Dios renovador del universo en el ábside de Sant Climent de Taüll*

Frederic Chordá

Historiador de l'art. fchorda@xtec.cat

Resum

El ábside de Sant Climent de Taüll (1123) sigue una tipología románica que presenta al Pantocrátor en la parte superior y al colegio apostólico abajo. Tiene una configuración visual claramente contrastada que se corresponde con un contenido también contrapuesto. Expresa la renovación de la Creación, según el Apocalipsis, que inspira el Anuncio de la Pascua *(Exultet)*, y abre la liturgia pascual. La imagen manifiesta una realidad teológica y litúrgica con claridad catequética. A este contenido se añaden referencias patrísticas, especialmente de las *Homilías* de San Gregorio el Grande y del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana. El resultado es la interrelación concatenada, según era costumbre en la época, de textos bíblicos, litúrgicos y patrísticos, con significados complementarios. Participa del contexto anterior a la Escolástica, que basaba una parte importante de la experiencia religiosa y del culto en la Biblia y sus exegesis.
Paraules clau: Sant Climent de Taüll / pintura románica / Pantocrátor / Maiestas Domini / Apocalipsis / inter-textualidad / liturgia / Pascua / Exultet / patrística.

Abstract

God, Re-creator of the Universe in the Apse of Sant Climent de Taüll

The apse of Sant Climent de Taüll (1123) displays a Romanesque typology which shows the Pantocrator on the upper part and the Apostolic College below. It has a clearly matching visual configuration which corresponds to a contrasting content. It expresses the renewal of the Creation according to the Apocalypse, which drew inspiration from the Easter Proclamation (Exultet) and opens the Lenten liturgy. The image captures a theological and liturgical reality with catechetical clarity. This content is joined by patristic references, especially the Homilies of Saint Gregory the Great and the Commentary on the Apocalypse by the Beatus of Liébana. The outcome is a concatenated interrelation, as was the custom of the time, of Biblical, liturgical and patristic texts with complementary meanings. It belongs to a context prior to the Scholastic, which grounded a major part of religious experience and worship on the Bible and its exegesis.
Keywords: Sant Climent de Taüll / romanesque painting / Pantocrator / Maiestas Domini / Apocalypse / inter-textuality / liturgy / Easter / Exultet / patristics.

1. Introducción

El templo de Sant Climent de Taüll[1] se dedicó el 10 de diciembre de 1123, después de reformarse un edificio anterior,[2] según consta en la inscripción que hay en una columna de la nave.[3] Se considera[4] que hubo allí, en esa época, una comunidad religiosa, posiblemente una casa prioral dependiente de una colegiata; su situación, fuera de la población, y la existencia de otro templo, la parroquia de Santa María, para atender a los vecinos, en el interior de Taüll, lo justifica. Los Erill, señores del Valle de Boí, donde está Taüll, habrían impulsado la fundación para promover un núcleo monástico, posiblemente relacionado con el Monasterio de Santa María de Lavaix (en la cercana población de El Pont de Suert), entonces una colegiata de canónigos agustinos que seguía la Regla de Aquisgrán.[5]

La existencia de una comunidad religiosa explicaría un programa muy elaborado en el ábside; las variadas referencias bíblicas, patrísticas y litúrgicas que hay en la imagen[6] pueden explicarse en un

ámbito en el que la oración continua y común era el elemento de vida esencial, repitiendo y meditándose unos textos. La inter-textualidad, que produce obras literarias a partir de citas, comentadas o no, de otros autores, formando una cadena (*catena*), es muy usual en la Edad Media,[7] y está también en el fundamento de la imagen. Al respecto, hay que tener en cuenta que la obra, de la primera parte del XII, participa de un contexto de pensamiento primordialmente bíblico y patrístico, anterior a la difusión de la escolástica, de carácter filosófico.

2. Aspectos visuales

La pintura tiene una estructura de cruz (fig. 1): en el eje vertical se alinean el Cordero Apocalíptico, la Mano de Dios (ambos en los arcos), el aura del Pantocrátor, el borde de Su túnica, el libro que muestra (los tres en la bóveda, blancos) y, ya abajo, la ventana; el eje horizontal queda definido por la línea negra que separa el cuarto de esfera del medio cilindro; a la vez, hay diferentes elementos horizontales y negros que siempre están aplastados y partidos (faja negra que corta la cabeza del Pantocrátor, fondo de Su sitial, semicírculo bajo Sus pies, y, abajo, interior de las arandelas rojas y aplastadas en la base de los capiteles de las columnas). La intersección de círculos establece la forma de la mandorla y está presente también en los anillos, a la vez, azules y amarillos de la parte más baja del cuarto de esfera.

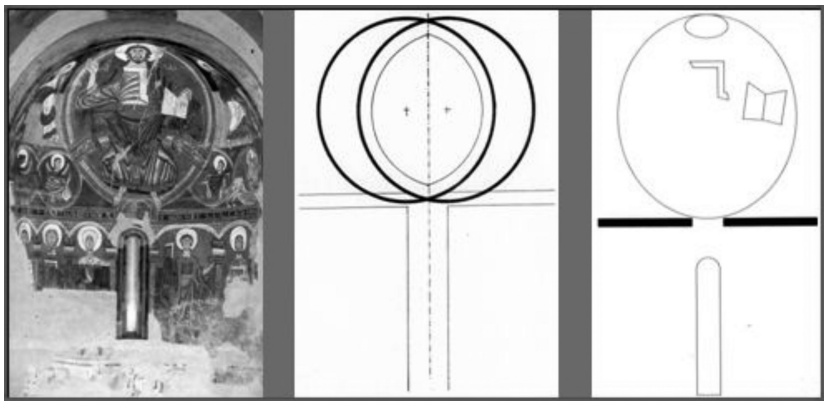

Fig. 1. *Sant Climent de Taüll. Estructura de la mandorla (Aragonès, op. cit.). Esqueleto estructural* (Chordá [2003], *op. cit.*, fig. 8, entre p. 42-43).

El soporte arquitectónico determina la división de la imagen en dos partes: la bóveda, de composición dinámica y centralizada, y el muro, de estructura modular repetitiva (fig. 2). Entorno al altar, y bajo la pintura, se reunían los religiosos para el culto.[8]

3. Iconografía bíblica

La iconografía de la imagen es conocida;[9] en la bóveda está el Pantocrátor, como se revela en el *Apocalipsis*:

Una puerta estaba abierta en el cielo[10] *(...): estaba puesto un trono, y en el trono alguien sentado, (...) de aspecto parecido a piedra de jaspe y cornalina; y alrededor del trono había una aureola de aspecto parecido a la esmeralda. (...) Y del trono salían relámpagos. (...) Alrededor del trono había cuatro seres vivientes repletos de ojos delante y detrás. El primer ser viviente era parecido a un león, el segundo ser viviente era parecido a un novillo, el tercer ser viviente tenía el rostro como de un hombre, y el cuarto ser viviente era parecido a un águila volando.* (*Ap.*

4,1-7).[11] Esta iconografía primaria se ve enriquecida por muchas otras referencias bíblicas; toma elementos de *Ezequiel* para los anillos enlazados de textura brillante, como ruedas que estuvieran una dentro de la otra (1,16, 10,10);[12] el mismo profeta describe la gloria como un estallido de luz, *un fuego relampagueante y un fulgor en torno, y en medio de él como un brillo de electro que salía del medio del fuego* (*Ez.* 1,4); los de su séquito son como *ascuas de fuego, a manera de antorchas(...)*, expresada su luz mediante los muchos ojos que tienen; de allí *salían relámpagos* (*Ez.* 1,13), que se comentará. También el Todopoderoso tiene en cuenta la visión del Hijo del Hombre de *Daniel* (7,13-14), con *su rostro, como fulgor de relámpago* (*ib.* 10,6). El vidente del Apocalipsis mira a través de *una puerta abierta en el cielo* (*Ap.* 4,1), que es el cuarto de esfera de la imagen: las dos líneas azules que perfilan el arco de medio punto del extremo superior del ábside pueden ser la expresión de la obertura del cielo [13]; la visión se produce en domingo: *En el día del Señor entré en éxtasis* (*Ap.* 1,10).

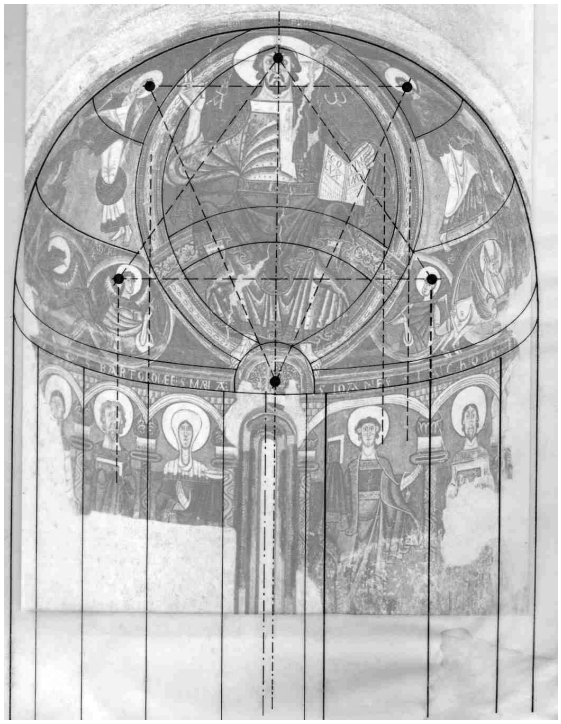

Fig. 2. *Composición (ARAGONÈS, op. cit.).*

El Todopoderoso, mayor que los demás, desde el óvalo de la mandorla, mira de frente al espectador;[14] está sentado para manifestar señorío y, también, el día del reposo en el que se produce la visión; muestra un libro abierto[15] en su mano izquierda, de páginas blancas, en el que se lee, en negro: *Ego sum lux mundi* (*Yo soy la luz del mundo*, *Jn.* 8,12). El rostro aureolado, y con la cruz, del Pantocrátor, alineado con la ventana, manifiesta la luz: *Su rostro* (es), *como el sol cuando brilla con toda su fuerza* (*Ap.* 1,16); a la vez el relámpago, estilizado sobre el pecho del Todopoderoso, también puede tener en cuenta diferentes lugares de la Escritura: *Dijo el Señor: como el relámpago sale por oriente* [lado del ábside] *y brilla hasta el occidente, así será la venida del Hijo del hombre* (*Mt.* 24,27); la referencia al relámpago se reitera: *Del trono salen relámpagos (...) son señal de la venida del Señor* (*Ap.* 4,5). Extiende Su derecha en un gesto de aproximación; también libro, cabeza y pies salen de Su ámbito, acercándose al que mira; a cada lado de la cabeza cuelgan, de tres cuerdas, las letras alfa mayúscula (A) y omega minúscula ( ). Las letras griegas ilustran el *Apocalipsis*: *Yo soy el Alfa y la Omega, dice el Señor Dios* (1,8; también en 21,6: *el principio y el fin*, y en 22,13); el grafismo del Alfa simboliza la dispersión original de todas las cosas, en la Creación, a partir de un punto (el ángulo que hace la A);[16] al contrario, la omega minúscula denota en sus líneas convergentes el fin de los tiempos. Las tres cuerdas que sujetan las letras son la expresión del tiempo, de principio a fin, y que sean triples manifiesta la fuerza del dominio que Dios tiene de éste, retomando un pasaje del *Eclesiastés*: *El hilo triple no se rompe de prisa* (4,12).[17] El Pantocrátor viste una túnica blanca, rociada de rojo, y en la orla hay un dibujo de rombos azul y rojo; tiene una pechera blanca, como una L invertida ( ); el blanco es radiante, como los vestidos divinos en los *Salmos* (104,2):*Envuelto estás de luz como de un manto*; esta túnica está manchada de rojo, según dice el *Apocalipsis* (19,13): *Estaba vestido con un*

manto empapado en sangre; más acorde a la imagen, la *Vulgata*, que era la versión bíblica canónica en el siglo XII, dice: *Vestía vestido rociado de sangre*.[18] Sobre la túnica lleva un faldón, cubriendo las rodillas, y un manto sobre los hombros, azules, color que pudiera resaltar Su situación celestial; llevan la misma orla de la túnica; esta combinación de colores azul y rojo en la orla, que también llevan los apóstoles, es la que el Señor se reserva a lo Suyo o a Sus sacerdotes, según el libro del *Éxodo* (26,1.31; 28,6.33; etc...).[19] Es el único que va calzado, con sandalias, manifestando así Su superioridad: en el Sinaí Moisés tuvo que descalzarse por encontrarse en un lugar sagrado: *Descálzate las sandalias de tus pies, pues el lugar donde estás es suelo santo* (*Ex.* 3,5). Pone los pies sobre un arco con dos franjas, una roja, azul la otra, brillantes, de textura irisada y no plana, que rematan un escabel semicircular, de fondo negro, con muchos hilos de diferentes tonos, gris y amarillo y tostados, desordenados. El escabel en el que descansa Sus pies el Todopoderoso representa el caos y la muerte dominados: *Siéntate a mi derecha hasta que convierta a tus enemigos en escabel de tus pies* (*Sl.* 110,1).[20] El color gris amarillento (*ceniza*), sobre fondo negro, de la parte interior del escabel, simboliza la peste y la muerte, manifestada en el *Apocalipsis* con un caballo de ese color (6,8). La faz del Pantocrátor mira directamente, profundamente: no sólo la totalidad del Universo sino también a cada uno que lo contempla;[21] provoca en el espectador el efecto abrupto y extraordinario de encontrarse a la presencia inmediata de Dios, ante Su Majestad (siendo así muy pertinente la expresión *Maiestas Domini*) como han dicho diferentes autores;[22] Moll, refiriéndose al calificativo *Pantocrátor*, dice que expresa no lo que Dios hace (con Su poder) sino aquello que Dios es;[23] en la presentación de él mismo al principio del *Apocalipsis* (1,8) dice: *yo soy el Alfa y la Omega, dice el Señor Dios, el que es, el que era y el que va a venir, el Todopoderoso* (es decir, Pantocrátor).

