'homme nouveau qui —d'après l'annonce faite dans l'*Apocalypse*— en surgit tout en devenant Un avec l'Esprit, reste associée aux deux culs-de-lampe de l'entrée.

Finalement, faute de documentation objective qui le consteste, la chapelle de la Purissime aurait été à l'origine le baptistère de cette église. Une église qui, d'ailleurs, s'offre à nous, malgré l'omission de la communauté scientifique, comme l'une des plus notables constructions du gothique religieux dans les *Terres de l'Ebre* catalanes.

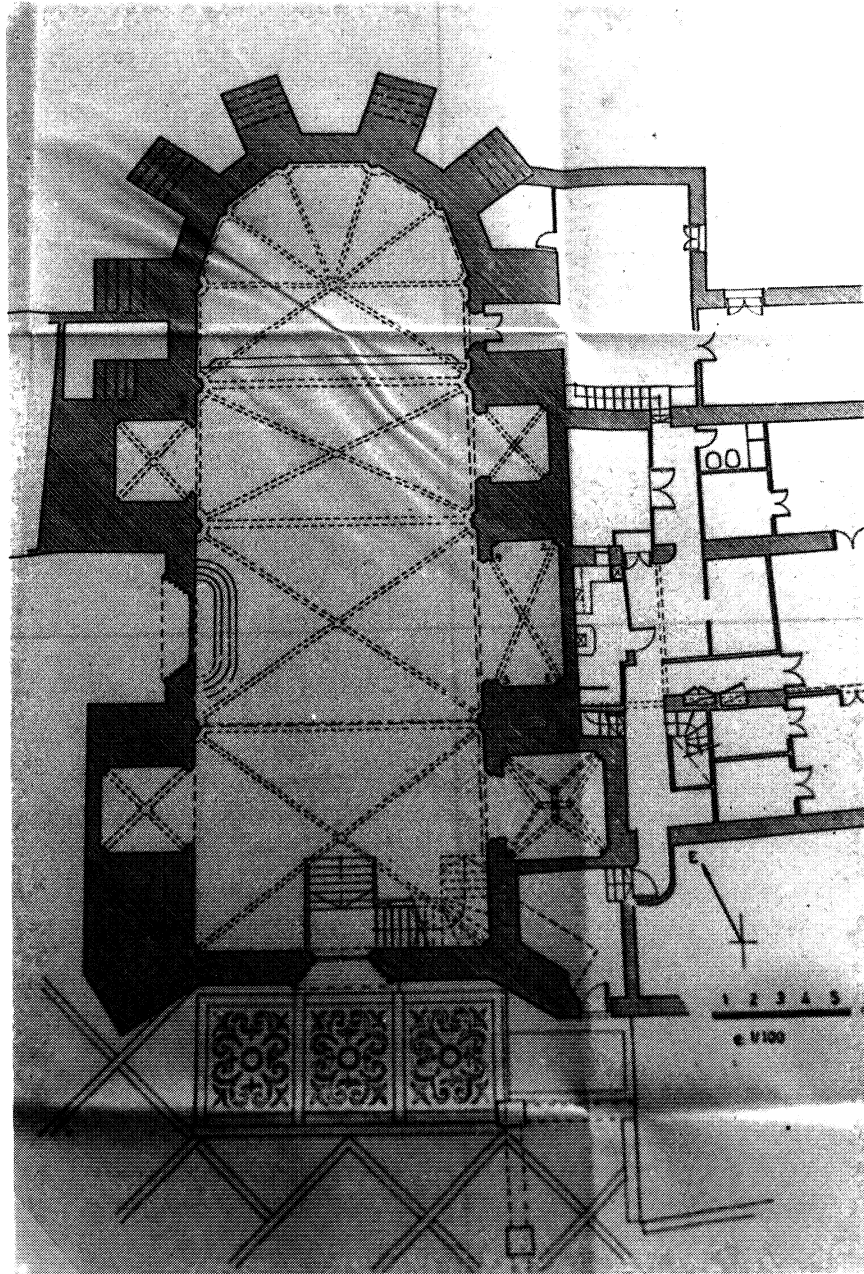
SUMMARY

The main chapel of the parish church at Orta (Tarragona) which was built during the 15th and 16th centuries, is situated between the central buttresses on the Epistle wing, under a crossing vault whose ribbings rest upon four supporting hanging brackets. The

keystone is carved with a monogram of Jesus' name; whilst each of the four bracket outlines a polyedral modillion held by their corresponding Atlases: One of the interior ones is an eagle that supports a diamond shaped shield emblazoned with the cross of Malta; the other one represents a naked man knelt in the attitude of prayer. Those at the entrance feature two dressed busts of men respectively holding Aragonese shields illustrating a fruitful, uprooted fig tree and an eight-sided breast plate.

Despite the meagre decoration, the iconologic-iconographic study reveals a symbolic design of an extraordinary richness. The monogram presents evidence of Christophic, soteriologic and solar hypertrophics, which aids in the interpretation of the hanging brackets. Therefore, the two interior ones represent literally the passages from the medieval *Physiologus* and *Bestiaries* in which the characteristics of the eagle and the derived moral lessons are explained. From this point, the two hanging brackets at the entrance take on the significance of the renewing power of Baptism: of the new man who —according to the *Apocalypse*— becomes One with the Spirit.

Thus, without any objective written evidence on the contrary, it is possible to claim that the chapel was originally the baptistery of the church. This church, it would seem, despite having been neglected by the scientific community, is one of the most notable examples of the sacred buildings of the Gothic-Catalan style in the *Terres de l'Ebre*.



Plànol de l'Església de Sant Joan d'Orta (E. 1/100).