El óvalo del Pantocrátor deja libre un espacio en el cuarto de esfera con tres franjas, cubriendo todo el fondo, de tonos planos, de arriba abajo negra, amarilla y azul. Sobre las franjas hay unos personajes alados, con aureolas; quedan identificados mediante sus nombres: se trata del Tetramorfos, los cuatro personajes que forman la corte del Todopoderoso, como los presenta el *Apocalipsis* y otros libros de la Biblia (*Daniel* y *Ezequiel*, ya citados), y también símbolos de los cuatro evangelios;[24] *Ezequiel* (1,4-22, especialmente 16) se refiere a los anillos con un carácter similar al de la imagen: *El aspecto de las ruedas y su factura eran como el fulgor de la piedra de Tarsis; una misma forma tenían las cuatro; su aspecto y su factura eran como si una rueda estuviese dentro de la otra*. Teniendo en cuenta que este espacio curvado y apocalíptico es el divino, Prigent propone, además del Pantocrátor, ver los cuatro seres que están en el cielo como la representación de las cuatro constelaciones principales del Zodíaco, la primera, cuarta, séptima y décima, determinando en el *espacio* celeste el *tiempo* de las cuatro estaciones.[25]

En la parte más exterior y baja del cuarto de esfera, a ambos lados, están posados dos serafines: llevan las alas llenas de ojos que les cubren el cuerpo, con el rótulo *SERA*(phim),[26] a la izquierda; ilustran un pasaje de Isaías (6,2-3): *Unos serafines se mantenían erguidos (...) Cada uno clamaba hacia el otro, diciendo:"¡Santo, Santo, Santo es Yahveh Sebaot!"*,[27] que recoge el *Apocalipsis* (7,11): *los ángeles estaban en pie alrededor del trono.*

Ya se ha dicho que dos arcos preceden y enmarcan el ábside, con motivos pintados alineados en la vertical que tan fuertemente establece el Todopoderoso; en el primero está el Cordero Apocalíptico con siete ojos y cuernos (*Ap.* 5,6): *en pie (...) con siete cuernos y siete ojos;* de forma inter-textual, los siete ojos se citan posiblemente a propósito de *Zacarías* (4,7.10): *Extraerá la piedra de remate entre aclamaciones de ¡Qué hermosa es!.. (...) Estas siete [lámparas] son los ojos de Yahveh, que recorren toda la tierra*,

manifestando que Dios lo ve todo; el Cordero ocupa el lugar de la piedra clave en el arco; tiene siete ojos como siete son los arcos del edificio de la Iglesia, en la parte de abajo; el otro muestra la Mano de Dios.

El cuarto de esfera queda separado del medio cilindro de abajo por una franja horizontal de fondo negro donde pone los nombres de los personajes de allí. Este lugar inferior forma una arcada, de piedras pulidas, cada uno con un santo, llevando libros, sostenidos por sus manos veladas, manifestando la santidad de esos objetos, en posición frontal; hay dos en diferentes actitudes; por una parte *S. MARIA* muestra, en la mano también velada, un vaso irradiante, de contenido rojo, también santo, a la izquierda de la ventana, enmarcada en un arco; también cerca del eje de la composición, al otro lado, está San Juan (*S. IOANES*), un hombre joven, sin barba, ocupando un espacio mayor que los demás. Los capiteles están rematados por unas hojas cerradas, excepto los de San Juan que las tienen abiertas, para destacarlo. Estos personajes, por su frontalidad, se parecen al Pantocrátor, porque Dios creó el hombre a imagen suya (*Gen.* 1, 26-27): *Hagamos el hombre a imagen nuestra, a nuestra semejanza*; son diferentes de los ángeles que tienen otro aspecto, presentados de perfil.[28]

Juan alinea su libro con el evangelio que muestra el Pantocrátor. Los autores medievales consideran que escribió el cuarto evangelio y el *Apocalipsis*,[29] lo que justificaría su posición, pues justamente en su libro (*Apocalipsis*) está escrito lo que se ve arriba; el apóstol ha recibido un mandato: *Escribe, pues, lo que has visto, lo que sucede y lo que ha de venir después de esto* (*Ap.* 1,19). El autor ha destacado el águila de Juan, poniendo su libro en la mano del Pantocrátor con su cita (*Jn.* 8,12) y haciendo su aureola roja, la única de ese color, para mostrar que es precisamente su libro el que se muestra. El creador ha aprovechado hábilmente, y con carácter expresivo, un defecto del soporte, puesto que en esta parte le muro no es regular, según ha mostrado Joan Aragonès.[30] Los textos de Juan fueron muy valorados en la Alta Edad Media; su énfasis en la Luz (por ejemplo *Jn.* 1,4-5), y diversas citas que se manifiestan en la pintura, ya directamente (como la que presenta el Pantocrátor, de *Jn.* 8,12), la presencia de María y Juan al pie de esta cruz de gloria (después de haber estado junto a la del Calvario, *Jn.* 19, 25-26), la referencia a *Jn.* 21, 1-14 (que comentaré más adelante), y otras más indirectas, justifican que el Santo esté tan destacado.

La parte de arriba, con el Pantocrátor y su corte, es dinámica, y sigue el *Apocalipsis*; la de abajo, con la Iglesia, es estática, y podría presentar una de las apariciones pascuales de Cristo resucitado (*Jn.* 21,2),[31] resultando estas configuraciones contrapuestas, como se presentan en la figura 2, en función de la iconografía que expresan.

4. Iconografía litúrgica

Además de estas referencias bíblicas, y de otras que se verán más adelante, la imagen tiene, a la vez, fuentes litúrgicas. Coomaraswamy afirma que *si bien es cierto que todo arte tradicional puede reducirse a una teología (...) diremos que su ejercicio está muy directamente emparentado con una liturgia*;[32] de hecho el *Apocalipsis*, principal fuente iconográfica de la imagen, tiene muchos pasajes litúrgicos.[33] En el ábside de Sant Climent de Taüll se presenta, plástica y catequéticamente, el *Exultet*, también conocido como Pregón Pascual, que abre la celebración de la Vigilia Pascual el Sábado Santo, conformando la imagen su eje vertical a partir de la forma vertical y luminosa del Cirio Pascual, que se bendice y alaba en esta misma solemnidad, y dando, según Umberto Eco, forma visual a la acción y texto litúrgicos.[34]

El *Exultet* usado en el templo de Sant Climent formaría parte del *Sacramentario* vigente en la diócesis de Roda, de la que dependía la Ribagorza, y en la que está Taüll, en la primera mitad del siglo XII, hasta el 1140;[35] es un conjunto de los textos propios para celebrar la liturgia; en la época ésta se encontraba ya plenamente unificada y seguía el orden romano, con una gran uniformidad; la comparación del *Sacramentario*, o Pontifical, de Roda con otros, como los de las diócesis de Urgel, Vic, la Narbonense o las occitanas, permite constatar la homogeneidad litúrgica de la Iglesia occidental.[36]

En función de esta liturgia las letras griegas, que cuelgan a ambos lados de la cabeza del Pantocrátor, y el eje vertical de la imagen (formado por la alineación de aura, pechera, libro y ventana), tienen que ver con el cirio pascual, la columna de cera, que da luz; el ritual establece[37] la bendición del cirio al inicio de la celebración, ordenando que se graben el Alfa y la Omega, en referencia a la totalidad del tiempo, que Dios gobierna, principio y fin de todas las cosas (fig. 3). Esta parte del rito recoge el pasaje apocalíptico: *"Yo soy el Alfa y la Omega", dice el Señor Dios, "el que es, que era y que va a venir; el todopoderoso"* (*Ap.* 1,8).

Igualmente, la liturgia pascual recuerda como, en Egipto, los Hebreos pintaron las entradas de sus casas para alejar al Ángel de la Muerte (*Ex.* 12,7): *Se tomará de la sangre* (del Cordero Pascual sacrificado) *y se la pondrá sobre las dos jambas y el dintel de las casas* (...) (12,13) *La sangre os servirá de contraseña sobre las casas donde estéis; pues veré la sangre y pasaré de largo por vosotros sin que os alcance golpe extermi-*

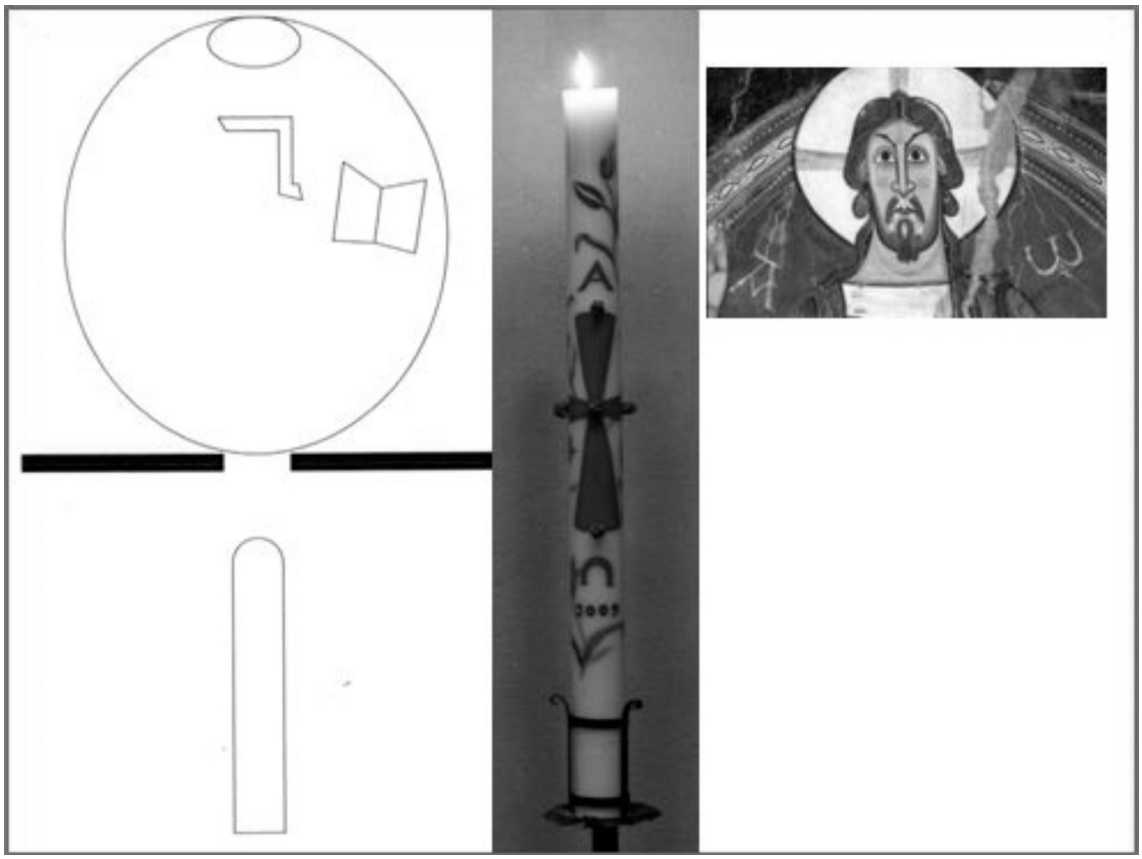

Fig. 3. Estructura de la imagen en relación al cirio pascual (Fotografía: M. D. Díaz de Miranda).

nador. El *Exultet* declara: *Éstas son las fiestas de Pascua en las que se inmola el verdadero Cordero, cuya sangre consagra las puertas de los fieles* [38]. El *Exultet* recoge, como lo hace el *Apocalipsis*, una recapitulación del fin de la esclavitud de Israel: el Cordero pascual es ahora identificado con Cristo en Su pasión, y vuelve en la consumación de los tiempos. El Cordero está en el arco más cerca del ábside, como lo describe el *Apocalipsis*: *en pie (...) con siete cuernos y siete ojos* (5,6); está en lo alto porque ilumina la Iglesia (21,23): *Aquella ciudad no tiene necesidad del sol ni de la luna para que la alumbren, pues el esplendor de Dios la ilumina, y el Cordero es su lámpara.* Aquí la luz se expresa mediante la llama del cirio, durante la Pascua, y en la claridad de la mañana que entra por la ventana, siempre. También hay referencia a la sangre en la imagen, en el cáliz que muestra María, en las franjas rojas que enmarcan algunos elementos del ábside: el asiento del Pantocrátor, con hiladas de perlas, los perfiles rojos de la ancha faja negra horizontal que separa el medio cilindro del cuarto de esfera, y las arandelas aplastadas de los capiteles.

La franjas amarilla y azul, en el fondo del cuarto de esfera, representan la Tierra (amarilla) y el Cielo (azul); para los Antiguos, y por tanto para la Biblia, el Mundo estaba formado por cuatro elementos, estructurados por parejas contradictorias: Tierra y Cielo, y Agua y Fuego, y no conocían nuestra moderna diferenciación científica de la materia en sólida, líquida y gaseosa. Tierra y Cielo huyen (franjas amarilla y azul partidas, *Ap*. 20:11): *Huyó la tierra, y el cielo, y no se encontró sitio para ellos*, siendo renovados (21,1): *Y vi un cielo nuevo y una tierra nueva, pues el cielo primero y la tierra primera habían desaparecido.* Los elementos viejos se renuevan en la forma del círculo, de tonalidad radiante, a la vez amarilla y azul, sobre la franja azul; tienen esa calidad definitiva, metálica y reluciente,[39] y en su forma, que simboliza el matrimonio, unen lo que siempre había estado separado, porque los elementos eran contradictorios; más adelante se verá como el *Exultet* recoge esta unión.[40]

Los rombos, formas angulosas, azul y rojo, en la orla de los vestidos del Pantocrátor, son de tono mate: representan el Agua (azul) y el Fuego (rojo), que también se renuevan (*Ap*. 21,5): *Todo lo hago nuevo.* El Agua aparece en su estado definitivo en el marco de la mandorla y a los pies del Todopoderoso, juntamente con el Fuego, ambos curvados y metalizados. La mandorla resulta de la intersección de dos círculos (vegeu figura 1), y la forma de su marco está en relación con los anillos azul y amarillo que se ha tratado antes. Así, los elementos viejos se expresan con líneas rectas (franjas y rombos) y color mate, y su renovación los configura mediante curvas (anillos) y tonos metálicos.[41]

Aún es posible seguir con la referencia a los elementos: La columna, a la izquierda del lugar de María, es azul y la de la derecha de Juan roja: son los colores de la orla del Pantocrátor, y del Agua y Fuego renovados. Cuando el soldado abrió el costado a Jesús muerto, salieron sangre y agua (*Jn*. 19,34): *Uno de los soldados le traspasó el costado con una lanza, y enseguida salió sangre y agua*; damos al agua el color azul y al fuego el rojo. La sangre que llevamos dentro, roja y caliente, es el fuego. Así, Agua y Fuego han sido renovados por la Pasión del Señor, y presentan esta transformación en su unión; antes separados y contradictorios, ahora están unidos en los elementos curvados de la mandorla y el escabel. Arriba, del costado que dio Sangre-Fuego y Agua, el Pantocrátor hace ahora un gesto muy dinámico y articulado mediante el movimiento de la túnica. El himno *Pangue Lingua*, atribuido a Venancio Fortunato (536-610), cantado en el oficio de Viernes Santo, tiene unos versos que tratan esta renovación de los elementos: *Espinas, clavos y lanza se hunden en el cuerpo suave, del que brota sangre y agua. ¡Qué río puede purificar tierra y mar, estrellas y todo el mundo!*.Las antífonas de este himno están en el *Sacramentario de Roda*, y podía cantarse en Taüll en el tiempo de creación de la pintura.[42]

Abajo, las columnas roja y azul recuerdan la sangre y el agua que salió del costado de Jesús, y soportan la estructura que acoge a los Santos (que es la Iglesia), mostrando que está edificada sobre la obra de la Redención; en *Ga*. 2,9 se dice que *Santiago, Cefas y Juan*, (eran) *considerados como columnas*; Santiago (*Iachobe*) y Juan (*Ioanes*) están en la pintura, entre columnas, y Cefas (Pedro, cabeza de la Iglesia) pudiera ser representado por María, que también es, de suyo, figura de la Iglesia; esta presencia de María, con Juan, permitiría presentar, en la misma imagen, simultáneamente, dos lugares del Evangelio de Juan (19,26 y 21,2), expresión de Redención y Resurrección.

5. Luz y tiniebla

Así, al pie de la cruz de Jesús estaban María y Juan (*Jn*. 19, 25-26): *Junto a la cruz de Jesús estaba su Madre* (...), *y de pie junto a ella el discípulo al que amaba*; ambos están, otra vez, juntos cerca de esta nueva cruz, ahora gloriosa, que forman los dos ejes, blanco y negro. La estructura de la cruz organiza la imagen, tanto como la división en dos partes, arriba y abajo o superior e inferior; justamente la liturgia del día anterior al que trato, Viernes Santo, hace una solemne adoración de la cruz, que forma parte del *Sacramentario de Roda*, usado por la comunidad de Sant Climent de Taüll. Cristo es alabado *subiendo a la cruz* [43] y *subiendo al cielo, sentado a la diestra del padre*;[44] también hay el elogio de la cruz: *La cruz es resurrección de los muertos (...) La cruz es vida de los fieles...*[45] Así, la forma de la cruz, que tan fuertemente estructura la imagen, estaría bien presente en el espíritu de quienes participaran del culto en Sant Climent. La verticalidad del eje, a la vez blanca y luminosa, también se encuentra en el *Exultet*: *Ésta es la noche en que la columna de fuego esclareció las tinieblas del pecado*.[46] El Cirio Pascual es una luz vertical; simboliza la nube y la columna de fuego que guiaba a Israel en el desierto por la noche, en el *Éxodo*: *Yahveh marchaba al frente de ellos, de día en una columna de nube, para guiarlos por el camino, y de noche en una columna de fuego, para alumbrarlos, caminando así de día y de noche. La columna de nube no se retiraba de delante del pueblo durante el día, ni la columna de fuego durante la noche* (*Ex*. 13, 21-22).

El negro representa la Muerte derrotada (*Ap*. 20,14): *La muerte y el Abismo fueron arrojados al lago de fuego*, y *la muerte ya no existirá* (21,4). Así, los elementos de este color están rotos: fondo negro del sitial partido por la figura del Pantocrátor, esfera partida a Sus pies,[47] faja divisoria de las partes de arriba y abajo, y decoración negra, aplastada y partida de los capiteles de las columnas de abajo. Por otra parte, el blanco representa la victoria de la Luz, contrapuesta aquí al negro de la noche, que es Vida (21,25): *allí no habrá noche*; la aureola es luminosa, el libro muestra la ecuación Dios=Luz (*Jn*. 8,12, *Yo soy la luz del mundo*), y, como he dicho antes, por la ventana entra la luz de la mañana.[48]

El *Exultet* se refiere directamente a la luz: *Goce también la tierra, inundada de tanta claridad, y que, radiante con el fulgor del Rey eterno, se siente libre de la tiniebla que cubría el orbe*.[49] La orla de la túnica, sobre el pecho, estilizándola, hace la forma de un relámpago. El Todopoderoso nos manda, desde Su corazón, la Luz que disuelve la oscuridad, según el *Apocalipsis* (4,5): *Del trono salían relámpagos*;[50] el inicio del *Evangelio de Juan* también se refiere al contraste entre luz y oscuridad (1,5): *La luz brilla en la oscuridad, y la oscuridad no la ha sofocado*;[51] también, viste de blanco el ángel que anuncia la Resurrección en el *Evangelio de Mateo*: *Su aspecto era como el relámpago, y su vestido blanco como la nieve* (28,3), y encaja en el contexto apocalíptico.[52] Mateo considera la segunda venida del Señor, precisamente la que describe el *Apocalipsis* e ilustra nuestra pintura, como un relámpago: *Como el relámpago sale de Oriente y brilla hasta Occidente, así será la venida del Hijo del Hombre* (*Mt*. 24,27); este pasaje pudiera expresar-

se bien en la imagen, en la configuración de la pechera y en la orientación hacia el Este del ábside, la parte de Levante (del templo de Sant Climent y de la mayoría de los cristianos).

La liturgia de la Pascua, en el *Exultet*, también presenta el contraste entre la oscuridad de la noche, asimilada al pecado y la muerte, y la luz del día, como símbolo de salvación: *Ésta es la noche en la que, por toda la tierra, los que confiesan su fe en Cristo son arrancados de los vicios del mundo y de la oscuridad del pecado, son restituidos a la gracia y son agregados a los santos*;[53] y además: *Ésta es la noche en que, rotas las cadenas de la muerte, Cristo asciende victorioso del abismo.*[54]

6. Otras referencias bíblicas

Aún hay otros textos bíblicos, principalmente del *Apocalipsis*, que contribuyen también a aclarar el sentido de la obra; así, el Todopoderoso sale de Su ámbito, se acerca a nosotros, y con los dedos de la derecha sobre la franja negra expresa Su victoria sobre la muerte;[55] es el Dios trascendente, en la figura humana (encarnada) de Cristo, que se revela:[56] cabeza, mano y pies, salen de la mandorla y se nos acercan; también los colores contribuyen al mismo efecto: el azul, del fondo del óvalo y del manto y falda del Pantocrátor, es un color que visualmente aleja, mientras que cabeza, manos y pies se acercan al espectador;[57] esta configuración visual expresa el sentido del texto apocalíptico (*Ap.* 21,3): *Aquí está la morada de Dios entre los hombres; habitará entre ellos, ellos serán su pueblo; y Dios en persona, su Dios, estará con ellos,* (22,7,12); *Vengo rápido*, y (22,4) *Verán su rostro*; los de abajo participan de ese estado, están *en pie ante el trono y ante el Cordero* (7,9).

Esta visión no fue posible para Moisés: *No podrás ver mi faz, pues el hombre no puede verme y vivir* (*Ex.* 33,20). La comparación entre Moisés y este icono del Pantocrátor, mostrando Su libro, puede tener presente aquella figura, bajando del Sinaí, llena de esplendor, con las tablas de la ley: *Volvióse Moisés y descendió de la montaña con las dos Tablas del Testimonio en su mano, tablas escritas por ambos lados (...) Eran las tablas obra de Elohim, y la escritura era escritura de Elohim grabada sobre las tablas* (*Ex.* 32,15-16); aquí también hay dos páginas (como las tablas) escritas por Dios; a la vez: *No sabía que la tez de su rostro se había puesto radiante* (de luz) *en su conversación con Él* (Dios) (*Ex.* 34,29); ahora la luz forma el eje vertical blanco de la obra; además, el libro del Pantocrátor dice: *Yo soy*, afirmación enfática reiterada[58] de Cristo en el *Evangelio de Juan*, en el contexto apocalíptico, y expresión de la identidad divina cuando ésta se revela a Moisés: *Yo soy el que soy* (*Ex.* 3,14). De otra parte el *Exultet*, como se comenta, hace continuas referencias al Éxodo de Israel, dirigido por Moisés, que es por ello una figura que puede oportunamente recordarse en la pintura, completándose su sentido pascual y libertador.

Además de las fórmulas litúrgicas y de los textos bíblicos que fundamentan con precisión la configuración visual de la iconografía, hay otros de la Escritura que también podían haber tenido sentido en el diseño de la pintura y en su comentario; sólo como ejemplos del carácter sinfónico de toda esta trama inter-textual, análoga a las cadenas patrísticas, cito ahora una corta muestra, referidos a los temas más importantes.

A propósito del contraste entre blanco, vida y luz, y negro, muerte y tiniebla: *Trocaré ante ellos la oscuridad en luz* (*Is.* 42,16). Sobre la armonía de los elementos contrapuestos: *Los elementos armonizados entre sí, como los sonidos en el arpa, modifican la clase del ritmo conservando siempre el mismo tono; (...) el fuego dentro del agua reforzaba su fuerza, y el agua se olvidaba de su capacidad de extinguir* (*Sa.* 19, 18.20). Tam-

bién los elementos mundanos, ahora en su transitoriedad: *Habéis muerto con Cristo a los espíritus elementales del mundo* (*Col.* 2,20). Aún: *Vendrá como un ladrón el día del Señor, en el que los cielos desaparecerán estruendosamente, los elementos se desintegrarán abrasados* (*2Pe.* 3,10). Acabo con una referencia a la visión de Dios, que se revela en Taüll: *Sedienta está mi alma de Elohim, el Dios vivo: ¿cuándo iré a contemplar la faz de Elohim?* (*Sal.* 42,3).

7. Integración de imagen y espacio

El Cordero, situado en el arco previo al ábside, y el Pantocrátor están alineados, estableciéndose una fuerte relación entre los dos, porque también en el *Apocalipsis* Dios y el Cordero se identifican: *Al que está sentado en el trono, y al Cordero, la bendición, el honor, la gloria y el poder por los siglos de los siglos. Y los cuatro seres vivientes decían:"¡Amén!"* (*Ap.* 5,13-14), también: *El Cordero que está en medio del trono* (*Ap.* 7,17), y aún: *El trono de Dios y del Cordero* (*Ap.* 22,1).[59]

La mano de Dios, también en su arco, inmediato al ábside, junto al del Cordero, se integra en la alineación, sale de su ámbito exclusivo, desde la forma perfecta y celestial del círculo blanco, enmarcada en los colores que le son propios, azul y rojo, con una hilada de perlas[60] (que también están en otras partes de la pintura). La mano de Dios es una presencia recurrente en el Antiguo Testamento, por ejemplo en los Salmos: *La diestra de Yahveh hazañas realiza* (*Sal.* 118, 16), con sentido creador, que retoma el *Apocalipsis*: *Todo lo hago nuevo* (*Ap.* 21,5). A la obertura del cielo que ha permitido la visión de Juan: *Vi (...) que una puerta estaba abierta en el cielo* (*Ap.* 4,1) corresponde ahora, al término de la revelación, una nueva obertura, un ojo[61] por donde Dios llega para permitir la visión directa de Él Mismo (21,23): *Aquella ciudad no tiene necesidad del sol ni de la luna para que la alumbren, pues el esplendor de Dios la ilumina, y el Cordero es su lámpara.*[62] La Mano está en la parte más alta del arco, imagen del cielo por su curvatura, en el lugar de la piedra clave, manifestando la plenitud del día, el punto solar más alto, que es el mediodía, y acompañada de la forma circular del sol; el blanco expresa que esta luz es de Dios,[63] y el Cordero es la lámpara. Mientras la luz solar que entra por la ventana del ábside (*Lumen Orientalis*,[64] luz de la mañana) simboliza, en los presentes medios terrenales, la presencia divina, las figuras pintadas del Cordero y la Mano, las dos destacadas por marcos circulares que expresan la condición divina, hacen referencia a una luz definitiva y trascendente; ésta tiene una calidad nueva, expresada ahora doblemente y en un lugar, el de la piedra clave, muy eminente del templo: es la irrupción de la realidad nueva, el *eskhaton*[65] (en *Ap.* 21,23, ya citado).

El medio cilindro de abajo presenta la fundación de la Iglesia (como se relata en *Jn.* 21,2-13), con un ritmo diferente al del cuarto de esfera de arriba, repetitivo, mediante los arcos: es la Nueva Jerusalén del Apocalipsis, con sus ciudadanos, simbolizados en los apóstoles y la Madre de Dios (figura de la Iglesia), y los elementos arquitectónicos (arcos, columnas y sillares, *Ap.* 21,2.9-22); precisamente sus piezas pulidas tienen la luz de las piedras preciosas en las que, según el texto, se fundamenta la ciudad (21,11: *Su brillo* (el de la ciudad) *se parecía al de un diamante preciosísimo, como al de una piedra de jaspe cristalino*; también 21,19-20) y Dios quería hacer de cada uno de sus seguidores columnas (*Ap.* 3,12: *lo pondré de columna en el santuario*), indicado también en otro lugar ya citado (*Ga.* 2,9). De esta manera se produce una síntesis de cósmico (Dios y cielo y tierra) y antropológico (ciudad), como dice Armand Puig[66] a propósito de esta parte del *Apocalipsis*. Más abajo de los santos estaba la asamblea que participaba del culto.

El fresco está integrado en la edificación. El Pantocrátor está arriba, en el espacio que simboliza el lugar de Dios, en una extensión circular, como se suponía que era la bóveda celestial.[67] Los elementos se expresan mediante formas de líneas rectas antes de su renovación, convirtiéndose en curvados cuando alcanzan su calidad definitiva, con una forma afín al espacio del ábside. La curvatura manifiesta la presencia de Dios entre los fieles, en el Universo renovado (*Ap.* 21,3): *Aquí está la morada de Dios entre los hombres; habitará entre ellos, ellos serán su pueblo; y Dios en persona, su Dios, estará con ellos*. El *Exultet* destaca también esta misma idea de unión entre Dios y los fieles: *¡Qué noche tan dichosa en que se une el cielo con la tierra, lo humano con lo divino!*.[68] Se trata de una relación íntima, de carácter esponsal, como la que simbolizan los anillos entrelazados, expresada en la vivencia de la cena; en efecto, el conjunto presenta también el banquete mesiánico; en *Ap.* 3,20 el Pantocrátor dice: *Mira, estoy a la puerta y llamo; si alguno oye mi voz y abre la puerta, entraré en su casa y cenaré con él, y él conmigo*; esto ocurrirá en la Nueva Jerusalén (*Ap.* 21,1-22,5). El carácter eucarístico de la obra, junto con los demás aspectos propuestos, se expresa, plásticamente, por el uso del rojo, en diferentes franjas, y en el vaso que muestra la Madre de Dios, y también por el recurso a este texto apocalíptico que anuncia el banquete mesiánico.[69]

La forma curvada del marco de la mandorla puede tener relación con la alianza de Dios con Noé, en el *Génesis*, cuando, después del diluvio, Dios hace una alianza perpetua y renuncia a destruir Su creación: *Ésta es la señal de la alianza que por generaciones eternas establezco entre mí y vosotros y todo ser animado que con vosotros existe. (...) Aparecerá el arco en las nubes y lo veré, recordando la alianza eterna entre Elohim y todos los seres animados* (*Gn.* 9, 12.13.16); para *Ezequiel*, el Todopoderoso toma *el aspecto del arco que aparece en las nubes en día de lluvia; era el aspecto del resplandor que había en derredor* (=mandorla)*: Era la visión de la imagen de la Gloria de Yhaveh* (1,28). De esta manera se ratifica el carácter esponsal de la imagen y se llega no al *mysterium tremendum*, como se ha comentado más arriba, sino al *mysterium amoris*.[70]

La luz de la mañana, que entra por la ventana orientada al Este, hace que este sistema de pintura y arquitectura forme parte del entorno exterior; ésta es la luz de la salvación[71] que los fieles veneran cada mañana y que el Pantocrátor envía (*Ap.* 22,16): *Yo (...) soy el astro brillante de la mañana*. El *Exultet* también se refiere a Cristo como estrella matutina: *Que el lucero matinal lo encuentre ardiendo* (el cirio pascual), *ese lucero que no conoce ocaso, Jesucristo, Tu Hijo, que, volviendo del abismo, brilla sereno para el linaje humano.*[72]

8. Iconografía patrística

También se pondría en relación la imagen con textos patrísticos, por ejemplo los que la comunidad que celebraba en el templo leía en el Oficio[73] (como podían ser las lecciones de las *Vigilias* de maitines); eran una fuente muy importante en la vida de la Iglesia, tanto como doctrina e ilustración de los textos bíblicos como para su uso en la lectura litúrgica.[74] A continuación presento algunas citas de Padres Latinos que la comunidad religiosa y orante de Sant Climent de Taüll podía conocer, ya de lecturas propiamente litúrgicas, ya por la experiencia variada de sus miembros, a partir de lecturas propias o de otras fuentes o relaciones; se trata de un repertorio de temas recurrentes, sin la abundante variedad de nuestra información moderna, que tienen una íntima interrelación; esto se daría, por una parte, dentro de la diversidad de textos, imágenes y autores, y, por otra, mediante las

relaciones establecidas por los diferentes lectores y comentaristas existentes; todo este conocimiento resuena en variadas formas y registros, como en las cadenas patrísticas ya citadas.[75]

La orientación del templo, y la función de la ventana, con la efusión de la luz matinal, guarda relación con las variadas referencias al Sol de Justicia; así, dice el llamado Crisóstomo Latino: *El Señor es nuestra luz, Él es el Sol de Justicia que irradia sobre su Iglesia Católica, extendida por toda la tierra.*[76] También Ambrosio: *Te giraste hacia Oriente, porque quien renuncia al diablo ha de girarse hacia Cristo y mirarlo de cara.*[77]

Ticonio fue un autor del siglo IV muy leído e influyente; se ha perdido su *Comentario al Apocalipsis*, que pudiera deducirse, en buena parte, a partir de otros autores que lo citan abundantemente, como Beato de Liébana; en su *Regla* afirma el carácter dual de la Iglesia: *Es bipartita como todo cuerpo compuesto de partes simétricas*.[78] La estructura, con los dos ejes de la cruz, y los contrastes de colores, llenos de significación, expresa este dualismo.

9. Impronta de San Gregorio el Grande y Beato de Liébana

Las *Homilías* de San Gregorio el Grande (*ca.* 540-604), conocidas en Cataluña como el *Cuadragenario* o la *Cuarentena*,[79] por su número, fueron quizás el texto patrístico más difundido en Occidente en la Alta Edad Media, hay muchos testimonios de su presencia en bibliotecas de monasterios y catedrales,[80] y son muy citadas en diferentes obras (por ejemplo, el *Comentario al Apocalipsis*, de Beato de Liébana, o las *Homilías de Organyà*);[81] su reflejo ilumina variados elementos de las pinturas; en la *Homilía XVI* señala que *el cuerpo mortal con el que nosotros subsistimos está hecho de los cuatro elementos*, presentes en la obra, como he mostrado;[82] la *Homilía XVII* identifica los fieles con la Iglesia, de la que son piedras vivas, según propongo considerar las que forman parte de la arcuación donde se disponen siete santos: *Nosotros somos las piedras del santuario*;[83] también recuerda la nube y la columna de fuego que guiaron a Israel en el desierto, de nuevo presentada (*Homilía XXI*) en el cirio pascual, en el *Exultet* y en el eje vertical de la estructura de la imagen: *Una columna de fuego durante la noche, de nube durante el día, precedía al pueblo en marcha por el desierto. (...) El día es la vida del justo, la noche la del pecador* (que también puede referirse a los colores y alineaciones blanca y vertical, y negra y horizontal).[84]

En la *Homilía XXII* hay una referencia a las letras griegas: *Es que vuestro redentor es Alfa y Omega (Ap.* 1,8*), es decir, Dios antes de los siglos y hombre al fin de los siglos*.[85] En la *Homilía XXIV*,[86] que es sobre *Jn.* 21, 1-14, cita los apóstoles presentes en el medio cilindro, la parte más baja de la imagen:[87] Tomás, Natanael (apóstol que es llamado con este nombre en el *Evangelio de Juan* y en los otros tres con el de Bartolomé),[88] los hijos de Zebedeo (Juan y Santiago), y dos discípulos más; uno es Felipe[89] y el otro no sabemos quién es por el deterioro que ahí tiene la imagen; el evangelista cita también Pedro, aquí sustituido por María, que hace, como Pedro, figura de la Iglesia,[90] y permite la representación, simultánea, de María y Juan, aquí y al pie de la cruz (*Jn.* 19,26). El contenido de la homilía ratifica la división de la composición, que sigue claramente la tipología característica de la pintura absidial románica, en dos partes, arriba y abajo, comparando las dos situaciones que aparecen en la perícopa evangélica, Jesús en la orilla y los apóstoles en el mar, afanándose infructuosamente, pescando: *¿Qué designa la estabilidad de la orilla sino la perpetuidad del reposo eterno? A la vez que los discípulos, que estaban aún en las turbulencias de la vida mortal, penaban en el mar.*[91] También hace referencia al lado derecho (*Echad la red a la derecha de la barca, y encontraréis, Jn* 21,6), que es, arriba, el costado abierto del Pantocrátor; en

efecto, éste se ofrece en un gesto articulado de bendición, de la ropa y del brazo (con Su dedo sobre el negro de la muerte), y que también había abierto el soldado, dando sangre y agua (*Jn.* 19, 34-37);[92] así se enlazan los dos lugares referidos del evangelio. Gregorio Magno también relaciona la comida descrita en el evangelio con la Cena de las Bodas del Cordero del *Apocalipsis* (19,9), presente en el arco, atribuyendo la autoría de este último libro de la Biblia a Juan, por lo que estaría justificada su posición eminente en la imagen, y la vinculación de los dos libros, el del Pantocrátor y el que presenta el Apóstol: *De este último banquete, ha dicho Juan en otro lugar: Felices los que han sido llamados a la cena de las bodas del cordero, (...) a la cena, al final del día. Aquellos pues que, acabado el tiempo de la vida presente, vienen al convite de la contemplación celeste, son invitados no a la comida sino a la cena del cordero.(...) Restaura interiormente a aquellos que, llenos de la gracia septiforme, aspiran ahora al amor del Espíritu.*[93]

En la *Homilía XXV* hay un pasaje que puede referirse al vaso que ostenta María en la mano: *En el Paraíso, en efecto, una mujer ha ofrecido la muerte al hombre (Gen.* 3,6*) (...); de la mano que os ha servido una bebida de muerte, tomad ahora la copa de la vida;* así hace referencia al *potus mortis* (vaso de la muerte) y al *poculum vitae* (copa de la vida),[94] recogiendo, al pie de la cruz, la sangre de Cristo redentor.

Los serafines, a ambos lados del cuarto de esfera, los presenta Gregorio el Grande como muy próximos y unidos a Dios en la *Homilía XXXIV*: *Están unidos a Dios sin que haya entre Él y ellos ningún otro espíritu.*[95] Beato de Liébana lo cita literalmente, dando un nuevo ejemplo de inter-textualidad.[96]

El contacto directo con el Creador, que la pintura permite, y la liberación de la muerte, los trata la *Homilía XXXVII: Estar en presencia de la gloria del Creador, contemplar el rostro de Dios cara a cara, ver la luz sin límite, estar liberado del miedo a la muerte, gozar del don de una eterna incorruptibilidad.*[97]

Los colores azul y rojo del Pantocrátor (en la orla de su vestido, marco de la mandorla y escabel) también son comentados por Gregorio Magno, en la *Homilía XXXVIII: La escarlata tintada dos veces para los cortinajes de la Tienda.*[98]

Formalmente es muy próxima a la imagen el comentario, de carácter general, que hace Gregorio sobre la técnica de los pintores en la *Homilía XL: En la pintura se pone un fondo negro para hacer destacar el blanco o el rojo*;[99] precisamente la ventana de la pintura está hecha con franjas alternadas de filamentos de perlas: negra, roja y negra (alternando con espacios blancos), y por ella entra la luz del Sol, blanca en el alabastro que la cierra.

Tayón, obispo de Zaragoza, hacia el 850, y erudito, fue comentarista y defensor de Gregorio Magno en la península, especialmente en el Valle del Ebro y posiblemente en las regiones próximas (como los valles pirenaicos donde está Taüll); en sus *Libros de Sentencias* usa expresiones que pueden ser cercanas al espíritu de la pintura, siempre retomando las *Moralia* de Gregorio, en otro ejemplo de inter-textualidad: glosa el contraste entre la luz y la oscuridad,[100] después del Pecado Original, *por la caída del Sol,* [el Hombre] *supo que se acercaba a las tinieblas* [negro] *(...). El género humano poseía en el paraíso la contemplación de la luz más penetrante* [blanca]*;* comenta el simbolismo del color blanco en el *Apocalipsis* (6,11),[101] adjudicando su autoría a Juan, o manifiesta la claridad que irradia el cuerpo del Pantocrátor (con su túnica de blanco cándido) y trata de la contemplación de la Faz Divina,[102] a la que se conformarán los fieles, citando 1 *Jn.* 3,2.

Beato de Liébana (¿-798), en su *Comentario del Apocalipsis*, crea una cadena patrística, construyendo su obra por selección y yuxtaposición de textos que toma de otros autores;[103] Beato fue muy conocido en la Alta Edad Media en los ámbitos hispánicos.[104] Presenta elementos que pueden haber esta-

do en la base de la composición de Taüll; así, sobre las letras griegas que cuelgan a los lados de la cabeza del Pantocrátor, dice: *Prudentemente debemos advertir qué es, pues, lo que significan estos elementos del alfabeto, es decir el A y la* ω *(omega minúscula), que la misma Verdad cita. La propia figura de la letra A, tanto en caracteres griegos como latinos, consta de tres rasgos que ocupan el mismo tamaño, por lo que, no sin razón, nuestros mayores dijeron que estaba representada la unidad de la divinidad. La* ω *se escribe en griego con tres palitos iguales enhiestos que en parte dependen entre sí.(...) Por lo tanto, el alfa, comienzo de la sabiduría, enseña que Cristo, el hijo de Dios, es la misma sabiduría; la omega, que es el fin (en griego A y* ω*)*;[105] Beato hace referencia al relámpago, presente en la pechera, que sale por oriente (lado del ábside) y llega hasta occidente, a partir del evangelio de Mateo[106] y, también a la configuración del sitial divino, del que salen rayos, siguiendo el Apocalipsis,[107] lugares ya citados más arriba.

La estructura del medio cilindro inferior, común al Románico, es tratada también por Beato: *Al vencedor le pondré de columna en el santuario de mi Dios, y no saldrá fuera ya más (...) dice el apóstol Pablo: Santiago y Juan, que eran considerados como columnas, nos tendieron la mano en señal de comunión a mí y a Bernabé* (*Gal*. 2,9), estando Santiago y Juan (*Iachobe* y *Ioanes*) en la pintura.[108]

La posición del Pantocrátor, ocupando la parte más importante del espacio del cuarto de esfera, llenando el espacio de las franjas que expresan cielo y tierra, es recogida y comentada también por Beato, a partir de *Jeremías*: *El mismo unigénito está sentado con poder en el trono del Padre, como él mismo dice: Yo lleno el cielo y la tierra* (23,24).[109] Beato también se refiere a la renovación de los Elementos, siguiendo *2Pe*. 3,10, ya citado más arriba: *Los elementos abrasados se fundirán*.[110] El número siete, presente en los siete arcos del medio cilindro, se comenta muchas veces: *Cristo está junto a su iglesia llena de espíritu septiforme*.[111] La cita del libro que muestra el Pantocrátor (*Jn*. 8,12) también la tiene en cuenta Beato: *La Verdad dice en el Evangelio: "Yo soy la luz del mundo", y el mismo redentor del mundo es una sola persona con la asamblea de los buenos –pues él es la cabeza del cuerpo, y nosotros el cuerpo de esa cabeza*;[112] así, la imagen, en la unión del Pantocrátor, arriba, con la iglesia, abajo, ilustra este pasaje.

10. Conclusión

La pintura presenta, contrapuestas, dos estructuras: la primera referida a los cuatro Elementos viejos, se visualiza mediante formas rectas y mates (franjas al fondo del cuarto de esfera y rombos en la orla del vestido del Pantocrátor); se le sobrepone la segunda, con los Elementos nuevos, conformados en círculos brillantes (anillos y mandorla); finalmente las Quintaesencias de Muerte y Vida se articulan en la forma contrapuesta de la cruz, usando colores que también lo son (negro en los brazos y blanco en el eje);[113] se expresa así conceptos de la Liturgia Pascual. Por lo tanto la obra, en lo que toca a los cuatro elementos, se construye sobre una estructura que pasa del cuatro al ocho,[114] presentando los elementos por dos veces; se manifiesta, en esta duplicación, la renovación al estado definitivo (fig. 4). También hay una doble simbolización de la iluminación: está la luz de Dios, con Su Mano, y, además, la lámpara que la difunde, que es el Cordero, ambas inscritas en círculos, en la parte más alta de los arcos; los dos alineados con la luz de la mañana en la ventana del ábside.

Esta *Maiestas Domini*, en su cruz de gloria, puede tener relación con la tipología del Cristo *en Majestad*, que está en la cruz como rey, coronado y revestido de la túnica sacerdotal (como, por ejemplo, en la *Majestat Batlló*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona);[115] también habría analogía con los apostolados de los frontales (como el llamado *del Apostolado* o de La Seu d'Urgell, el conocido

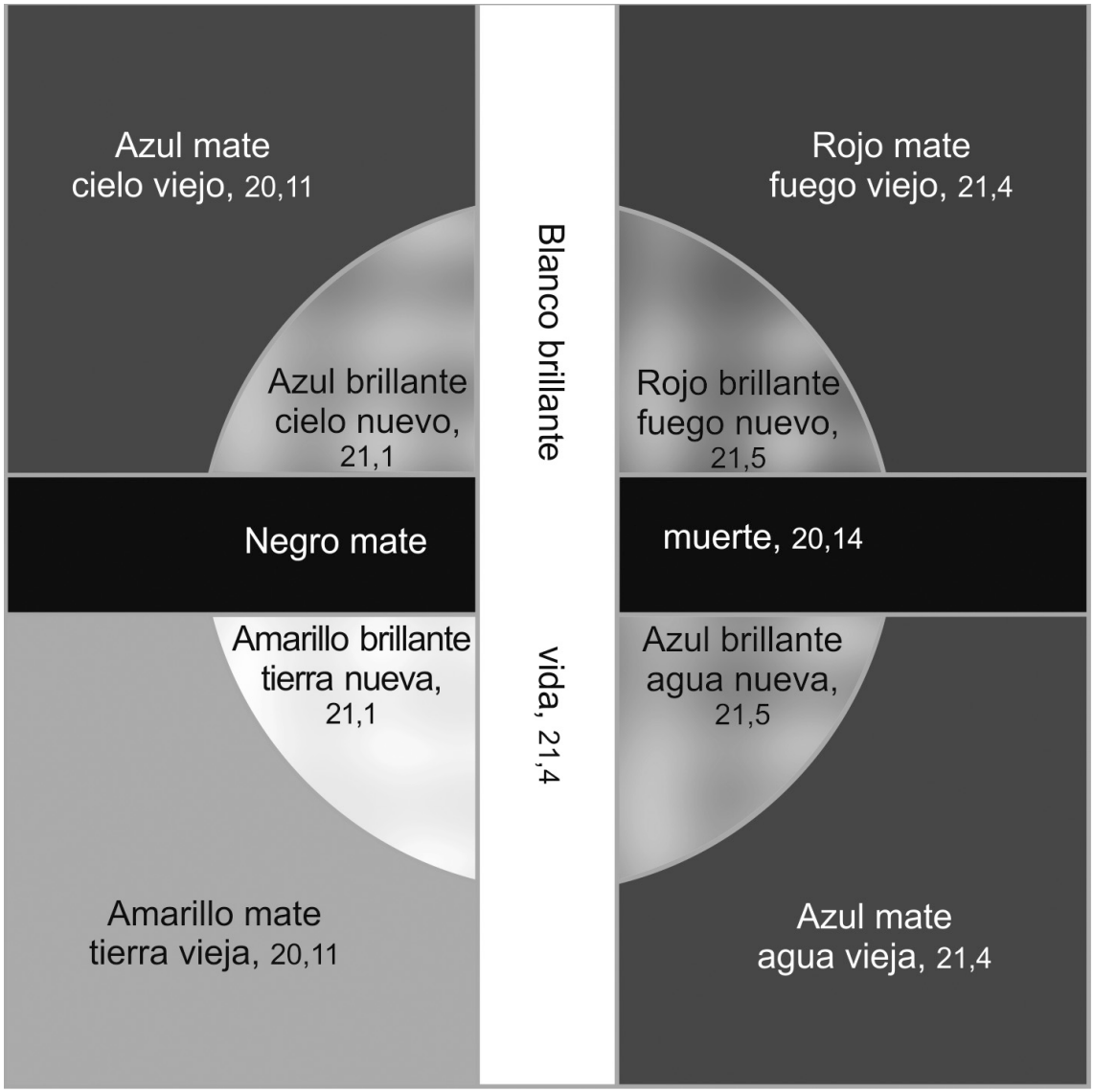

Fig. 4. *Renovación Apocalíptica de los Cuatro Elementos y la Quintaesencia en la estructura de la composición (*a partir de CHORDÁ *(op. cit., 2003)*, figura 9; esquema de Lluís Travé). Cielo y tierra viejos (20,11): *Huyó la tierra, y el cielo*. Cielo y tierra nuevos (21,1): *Vi un cielo nuevo y una tierra nueva*. Agua y fuego viejos (21,4): *Lo de antes desapareció*. Agua y fuego nuevos (21,5): *Todo lo hago nuevo*. Muerte (20,14): *La muerte misma y el Abismo fueron arrojados al lago de fuego*. Vida (21,4): *La muerte ya no existirá*.

como de Esquius, o el de Benavent de la Conca, todos en el MNAC, entre otros), en los que, por la configuración plástica del soporte, plana y rectangular, los modelos, los mismos de los ábsides, se presentan en registros o compartimentos, dejando al Pantocrátor el lugar central.[116]

La imagen se concibió para una comunidad religiosa que celebraba en el templo de Sant Climent ante ésta, coincidiendo con los Santos y la Corte Celestial,[117] la liturgia (Oficio de las horas y Misa); los laicos se situarían en la nave. Sigue un programa elaborado sobre la tipología mayestática básica, y del que se pueden encontrar, con variaciones, desarrollos en otras obras (por ejemplo, entre

las que están mejor conservadas: *Sta. Maria de Mur* (Lérida), ya citada, hoy en el *Fine Arts Museum*, de Boston, también *Sant Pau*, de Esterri de Cardós (Lérida), o *Sant Miquel d'Engolasters* (Andorra), ambas en el MNAC, Barcelona, indicando la teofanía escatológica, la unión de Dios y sus fieles, y no el Juicio Final;[118] tiene carácter y claridad catequéticos,[119] expresando una visión teológica plásticamente, e ilustrando el *Exultet*, que toma pasajes del *Apocalipsis*, del *Antiguo Testamento* y de la Patrística. La imagen podría ser usada como recurso para las homilías y prédicas que se daban allí.[120]

La interrelación concatenada, según era costumbre en la época, de textos bíblicos, patrísticos y litúrgicos, hace posible un aprovechamiento muy rico de la imagen, con significados complementarios, nunca contradictorios: son textos con los que la comunidad que se reunía en Sant Climent iba celebrando, rezando, cantando, leyendo, escuchando y meditando, repitiéndolos, a lo largo de los años. Así, la obra es un *cifrado simbólico de una realidad litúrgica y teológica*,[121] siendo los componentes visuales siempre significativos,[122] suponiendo *una monumental y sintética visión teofánica* (...) *una composición sinóptica, que combina magistralmente y de manera unitaria diferentes visiones bíblicas*.[123]

11. Valor actual

Se puede decir que el tejido inter-textual que ha permitido la configuración de la pintura de Sant Climent de Taüll tiene muchos rasgos comunes con el hipertexto, por el uso de referencias cruzadas (textos muy diversos), diferentes niveles significativos (bíblico, litúrgico, patrístico), y recurso a lenguajes y lógicas variadas (escritura e imagen): hay diferentes niveles de significado; como el hipertexto, que se da en el multimedia, la obra no se conoce estáticamente, linealmente y con una sola configuración, sino en un flujo que sigue el argumento de la renovación de los Elementos, presentados en el *Apocalipsis*, en los dos momentos, de acabamiento del universo viejo y su renovación en uno nuevo y escatológico, más allá del tiempo y del espacio.[124]

Hoy la imagen tiene otros sentidos además del religioso, que es muy minoritario; para unos su valor es cultural, para otros identitario; Las iglesias del Valle de Boí (y sus pinturas) han sido declaradas patrimonio de la Humanidad (2000). La pintura, trasladada en 1923 a la colección del MNAC,[125] en Barcelona, se ha reproducido con toda exactitud en el templo, y se ha convertido en una atracción cultural y turística; la acción participa en la modernización económica de la comarca, antes ganadera y forestal, y ahora dependiente casi totalmente del turismo. De otra parte la imagen, especialmente el rostro del Pantocrátor y la Mano de Dios, es uno de los iconos de las identidades catalana y religiosa, presente en libros, logos, reportajes e informaciones turísticas, y es uno de los elementos visuales en los que el grupo se reconoce.

NOTES

* En recuerdo de Clara Farnés Scherer O.S.B.

1. Este ensayo resulta de previos y sucesivos análisis de la imagen; primeramente F. Chordá, *Les pintures de Sant Climent de Taüll* en *Alfabetitat visual i aproximació a les obres d'Art*, Barcelona, Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats, 1985, p. 56-95; después F. Chordá, *Les pintures de Sant Climent de Taüll*, video, 23', Formato *u*-matic broadcasting (1"), Barcelona, Estudios TMC, 1985; sigue F. Chordá, "El

Programa Apocalíptico de las Pinturas de Sant Climent de Taüll", *Actas del VIII Congreso de Historia del Arte* (Cáceres, 3-6 octubre 1990), Mérida, Editora Regional de Extremadura 1993, p. 645-649; finalmente F. CHORDÁ, "The Apocalyptic and Liturgical Plan of the Frescoes from Saint Climent de Taüll", *Actas del Congreso Arte, Religion, Ritual*, (Varsovia 7-9 de junio 2000) Varsovia, 2003, Institute of Art of the Polish Academy, p. 31-42; ahora se aportan nuevas claves interpretativas.

2. Joan Albert, ADELL GISBERT, *Sant Climent de Taüll*, en *Catalunya Romànica*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1996, Vol. XVI, *La Ribagorça*, p. 240-242: *En su conjunto, la iglesia de Sant Climent de Taüll corresponde a un edificio consagrado el 1123, en que fue construido sustituyendo y aprovechando algunas partes de la iglesia anterior, que hemos de situar en la segunda mitad del siglo XI* (p. 242); las traducciones, si no se dice expresamente, son mías.
3. Transcrita y publicada primeramente por Jayme PASQUAL, *El Antiguo Obispado de Pallás en Cataluña....*, Tremp, 1785, p. 117: *ANNO AB INCARNACIONE/DOMINI MCXXIII IIII IDUS DECEMBRIS/VENIT RAYMUNDUS EPISCOPUS BARBASTRE/NSSIS ET CONSACRAVIT HANC ECCLESIAM IN HONORE/SANCTI CLEMENTIS MARTIRIS ET PONS RELIQUIAS/IN ALTARE SANCTI CORNELII EPISCOPI ET MARTIRIS (En el año 1123 de la Encarnación del Señor, el IIII día de las idus de Diciembre* [10 de diciembre], *Ramón, Obispo de Barbastro, vino y consagró esta iglesia en honor de San Clemente mártir y pontífice, con reliquias de San Cornelio, obispo y mártir, en el altar).*
4. Eduard JUNYENT, *Catalunya Romànica. L'Arquitectura del segle XI*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1975, p. 128; también A. ADELL, *Sant Climent de Taüll...*, p. 240.
5. Ramon D'ABADAL, *Catalunya Carolíngia*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1955, Vol. III (Pallars i Ribargorça) 1a parte, p. 242-248; afirma que el monasterio se convirtió en colegiata aquisgranesa hacia el 1100, y, finalmente, en 1223 (cien años después de la datación usual de la pintura) se estableció la Orden del Císter (cita a VILLANUEVA, *Viaje*, XVII, p. 115ss). Las colegiatas abundaron, en los siglos X-XII, para renovar la vida religiosa regular; Pladevall ofrece una panorámica del movimiento (Antoni PLADEVALL, *Història de l'Església a Catalunya*, Barcelona, Editorial Claret, 32007); ver *Les canòniques augustinianes* (p. 70-73). Por su parte, Pierre SALMON, *L'Office Divin au Moyen Âge*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1967, Colección Lex Orandi, p. 43, dice que *fue después de 1060 que las comunidades de canónigos regulares empezaron a multiplicarse, inspirándose en el género de vida de los monjes y tomando algunas de sus observancias. (...) Un gran número de pequeñas casas –prioratos o colegiatas– no tenían más que unos pocos canónigos o religiosos, dos o tres, quizás seis o siete.* En la nota 3 dice que la abundancia de muchos pequeños prioratos fue causa de su decadencia; la multiplicidad se dio en todas partes; pone el ejemplo de Francia. ABADAL (*op. cit.*) incluye un mapa de las poblaciones y fundaciones de las que hay referencia, entre las que está Taüll. Boix (en *Catalunya Romànica*, *Ribagorça*, p. 73), presenta un mapa de las iglesias y monasterios de la diócesis de Roda, hasta la Concordia de 1140, en el que también está Taüll.
6. He usado, como marco metodológico, y por analogía, de carácter muy práctico: Ramiro de PINEDO, *El Simbolismo en la Escultura Medieval Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1930, para el uso de las fuentes bíblicas y patrísticas; Margot FASSLAR, "Liturgy and Sacred History in the Twelfth-Century Tympana at Chartres", *Art Bulletin*, Septiembre 1993, Vol. LXXV, 3, p. 499-520, para el uso de las fuentes litúrgicas; John ELSNER, "The Viewer and the Vision: The Case of the Sinai Apse", *Art History*, Vol. 17, 1 (Marzo 1994), p. 81-102, especialmente para las fuentes patrísticas; para los aspectos más visuales CHORDÁ, *De lo Visible a lo Virtual. Una Metodología del Análisis Artístico*, Barcelona-Rubí, Anthropos, 2004.
7. Una cadena (del latín *catena*) es una colección de citas de comentadores bíblicos, especialmente Padres de la Iglesia, relacionados como los eslabones de una cadena. PUIG, por ejemplo, en su estudio de las homilías de Organyà, que no está muy lejos de Taüll, se refiere a las *catenae* de citas bíblicas o florilegios temáticos (Armand PUIG I TÀRRECH, *Homilies d'Organyà, Facsímil del manuscrit, Edicions diplomàtica i crítica de* Amadeu-J. SOBERANAS i Andreu ROSSINYOL, con un estudio de..., Barcelona, Editorial Barcino, 2001, p. 294).
8. *En la época románica el coro suele estar (...) en el presbiterio, produciéndose una coincidencia con el colegio apostólico o la corte celestial que, a menudo, ocupa el muro cilíndrico del ábside* (E. CARBONELL, *Sant Climent de Taüll*, en *Catalunya Romànica*, *op. cit*., p. 249; ver mi nota 117.
9. Entre otros Marcel DURLIAT, "L'iconographie d'Abside en Catalogne", *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, (Prades, Codalet), junio 1974, p. 99-116; también Joan SUREDA, *La Pintura Romànica en Catalunya*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, Colección Alianza Forma, 17; establece la iconografía y algunas fuentes bíblicas: Pantocrátor, p. 57-60, ver las notas, Tetramorfo, p. 60-64; además CARBONELL, *Sant Climent de Taüll,* se refiere a diferentes fuentes también bíblicas.
10. El azul del fondo de la mandorla puede referirse al cielo.
11. Todas las citas bíblicas, si no se dice expresamente, son de J.-L. CANTERA; F. IGLESIAS, *Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, Col. BAC Maior, 10, 32009. Para algunos lugares indicados se ha usado la *Vulgata*, que era la versión bíblica canónica en el siglo XII, por acordarse mejor con la imagen.
12. Varios autores ven estas ruedas como ilustración de la visión de Ezequiel, como CASTIÑEIRAS (en Manuel CASTIÑEIRAS; Jordi CAMPS, *El Romànic a les Col·leccions del MNAC*, Barcelona, MNAC y Lunwerg Editores, 2008): *Las ruedas de la Visión de Ezequiel (Ez. 1,15) (...) que alcanza incluso hasta el ábside de Sant Climent de Taüll, en el cual se evocan igualmente las cuatro ruedas en la parte inferior de la representación de los cuatro vivientes* (p. 68). También Eduard JUNYENT, *Catalogne Romane*, Presses Monastiques La Pierre-qui-vire (Yonne), Zodiaque, 21968: *Sus círculos evocan sin duda el torbellino de las ruedas que inicia la aparición* (p. 184).

13. Malina (Bruce malina, *On the Genre and Message of Revelation. Star Visions and Sky Journeys*, Peabody, Massachusetts, Hendrickson Publishers, 1995), comentando el Apocalipsis se refiere a la forma curva del cielo (p. 19) que se abre para dejar ver al autor (p. 28).
14. El Todopoderoso (*Pantocrátor*) es una de las tres tipologías usadas por el arte bizantino para presentar la persona de Cristo, incorporadas a la arquitectura o en forma de icono mobiliar, en tabla (las otras son las del *Emmanuel*, niño o joven, y de la *Santa Faz* (llamadas iconos del *Mandilion*). El icono del Pantocrátor, también conocido como del *Salvador*, aparece en muchos ábsides y llega al occidente de Europa; para su análisis: Gaetano Passarelli, *La Icona del Crist Salvador*, Barcelona, Claret, 1990.
15. Se trata de un *códice*, encuadernado como nuestros libros, y no de un *volumen*, como los antiguos, que se despliega para leer (*Ap.* 5,12), y es el citado en el Apocalipsis.
16. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Madrid, Ediciones Siruela, 1997, p. 77.
17. Citado y comentado por R. de Pinedo, *El Simbolismo en...*, p. 172.
18. *Et vestitus erat veste aspersa* (rociados) *sanguine* (*Biblia Sacra Vulgatae Editionis*, Ratisbonae et Romae, Sumptibus et typis Friderici Pustet, MCMXIV).
19. La *Vulgata* dice (*Ex.* 26,1):*Et hyacintho ac purpura, coccoque bis tincto* (de púrpura violeta y escarlata teñido) y (*Ex.* 26,31) *Facies et velum de hyacintho, et purpura coccoque bis tincto* (Haz una cortina teñida de púrpura violeta y escarlata).
20. E. Carbonell, *Sant Climent de Taüll*, 1996, p. 243, considera que ilustra un pasaje de *Isaías* (66,1) : *Los Cielos son mi trono y la Tierra el escabel de mis pies.* La riqueza de la imagen permite pluralidad inter-textual de interpretaciones.
21. Recuerda la descripción que hace Nikolaos Mesarites (de la Iglesia Oriental, nacido en 1163, un poco después de la fecha generalmente aceptada para las pinturas de Taüll) del Pantocrátor de la Iglesia, hoy desaparecida, de los Santos Apóstoles de Constantinopla, con un espíritu muy cercano al de la imagen de Taüll, perteneciente a la Iglesia Católica : *Su mirada (...) no se decanta ni a derecha ni a izquierda, mirándolo todo directamente y, a la vez, dirigida a cada uno. Así son aquellos ojos que tienen la perfecta comprensión; pero para aquellos que condena su propio juicio son terribles y hostiles y comportan maldición;* en *L. JAMES; R. WEBB, "To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places: Ekphrasis and Art in Byzantium Art"*, *Art History*, 14.1 (marzo 1991), p. 12.
22. Carbonell al respecto (*Sant Climent de Taüll*, p. 248) se refiere a otros autores, como Durliat (*L'Iconographie de l'abside...*) y Yarza (en Carbonell): Es la aparición de la divinidad, como dice Joaquín Yarza (*Arte y Arquitectura en España*, Madrid, Ed. Càtedra, 1985): *La expresión de su mysterium tremendum, la visión intelectualizada de efecto alucinante* (...). Más adelante concluye que *se trata de una aparición de lo invisible, de la divinidad que, alejada, en un momento determinado se revela en un instante* (...) *que permite una contemplación inmediata al hombre. No es sólo la aparición divina del fin de los tiempos, sino que tiene el sentido de una teofanía intemporal.* Puede ser oportuna aquí la expresión de Elsner, referida al ábside de Santa Catalina en el Sinaí : *Una confrontación con la deidad, cara a cara* (*The viewer and the vision...*, p. 98). Sureda denomina *Maiestas Domini* (*La pintura románica...*, p. 57) a esta tipología.
23. *Pantokrator, « omnipotente », palabra que ocasionalmente traduce sabaoth, era primitivamente el único predicado de Dios que contenían los símbolos de la fe. El hecho que más tarde se añadiera « creador del cielo y de la tierra » ya indica que con la palabra « omnipotente » no se expresaba la obra de la creación, es decir, que « omnipotente » no quiere expresar lo que Dios hace, sinó aquello que Dios es* (Xavier Moll, *Els Cants del Propi de la Missa*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, Col·lecció El Gra de Blat, p. 106).
24. No se ha conservado el rótulo de Mateo, que está en la réplica de la pintura, en el templo; figuran los de Marcos (*S. MARCUS, EG.* [evangelista]), Juan (*IOANES*), y Lucas (*S. LUCHA EG*).
25. Pierre Prigent, *Apocalypse et liturgie*, Neuchatel (Suiza), 1964, Éditions Delachaux et Niestlé, Cahiers Théologiques, 52, p. 54. En la nota 1, en la misma página, aclara: *Para el toro (Tauro) y el león (Leo) no hay ningún problema, tampoco para el escorpión (Escorpio), que se representaba por un hombre en la Antigüedad. Queda el Acuario, cuando Ezequiel habla del águila. Pero hay que tener en cuenta que, cerca de Acuario, está la constelación del Águila que tiene las estrellas mucho más brillantes que las del signo zodiacal.*
26. A partir de *Ez.* 10,12 (*Todo el cuerpo de ellos, su espalda, sus manos y sus alas (...) estaban llenos de ojos alrededor) y Ap. 4,8 (alrededor y por dentro estaban repletos de ojos*).
27. Joan Ainaud (*Sant Climent de Taüll* en: *Catalunya Romànica* [1996, *op. cit.*, en mi nota 2], p. 324)

dice que *en los extremos de la composición hay dos figuras angélicas con seis alas cada una, que representan un querubín y un serafín. Según una costumbre que ya está documentada en el siglo X, las dos figuras son idénticas pero de significación diferente.* Ver también mi nota 95.

28. La imagen recoge el sentido apocalíptico; en efecto, dice Puig: *El libro del Apocalipsis representa un esfuerzo conceptual y simbólico extraordinario que rebasa la estricta teología de la imagen, en el inicio del texto bíblico (Gen 1,26)* (Armand Puig, "Més enllà de la imatge. La relació cel-terra en el llibre de l'Apocalipsi; en: *Imatge de Déu* [edición a cargo de Armand Puig i Tàrrech], Scripta Bíblica, 7, Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya y Publicacions de l'Abadia de Montserrat 2006, 219-252, p. 249). En la semejanza se expresa la convivencia entre el Hombre y Dios, su íntima unión.
29. En la Edad Media Juan era considerado autor de ambos, como dicen los diferentes autores (Gregorio Magno o Beato de Liébana, por ejemplo, que trataré después); esta doble atribución es confirmada, para la época, por diferentes obras de referencia, como R. H.

CHARLES (*The Revelation of St. John*, *A Critical and Exegetical Commentary*, International Critical Commentary, Edinburgh, 1920: T & T Clark, Vol I), discute la evolución de la atribución, haciendo también referencias al Evangelio de Juan, como obra del mismo autor (p. xcvii-ciii); también la *Enciclopedia Cattolica* (Ente per l'Enciclopedia Cattolica..., Florencia, 1948: Casa Editrice G.C. Sansoni) reconoce que el carácter apostólico y canónico del Apocalipsis de Juan era admitida por todos (Vol. 1, p. 604, *Apocalisse*); asimismo la *New Catholic Encyclopedia* (New York, 1967: Mc Graw-Hill Books) dice que se adjudicaba el *Evangelio* de Juan y el *Apocalipsis* al mismo autor, desde la Antigüedad (Vol. I, p. 654, *Apocalypse*, *Book of*); para una valoración actual: Pius TRAGAN, "El deixeble predilecte. Reflexions sobre l'autor del quart evangeli", *Butlletí de l'Associació Bíblica de Catalunya*, 94, desembre 2006: p. 5-20; puede verse, también, para una sumaria y clara síntesis histórica, la *Introducción al Apocalipsis*, de RORÍGUEZ MOLERO (en CANTERA-IGLESIAS, *Sagrada Biblia* [*op. cit.*], p. 1423).

30. Joan ARAGONÈS, *Sant Climent de Taüll, procés compositiu*, Barcelona, 1983, Tesis de Licenciatura en Bellas Artes, (inédito) p. 11-18, f. 6, 8 y 9; considera que la irregularidad ha obligado a pintar dos veces la parte inferior derecha (según se mira) de la mandorla, como puede apreciarse, y a hacer un anillo incompleto, además de ampliar el espacio de Juan.
31. Debo la indicación al Dr. Armand Puig i Tàrrech, Decano de la Facultad de Teología de la Universitat Ramon Llull (Barcelona).
32. *Christian and Oriental Philosophy of Art*, New York, 1956, p. 117 (*La Filosofía Cristiana y Oriental del Arte*, Madrid, 1980, Taurus), citado por Jean HANI, *Simbologia i Trascendència*, en *Iconos Russos de la Galería Tretiakov*, catálogo de exposición, Barcelona, 2001, Fundació Caixa de Catalunya, p. 39-60; la cita de COOMARASWAMY en la p. 43. HANI, por su parte, añade que el icono, en todos los casos, debe corresponderse exactamente con los datos de los textos sagrados y litúrgicos (*ib.*).
33. *Todos están de acuerdo en reconocer que se podía encontrar en el Apocalipsis verdaderos fragmentos litúrgicos (...): se trata de liturgias celestiales* (P. PRIGENT, *Apocalypse et Liturgie*, p. 9).
34. Dice Umberto ECO que las iglesias de la época románica tienen una misión, entre otros aspectos, *litúrgica y sobretodo didáctica: la iglesia es un espectáculo en piedra* [en nuestro caso en pintura], *las figuras que pueblan sus pórticos y capiteles cuentan al visitante de paso y al fiel que allí se detiene cuanto debe saber para la salvación de su alma, los misterios de la fe, etc* ("Beato de Liébana, el Apocalipsis del Milenio", *Los Cuadernos del Norte*, 14, III, Julio-Agosto 1982, Oviedo, p. 18-20, ver p. 18).
35. PASQUAL, *El antiguo obispado...*, p. 118.
36. Para el texto del Pontifical de Roda: Josep Romà BARRIGA PLANAS, *El Sacramentari, Ritual i Pontifical de Roda. Codi 16 de l'arxiu de la Catedral de Lleida*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajoana 1975, p. 422-425; en la introducción, el autor comenta la llegada y vigencia del orden romano a Cataluña, con diferentes referencias bibliográficas; las citas son literales, respetando su grafía; para ver la fidelidad del texto de Roda al orden romano se puede comparar con el *Suplementum Anianense*, que es una de las versiones más difundidas de éste: Jean DESHUSSES, *Le Sacramentaire Grégorien. Les principales formes d'après les plus anciens manuscrits*. Fribourg (Suiza), 1979, p. 359-363. El vigente texto es muy parecido a los citados y se usa para las traducciones (*Misal Romano*, s.l., 1978).
37. La bendición del cirio (*Laus Cerei*) no viene en los Sacramentarios; no obstante, Capelle, en su estudio sobre la liturgia del Sábado Santo, cita esta parte del rito presentando dos textos, uno hispánico (*Liber Ordinum*, mozárabe), del siglo XI, el otro romano, del XII (*Apameus*, de 1112); son idénticos (Bernard CAPELLE, *La Procession du Lumen Christi au Samedi Saint* y *Le Rite des Cinq Grains d'Encens*, en: *Travaux Liturgiques de Doctrine et d'Histoire III*, Louvain, 1964, p. 221-242, especialmente p. 224 y 236). Puede suponerse que se usaría en Taüll, en la época de producción de la pintura, ese rito.
38. BARRIGA, *El Sacramentari...*, p. 361: *Haec sunt enim festa paschalia, in quibus uerus ille agnus occiditur, eiusque sanguine postes consecrantur*; *Misal Romano*, 1978, p. 281.
39. La profecía de *Ezequiel* (1,4), ya citada más arriba, revela el tono metálico, resplandeciente, que aquí tienen los anillos, a la manifestación de Dios: *Un fuego relampagueante y un fulgor entorno, y en medio de él como un brillo de electro;* la *Vulgata* dice *quasi species electri*.
40. PUIG, "Més enllà de la imatge...", p. 245 y nota 18, hace unas consideraciones sobre el pasaje apocalíptico (21,1-5) que pueden iluminar el sentido que toman plásticamente los nuevos Cielo y Tierra al unirse, en una nueva realidad: la celeste Jerusalén, habitada por Dios y los hombres; *el cosmos es una ciudad (...) y son totalmente diversos del cielo y tierra primeros; el principio de distinción y separación que caracterizaba Gn 1 ahora, en Ap 21, se convierte en principio de unión entre cielo y tierra*.
41. MALINA, *On the genre....*, cita un pasaje de FLAVIO JOSEFO (*ca.* 37-101, autor de la época de composición del *Apocalipsis*, *ca.* 95), describiendo la cortina del Templo de Jerusalén, que considera los elementos de forma análoga: *Delante de éstas* (puertas) *cuelga un velo de la misma medida* (de las puertas), *de tapicería de Babilonia, con bordados de lino azul y blanco, también de escarlata y púrpura, labrado con un oficio maravilloso. Esta mezcla de materiales tiene su significación: tipifica el Universo (literalmente: "un icono del Todo"). El escarlata parecía emblemático del fuego, el lino fino* (blanco) *de la tierra, el azul del aire, y el púrpura del mar; la comparación en los dos casos queda indicada por el color, y el blanco y el púrpura por sus orígenes, porque uno es producido por la tierra y el otro por el mar. La tapicería presentaba un panorama de los cielos, sin los símbolos de los Seres Vivos* (*Guerra*: 5210-214 [*Loeb Classical Library*, Cambridge, Massachusetts, The Harvard University Press], p. 15-16). Malina añade que *los ingredientes de las especias en el incienso, de la misma manera, tienen un sentido cósmico;* (...) *por ejemplo hay las cuatro especias del Éxodo* (30,34),

representando los cuatro elementos del Universo: aire, tierra, fuego y agua (p. 16). Es próxima, en nuestro contexto apocalíptico la visión que Josefo da del cosmos, siempre citado por Malina: *Las tapicerías de cuatro materiales denotan los elementos naturales: así el lino fino* (blanco) *es típico de la tierra, porque de ella nace el lino, y el púrpura del mar, porque se relaciona con la sangre del pez; el aire ha de estar indicado por el azul y el rojo será el símbolo del fuego. La túnica del Sumo Sacerdote también significa la tierra, hecha de lino, y el azul el arco del cielo, mientras que recuerda los relámpagos por sus granadas, y el trueno por el tintineo de sus campanas* (*Antiquitates* [Antigüedades]. 3.180-187, p. 17); estos colores, elementos y fenómenos (como el relámpago) también aparecen en la pintura de Taüll, tal como la presento; así, elementos de la cultura judía antigua, presentes en el *Apocalipsis*, habrían pasado a la configuración plástica de Sant Climent de Taüll; sería un ejemplo de trans-textualidad indirecta: desde Josefo, a través del *Apocalipsis*, hasta llegar a la imagen. Precisamente en el *scriptorium* de Moissac, no muy lejos de Taüll, en Occitania, se confeccionó precisamente, hacia el 1100, próximo a la fecha usual de datación de la obra, un manuscrito de *De Bello Judaico* [*Guerra*], de Josefo (París, BNF, ms.Lat. 5058), según CASTIÑEIRAS, *El Romànic a les col·leccions...*, p. 70-71; su texto pudiera ser conocido, por contactos o copias, en Taüll, teniéndose en cuenta para la pintura del ábside.

42. *Spina, clavi, lancea mite corpus perforarunt, / unda manat, et cruor: / terra, pontus, astra, mundus / quo lavántur flúmine!*. BARRIGA, *El Sacramentari...*, p. 417-422, XLI 20-28, comentario en la p. 164.
43. *Ib*., p. 420: *Crucem ascendentem*.
44. *Ib*., p. 421: *Adoro te ascendentem in celum, sedentem ad dexteram patris*.
45. *Ib*., *Crux est mortuorum resurreccio (...) Crux vita fidelium...*
46. *Ib*., p. 361: *Haec igitur nox est, que peccatorum tenebras columne inluminacione purgauit. Misal Romano*, 1978, p. 281.
47. La esfera partida, o escabel: *Convierta* (Dios) *a tus enemigos en escabel de tus pies* (*Sal* 110,1), es el punto central; PUIG "Més enllà de la imatge...", en su análisis del lago de azufre del *Apocalipsis* (20,10-14), describe la derrota del mal con unos términos interpretativos que son afines a la configuración plástica del escabel del Pantocrátor, con filamentos desordenados, con los colores de las hojas muertas (o del caballo de color ceniciento, que lleva la peste, de *Ap* 6,8), sobre el fondo negro de la muerte: *El lago de fuego y azufre, que ahora aloja las fuerzas del mal y la muerte (...)* (es) *un rincón residual, como un ámbito sin consistencia ni forma, presidido por la disolución y la extremada debilidad de todo lo que allí se ha echado, sometido a una acción inexorable de disolución* (p. 246); ver también la nota 20 en la misma p.
48. Manuel GUERRA, *Simbología Románica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, p. 181-2, esquema; siempre se procuraba que los templos estuvieran balizados a los cuatro puntos cardinales, orientado el ábside hacia la luz de la mañana, al Este.
49. BARRIGA, *El Sacramentari...*, p. 360. *Misal Romano*, 1978, p. 280.
50. Sebastià BARTINA traduce *Ap* 1,16 con una expresión que es pertinente a la imagen: *De su pecho salía una espada afilada* (*De la seva pitrera sortia una espasa esmolada) (Bíblia de la Fundació Bíblica Catalana*, Barcelona: Institut Cambó, Editorial Alpha, 1968); la orla de la túnica puede estilizar una espada; además, lleva la mirada del espectador hacia el libro, con su texto (*Jn*. 8,12), hacer referencia a *Is*. 49,2: *Hizo de mi boca como espada afilada*, o a *Heb*. 4,12: *La palabra de Dios es viva, enérgica, y más incisiva que cualquier espada de dos filos*. La espada de hoja flameante guardaba el camino del Árbol de la Vida, después de la Caída de Adán y Eva (*Gn*. 3,23); ahora está expedito (*Ap*. 22,2). La obra se abre a pluralidad de lecturas, que son complementarias y no contradictorias, sinfónicas, permitiendo la inter-textualidad.
51. CARBONELL (*Sant Climent de Taüll*, p. 243) hace referencia también a esta luz, recurriendo a otro lugar (*Jn*. 1,6-7): (Juan) *llegó para dar testimonio, para testificar a favor de la luz, para que todos creyesen por medio de él*.
52. El color blanco, como expresión de la victoria definitiva, se encuentra en otros pasajes bíblicos; así, Raymond E. BROWN: *La aparición del ángel* (en el relato de la Resurrección en *Mateo*) *encaja en el contexto apocalíptico que dice "resplandecía como un rayo", así como, al ángel que vino a revelar a Daniel los últimos tiempos, también "la cara le brillaba como un relámpago" (Dn. 10,6). Su vestido es "blanco como la nieve", tal como lo era el vestido del "Anciano cargado de años" (Dn. 9; cf. Mt. 17,2) (Un Crist ressuscitat en la pascua*, Barcelona, Claret, 1994, p. 29 [la versión original inglesa es: *A Risen Christ in Eastertime*, Collegeville, Minnesota, The Order of St. Benedict, Inc, 1991]).
53. BARRIGA, *El Sacramentari...*, p. 361; *Misal Romano*, 1975, p. 281.
54. *Ib*. ambos.
55. También en las pinturas del ábside de la colegiata del castillo de Mur, ahora en el *Fine Arts Museum*, de Boston; son cercanas en el espacio, a unos 90 Kms. de Taüll, cerca de Tremp, asimismo de asunto apocalíptico, de medianos del XII; allí el Pantocrátor interrumpe, con su dedo, una franja negra que rodea la mandorla, posiblemente con un sentido parecido (SUREDA, *La pintura...*, p. 307-308).
56. Josep Lluís CALVÍS; Robert BARÓ, *El Misteri de Déu expressat a l'absis de Sant Climent de Taüll*, inèdit, Barcelona, 1991, Facultat de Teologia, Universitat Ramon Llull, p. 3.
57. ARAGONÉS, *Sant Climent de Taüll...*, p. 4, fig. 12 y 13: *El pintor románico tiene sentido de la narración, pero también de la decoración y de los colores, respetando la curvatura del soporte; cualquier modificación alteraría los valores plásticos y expresivos*.
58. En el *Evangelio* de Juan la afirmación *Yo soy* aparece 33 veces en boca de Jesús, 23 con atributo explícito, como es el caso (Secundino CASTRO, *Evangelio de Juan*, Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, Desclée de Brouwer, 2 2002, p. 195 nota).

59. *Dios y el Cordero, presentados separadamente (Ap. cc. 4 y 5) están cada vez más identificados. El último capítulo marca el punto álgido del proceso: La expresión "el trono de Dios y del Cordero" (22,1) explicita la intimidad misma de ambos* (comentario de Armand PUIG, "Comentari a Apocalipsi 22,1-9". En: E. CORTÉS; O. TUÑÍ; F. R. AURELL, *La Biblia dia a dia*. Barcelona, Associació Bíblica de Catalunya, 1980, p. 643-6).
60. La perla es símbolo de lo más preciado; en *Mateo* (13,45-46): *Es parecido el reino de los cielos a un mercader que buscaba perlas preciosas; y en cuanto dio con una de gran valor fue, vendió todo lo que tenía y la compró*; también en el *Apocalipsis* (21,21), en la Jerusalén Celestial las puertas están hechas de perlas: *las doce puertas eran doce perlas; cada una de las puertas estaba hecha con una sola perla*.
61. Como el *oculus* del *Pantheon* de Roma (117-128), según comenta MALINA, *On the genre...*, p. 80, a propósito del *Apocalipsis*.
62. Retoma elementos de *Isaías* (24,23): *La luna se sonrojará entonces y se abochornará el sol, pues reinará Yahveh Sebaot en el monte Sión y en Jerusalén.;* también: *Levántate, resplandece, pues llega tu luz y la Gloria de Yahveh despunta sobre ti* (60,1); todavía: *El sol no te servirá ya de luz durante el día ni para resplandor te lucirá más la luna, sino que Yahveh te servirá de luz eterna y tu Dios será tu ornato. No se pondrá más tu sol ni menguará tu luna, porque Yahveh te servirá de luz eterna y los días de tu duelo habrán concluido* (60,19-20).
63. Se trata de una expresión de la acción divina que recuerda la de otra cultura muy alejada, en el espacio y el tiempo: el relieve de Tel Amarna, de *Akenaton y su familia adorando el Sol* (1367-1350 a. de C.; Museo de Arte Egípcio, El Cairo); allí el dios sol tiene unos rayos acabados en manos que se acercan a los fieles.
64. M. M. DAVY, *Clefs de l'Art Roman*, París, 1973; p. 295, desarrolla el concepto de *lumen orientalis*.
65. Lo final y definitivo: PUIG, "Més enllà de la imatge...", p. 230.
66. *En Ap. 21,1-22,5 se produce una fusión de los dos horizontes fundamentales de la vida creada: el cósmico (cielo-tierra) y el antropológico (ciudad-campo). (...) Ha de integrar elementos urbanos (muralla, puertas, fundamentos, plaza) y elementos agrarios (ríos, árboles, frutos), que son los propios del paraíso. El autor del Apocalipsis hace una síntesis entre el horizonte cósmico (cielo y tierra, Gn 1) y el horizonte antropológico (paraíso o jardín, Gen 2),* PUIG, "Més Enllà de la imatge...", p. 245.
67. Circular significa *celestial* o divino: GUERRA, *Simbología...*, p. 336-9; ver también su nota 6.
68. BARRIGA, *El Sacramentari*, p. 362: *Nox in qua terrenis caelestia iuguntur; iuguntur* está en la base de nuestro *cónyugue*, por lo que la referencia amorosa y esponsal se explicita aún más. *Misal Romano*, 1978, p. 282.
69. Es aquí pertinente el comentario de PRIGENT, *Apocalypse et Liturgie*, p. 79: *Ahora es el tiempo* (en el *Apocalipsis*) *del gran banquete mesiánico de la comunión perfecta con Cristo, ésta es aquella hora en la que la liturgia eucarística no exhortará más, porque ya no será el tiempo, la hora en que las puertas se cerrarán tras los invitados sentados a la mesa con el esposo.*
70. CALVIS; CABRERA, *El misteri de Déu...*, p. 3-4.
71. MOLL, *Els cants...*, p. 181, nota 220, dice sobre la actitud de disponerse hacia el Este (orientación, *respiciens ad orientem*): *Muy pronto (en) la iglesia primitiva (...) se extendió la costumbre de pintar una cruz sobre la pared oriental de las iglesias y de las casas particulares y de rezar ante esa cruz. Era una cruz sin crucifijo que no quería recordar el calvario, sino anunciar el emblema de la venida del Señor "a juzgar a los vivos y a los muertos"* (citando a PETERSON, *Das Kreuz und das Gebet nach Osten*).
72. BARRIGA, *El Sacramentari...*, p. 362; *Misal Romano*, 1978, p. 283.
73. Hay una relación, incompleta, de estas lecturas, desde el tiempo de Navidad hasta el Viernes Santo, en Pierre SALMON, *L'Office Divin*, Paris, 1959, Les Éditions du Cerf p. 144-154, especialmente p. 149-153; dice que *en la época* (siglo XII) *se hacía uso de una gran libertad de elección de textos (de la Escritura, patrísticos, hagiográficos), por eso hay grandes variantes de un breviario a otro* (p. 122-3), y por lo que no es posible disponer de una relación cierta; con todo algunos autores, como San Agustín y San Gregorio el Grande (especialmente sus *Homilías sobre el Evangelio*) eran muy conocidas; ya antes San Benito (480-547), (BENET, Sant. *Regla*. Abadía de Montserrat, Barcelona: 1966, p. 55 (*Regla*, IX, 8) establece que *en las vigilias se leerán los volúmenes de inspiración divina, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, como también los comentarios que han hecho los Padres católicos reconocidos y de doctrina segura*.
74. ELSNER, "The Viewer and the Vision...", p. 83: *Como la más influyente fuente de exegesis doctrinal y de interpretación en la Iglesia de los primeros siglos* [los comentarios de los Padres] *establecieron el marco y las prioridades en las que la comprensión de las imágenes religiosas puede haberse desarrollado*. En este sentido Walter W. S. COOK, en su venerable estudio sobre los frontales de altar románicos catalanes ("The Earliest Painted Panels of Catalonia", *Art Bulletin*, 6 [1923], p. 41-42, nota 8), propone muchas referencias patrísticas a propósito de la tipología del Pantocrátor.
75. Los autores citados son los de la Iglesia Latina, la occidental, que quedarían al alcance de la comunidad de Sant Climent de Taüll; no obstante, hay comentarios en los autores de expresión griega que tienen mucha relación con la obra; traigo aquí unos pocos ejemplos, de entre muchos posibles; así puede verse como habría una continuidad cultural con la parte oriental de la Iglesia, de la misma manera que existía una dependencia, en la creación artística, de las realizaciones bizantinas.
La contraposición, ya presente en la forma de la cruz, tiene un comentario patrístico específico que puede resonar en Sant Climent; así la trata DÍDIMO DE ALEJANDRÍA (en *Patrologia Graeca* [a partir de ahora *P.G.*], 39, p. 674): *Este Fuego espiritual es (...) también capaz de regar, y esta agua espiritual es capaz de fundir como el fuego*; la imagen de DÍDIMO, uniendo dos sustancias contradictorias, como los son los

elementos fuego y agua, es muy pertinente para el análisis de nuestro ábside que, en su configuración plástica, usa estas oposiciones (en la orla de los vestidos del Pantocrátor y en el marco de la mandorla), según he propuesto más arriba.

El gesto de bendición del Pantocrátor, ofreciendo su costado, que el soldado traspasó en la cruz (*Jn.* 19, 34-37), también suscita comentarios, e imágenes, de los Padres Griegos, que pueden tener su expresión visual en Sant Climent de Taüll; San Juan Crisóstomo, *P.G.*, 51, p. 229, dice, en una de sus *Homilías*: *"Después que Cristo, alzado y clavado en la cruz, expiró, uno de los soldados, acercándosele, le atravesó el costado con una lanza, y al instante salió sangre y agua". Y de aquella sangre y de aquella agua nació toda la Iglesia. (...) En realidad, nacemos del agua del Bautismo y nos alimentamos de la sangre.(...) Y así como la mujer fue formada mientras Adán estaba sumergido en un sueño profundo, también la Iglesia nació del costado de Cristo, sumergido en la muerte*; aquí del costado abierto, en esta cruz de gloria, sale el gesto de bendición, que va más allá de su ámbito exclusivo, acercándose al espectador, y venciendo la muerte (con los dedos sobre la faja negra horizontal y rota por su cabeza); por otra parte, en el medio cilindro están las figuras de María y Juan, en el momento fundacional de la Iglesia, nueva creación después de la primera de Adán y Eva.

Las piedras de la Iglesia en la imagen, escogidas, bien talladas y pulidas, que son descritas en el *Apocalipsis* (21,18 y ss.), a las que me he referido más arriba, son también glosadas en la Patrística, por Cirilo de Alejandría, *P.G.*, 70, p. 967, desarrollando *Is* 45,13: *Él ha edificado la ciudad santa en la que vive. El, en efecto, habita en los santos, y nosotros nos hemos convertido en templos de Dios. (...) Nosotros, como piedras preciosas y suntuosas, nos vamos integrando en la construcción del templo santo para ser la mansión de Dios en el Espíritu.*

76. Crisóstomo Latino, en: Migne, *Patrologia Latina Supplementum*, Vol. 4,2, p. 785; se lo considera autor del siglo V (ver p. 651); este sermón, a veces, se atribuye a Juan Mediocre, de Nápoles, obispo (entre 533 y 553) (ver p. 653).
77. Ambroise de Milan*: Des Sacrements. Des Mystères...; introduction, texte, traduction, notes et index par Dom Bernard Botte*, París, Les Éditions du Cerf, 1989, Sources Chrétiennes, 25 bis, p. 158.
78. Tyconius, *Le Livre des Règles*, Introduction, Traduction et notes par Jean Marc Vercruysse, Les Éditions du Cerf, Paris, 2004, Sources Chrétiennes, *Regla, I-II Introducción*, 54; (4.2), p. 488; hay versión castellana: Ticonio, *Libro de las reglas*, introducción, texto crítico, traducción y notas de Juan José Ayán Calvo, Madrid, 2009, Ciudad Nueva.
79. Puig, *Les Homilies d'Organyà...*, p. 294.
80. Ib.*: El Quadragenario es el texto por excelencia de la homilética medieval entre los siglos VII y XIII.*
81. Ya, hacia el 850, Tayón, obispo de Zaragoza, hizo una síntesis de las *Moralia* y de las *Homilías*, de Gregorio, que debía circular por la región, quedando posiblemente al alcance de los valles pirenaicos en donde se encuentra Taüll (en: Tayón, *Sententiarum Libri* (en: Migne, *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina, Supplementum*, Vol. IV****, Paris, Éditions Garnier Frères, 1970, p. 1670-1678); viajó a Roma para llevar a la Península obras de Gregorio que no se podían encontrar, Manuel Díaz y Díaz, *De Isidoro al Siglo XI*, Barcelona: Ediciones El Albir, 1976, p. 30; más adelante presentaré varias citas de Tayón que podrían haberse reflejado en la pintura.
82. Grégoire le Grand, *Homélies sur l'Évangile, Livre I, Homélies I-XX*, Texte latin, introduction, traduction et notes par Raymond Étaix, Charles Morel, Bruno Judic, Sources Chrétiennes, 485, Les Éditions du Cerf, Paris, 2005. *Hom. XVI*, n. 5, p. 354.
83. *Ib.*: p. 390.
84. Grégoire le Grand, *Homélies sur l'Évangile, Livre II, Homélies XXI-XL*, Texte latin, introduction, traduction et notes par Raymond Étaix, Charles Morel, Bruno Judic, Sources Chrétiennes, 485, Paris, 2008, Les Éditions du Cerf. *Hom XXI*, n. 3, p. 32.
85. *Ib.: Hom XXII*, n. 8, p. 62, con referencia a *Ap.* 1,8.
86. *Ib.: Hom. XXIV*, p. 88-101.
87. Brown, en su traducción y comentario de esta perícopa (*The Gospel According to John, XIII-XXI*, traducción, introducción y comentario por, *The Anchor Bible*, 29 A, New Cork, Doubleday, 1970, p.1096), describe la escena, vueltos los apóstoles a la mundanidad de su vida antes que Cristo los llamara a unirse a Él, como *una expresión de actividad sin propósito acometida en estado de desesperación. (...) Es en este nadir en el que Jesús llega para relevarse a Sí mismo.* La referencia de Brown al momento más bajo del curso solar (nadir),comparándolo con el estado anímico de los apóstoles al inicio de *Jn.* 21, permite relacionar la pintura con su soporte arquitectónico, en el ábside: está orientado al Este, de donde sale el Sol, desde su punto más bajo, elevándose hasta el cenit en el mediodía, llegando entonces a lo más alto; en el templo, en el punto más alto, están la mano de Dios y el Cordero (dando luz, según *Ap.* 21,23); en la pintura los apóstoles han sido presentados reconociendo ya la identidad divina en el desconocido que les habla (*Sabían que era el Señor*, *Jn.* 21,12), señalando el modelo deteriorado (Felipe, por cierto el incrédulo, *Jn.* 20,25.28), con el dedo, el mismo que quería meter en las llagas del Crucificado), al Pantocrátor. Así, la presencia divina es evidente en ambas partes de la imagen: abajo en el reconocimiento del Señor, y arriba en la presencia y afirmación enfática del Todopoderoso (*Yo soy*, de *Jn.* 8,12).
88. Los evangelios sinópticos hacen referencia a Bartolomé y no a Natanael, asumiendo que es precisamente ese apóstol en el cuarto evangelio: su vocación es parecida a de Pedro, y se lo considera de los Doce; además se le cita en *Jn.* 21,2; también es llevado a Jesús por Felipe (*Jn.* 1,45) y Bartolomé es mencionado próximo a Felipe en las listas de los Doce dadas por los sinópticos (*Mt.* 10,3; *Mc.* 3,18; *Lc.* 6,14); ver: Driscoll, [1911], *Nathanae*l, (en línea) *New Advent-The Catholic Encyclopedia*. New York, 1911, Robert Appleton

Company, <http://www.newadvent.org/cathen/10711b.htm> (Consulta: 15 de julio, 2010). Diferentes obras de referencia mantienen este mismo criterio, por ejemplo: *Bartholomew*, de A. Le Houiller, *The New Catholic Encyclopedia*, *op. cit.*, también: *Bartolomeo* y *Nathanael*, ambas de Antonino Romeo, *Enciclopedia Cattolica*, *op.cit*.

89. A menudo relacionado con Bartolomé, como se ha visto en la nota anterior.
90. María es la figura de la Iglesia, siempre atenta a Su Fundador: aceptando la Encarnación (*Lc.* 1,38), en acción de gracias a Dios por Su acción (*Lc.* 1,46-56), dando a luz al Salvador (*Lc.* 2,7), presentándolo en el templo (*Lc.* 2,22-38), meditando y guardando en su corazón lo que Su Hijo dice y hace (*Lc.* 2,51), requiriéndolo a actuar (*Jn.* 2,3), acompañándolo al pie de la cruz (*Jn.* 19, 25-27), y, unida a los Doce, asistiendo a los inicios de la Iglesia (*Hech.* 1,14). Ainaud, "Sant Climent de Taüll...", p. 234, también lo considera así, precisamente con referencia a esta imagen: *La Madre de Dios(...) combina el personaje histórico de María con el personaje simbólico de la iglesia que recoge, al pie de la cruz, la sangre de Cristo redentor*.
91. Grégoire le Grand, *Homélies... Livre II...*, p. 90-91.
92. Ver en la nota 75 la referencia a Crisóstomo.
93. Grégoire le Grand, *Homélies...Livre II...*, p. 98, n. 6.
94. *Ib.: Hom. XXV*, n. 6, p. 120. Ver, en mi nota 90, el criterio de Ainaud sobre el *potus vitae*.
95. *Ib.: Hom. XXXIV*, n. 10, p. 342. En mi nota 27 se cita el criterio de Ainaud, entre otros, considerando que no son dos serafines sino dos ángeles de coros diferentes, un serafín y un querubín.
96. Beato de Liébana, *Obras Completas*, edición bilingüe preparada por Joaquín González Echegaray, Alberto del Campo y Leslei G. Freeman, Estudio Teológico de San Ildefonso, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1995, BAC Mayor 47, p. 127. M. Díaz, *De Isidoro al Siglo XI*, acredita la influencia de Gregorio en Beato y en el entorno hispánico (p. 256).
97. Grégoire le Grand, *Homélies...Livre II*, p. 427, *Hom. XXXVII*, n. 1: en la edición se constata que la referencia a la luz sin límite (*Dei uultum cernere, incircunscriptum lumen uidere*) podría ser una referencia a una *Oración* (38,7) de San Gregorio Nazianceno, que Gregorio Magno habría conocido en Constantinopla; sería aún otro ejemplo de inter-textualidad.
98. *Ib.: Hom. XXXVIII*, n. 10, p. 474. El comentario aparece también en la *Homilía XVII*, de forma parecida (Grégoire, 2005, p. 380-383.
99. *Ib.: Hom. XL*, n. 8, p. 550.
100. Tayón, *Sententiarum Libri*, Libro I, p. 1673; ver su nota 2, que acredita su dependencia de Gregorio.
101. *Ib.* Libro V, cap. 34, p. 1676.
102. *Ib.*, cap. 35, p. 1678.
103. En el estudio previo de A. del Campo (en: Beato de Liébana. *Obras Completas,...*) a la traducción del *Comentario* de Beato se expone el concepto de cadena patrística y, también, se dice que *hay muchos e importantes testimonios de exegetas y padres que no dudan que sea Juan evangelista el autor del libro del Apocalipsis. De esta misma opinión participa, como comprobará el lector, el propio Beato en su Comentario* (p. 7), lo que justificaría su situación destacada en la pintura; también dice que Beato reproduce literalmente muchas partes del *Comentario* de Ticonio, hoy perdido (p. 14-19), creando una *catena* inter-textual. Expone J. J. Ayán (en: *Ticonio, Libro de las reglas...*) que el *Comentario* de Beato de Liébana *podría considerarse una catena o un centón "sui generis"* (p. 31). También dice que *el Comentario de Beato de Liébana aparece, pues, como el más amplio y fiel transmisor del texto perdido del comentario que Ticonio hizo al Apocalipsis* (*Ib.*); este criterio es compartido por otros, por ejemplo Vercruysse, Jean (en: *Tyconius, Le Livre des Règles...*), p. 10-11.
104. El *Comentario*, de Beato tuvo mucha difusión, tanto en los territorios peninsulares como en la Europa de la Alta Edad Media; hay diversos códices en Cataluña, o reconocidos de origen catalán (Biblioteca Nazionale de Turín, Biblioteca Corsini de Roma, Poblet, ahora en Madrid, Gerona, La Seu d'Urgell) o copiados en regiones próximas; en Cataluña había centros de estudios muy importantes (como el Monasterio de Ripoll o la escuela de la Catedral de Gerona) desde donde la obra de Beato podía difundirse; esto explicaría su reflejo en el ábside de Sant Climent de Taüll; hay que tener presente como Manuel Díaz y Díaz contempla la posibilidad que el *Beato Corsini*, hoy en Roma, se copiara en los valles de la Ribagorza: *Encontramos* (después del siglo X), *al este, quizá hacia Ribagorza, el Beato Corsini* (M. Díaz, "La Tradición del texto de los comentarios al Apocalipsis". En: *Actas del Simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana"*, vol. I, Madrid: Editorial Joyas Bibliográficas, 1979, p. 176); y en el Valle de Boí, en la Ribagorza, es precisamente donde se encuentra Taüll, con sus iglesias; por su parte Wilhelm Neuss, *Les Miniatures du Codex de Gérone comparées à celles des autres manuscrits de l'Apocalypse de Beatus*, en *El Apocalipsis de Gerona*, Olten y Lausanne, Urs Graf-Verlag, 1962, p. 52, lo considera de primeros del XII, es decir prácticamente contemporáneo de la pintura, según la datación más aceptada; ver también el esquema de la p. 63.

    Se ha tratado ampliamente la influencia de las miniaturas de los códices para las composiciones de la escultura románica; como ejemplo, ver: U. Eco, "Beato de Liébana..., que hace referencia a Mâle y Focillon, especialmente p. 18 y 20; también: Jaime Marqués Casanovas, (en Neuss, *Les miniatures du codex....*, p. 64-76, especialmente p. 72-73); aquí la correspondencia pudiera ser, en principio, entre un texto y una composición pictórica, la de Sant Climent de Taüll, sin tener en cuenta la posible entre texto, su ilustra-

ción miniada y pintura. Para Sant Climent: Manuel Castiñeiras, "Entorno a los orígenes de la pintura románica sobre tabla en Cataluña: los frontales de Urgell, Ix, Esquius y Planès", *Butlletí MNAC*, 9, 2008, p. 15-40, considera la pintura en tabla (por ejemplo, los frontales) como una experiencia previa a la mural: *El original estilo pictórico del Maestro del ábside de Sant Climent de Taüll, ornamental y rígido a la vez, deriva de una experiencia previa en la pintura sobre tabla* (p. 28).

San Beato de Liébana era conocido, y venerado, en los valles pirenaicos, donde aún hoy subsiste la muy antigua ermita de Sant Beado (expresión local por Beato), usualmente datada en el siglo XI, que le está dedicada; se encuentra en la Serra Mitjana, cerca del pueblo de Cervi, en el Valle de Unarre (uno de los que forman los Valles d'Àneu), en el Pallars Sobirà (que es comarca lindante con la de la Alta Ribagorza), cerca de Taüll.

105. Beato, 1995, p. 78. Usa la mayúscula para la A y la minúscula para la ω, como en la pintura.
106. *Ib*., p. 102.
107. *Ib*., p. 318.
108. *Ib*., p. 262.
109. *Ib*., p. 270.
110. *Ib*., p. 337.
111. *Ib*., p. 416.
112. *Ib*., p. 424.
113. El número cinco también está presente en la liturgia de Pascua; así, el celebrante incrusta cinco granos de incienso en el Cirio Pascual, haciendo una cruz (los cuatro extremos y el centro) durante su bendición, inmediatamente antes del *Exultet*. En Sant Climent el Cinco se aprecia en los cuatro elementos y la quintaesencia.
114. B. Malina, *On the Genre...*, p. 4, se refiere a la consideración del Universo apocalíptico, en el tiempo de redacción del libro, como un Ocho, citando a SCOTT: *Llamar al universo "el ocho entero" vino a ser una muletilla (paroimia)*.
115. Para J. J. Calvís; R. Baró, *El Misteri de Déu expressat a l'absis...*, p. 27, Sant Climent de Taüll presenta una visión de Cristo basada en la Pasión según el *Evangelio de Juan*: identificándose como rey (18,37), con sus atributos (corona, manto y título (19,2.5.19), y amortajado como tal, con gran cantidad de bálsamos aromáticos (19,39).
116. J. Sureda, *La pintura románica...*, p. 299 (*Frontal del Apostolado* o de *La Seu d'Urgell*), p. 302 (el llamado de Esquius), ambos del XII, p. 384 (Benavent), ya del XIII, de un pueblo no muy alejado de Taüll; esta tipología de frontal expresa, como en Sant Climent, la presencia del Resucitado en el corazón de la Iglesia, ilustrando pasajes evangélicos; precisamente en el de Benavent, el Pantocrátor muestra un libro abierto en el que se lee la siguiente composición inter-textual: *El mismo Jesús pasó en medio de ellos* (*Lc*. 4,30) *y les dijo: "Paz a vosotros. Yo soy [Ego sum]"* (cf. *Lc*. 24,36.39 *Vg*).
117. *El ábside no es un lugar de paso, es el lugar próximo al altar, donde tiene lugar la consagración. Está tocando el núcleo esencial de la religión cristiana de la Alta Edad Media, la esencia misma de lo sagrado* (E. Carbonell, *Catalunya Romànica...*, p. 249). Aquí, por las dimensiones del templo, la inmediatez con la imagen es imprescindible. Ver también mi nota 8.
118. J. L. Calvís; R. Baró, *El Misteri de Déu expressat a l'absis....*, p. 26.
119. U. Eco, "Beato de Liébana...", p. 18.
120. Según el ejemplo propuesto por L. James; R. Webb, "To Understand Ultimate Things..., sobre homilías basadas en imágenes religiosas en la Patrística Oriental.
121. Ulrich Luz, *El Evangelio según San Mateo*, Vol 4, Salamanca, Sígueme, 2005, p. 470.
122. El criterio de J. Elsner, "The Viewer and the Vision...", p. 98, a propósito del ábside del Monasterio de Santa Catalina, en el Sinaí, podría resultar aquí también pertinente: *La iconicidad de la imagen contiene la totalidad de estas narrativas y narrativas sobre narrativas, en un solo espacio sagrado y momento.*
123. M. Castiñeiras, "Entorno a los orígenes de la pintura románica...", p. 70.
124. Para los cambios en los lenguajes y las posibilidades del hipertexto, ver: Frederic Chordá, *Vivir es cambiar. Lenguaje, historia y anticipación*, Barcelona, Anthropos, 2010, p. 62-74.
125. Montserrat Pagès i Paretas, "La respuesta: compra y traslado de las pinturas al Museo" [texto castellano]. En: *Puig i Cadafalch i la col·lecció de Pintura Romànica del MNAC*, catálogo de exposición, Barcelona, 2001, MNAC. Barcelona, 2001, p. 46-49.