

Passió de Crist, espai litúrgic i política eclesiàstica a les pintures murals de Saint-Sernin de Toulouse

Natacha Piano

Paraules clau

Pintura mural, Toulouse, epigrafia, espai sagrat, litúrgia, Reforma de l'Església

Resum

Aquest article exposa els principals resultats de la descoberta i la interpretació cronològica d'una inscripció que permet fixar la data de diversos conjunts murals de Saint-Sernin de Toulouse. A la segona part, es pren en consideració el context històric, concretament la Reforma de l'Església tolosana a principis del segle XII. Aquesta anàlisi permet a més plantejar algunes hipòtesis respecte de la ubicació de les estructures litúrgiques en l'espai sagrat de l'edifici.

Palabras clave

Pintura mural, Toulouse, epigrafía, espacio sagrado, liturgia, Reforma de la Iglesia

Resumen

Este artículo expone los principales resultados de la descubierta y de la interpretación cronológica de una inscripción que permite fijar la fecha de varios conjuntos murales de Saint-Sernin de Toulouse. En la segunda parte, se toma en consideración el contexto histórico, concretamente la Reforma de la Iglesia tolosana a principios del siglo XII. Este análisis permite además plantear algunas hipótesis con respecto a la ubicación de las estructuras litúrgicas en el espacio sagrado del edificio.

Keywords

Mural painting, Toulouse, epigraphy, holy space, liturgy, Church reform

Abstract

This article expounds the principal results of the discovery and chronological interpretation of an inscription that makes it possible to establish the date of several sets of mural paintings in Saint-Sernin, Toulouse. In the second part, the historical context is taken into account, to be precise the Church reform in Toulouse at the beginning of the 12th century. Furthermore, this analysis allows us to put forward hypotheses with respect to the siting of the liturgical structures in the building's holy space.

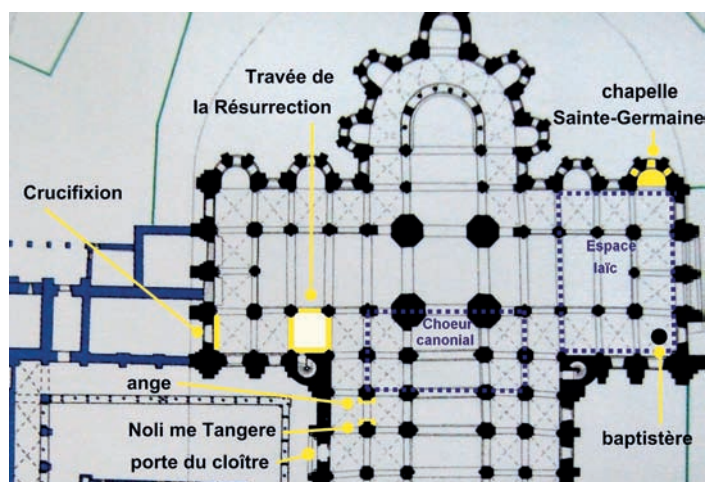


Fig. 1. Toulouse, Saint-Sernin, planta de l'església (dibuix Natacha Piano) / planta de la iglesia (dibujo Natacha Piano).

Esta contribución procede de un estudio más extenso al que dediqué mi tesis doctoral, centrada en la pintura mural románica del suroeste de Francia.¹ En el presente comentario tomaremos en consideración las pinturas monumentales más antiguas de la iglesia abacial de Saint-Sernin de Toulouse. Por un lado expondremos los resultados de nuestras investigaciones sobre el descubrimiento de una importante inscripción pintada, y sobre la datación de las campañas decorativas; por el otro, abordaremos el tema de la relación entre las pinturas murales y el espacio sagrado en el que se inscriben, y trataremos de redescubrir la disposición original de los sectores litúrgicos de la iglesia abacial, inconclusa por aquel entonces.

El 24 de mayo de 1096, cuando Urbano II consagró el altar mayor, de la iglesia de Saint-Sernin sólo existían el ábside y el transepto. Quince años después ya estaba levantado todo el perímetro hasta el nivel de las ventanas, y abovedados los tres tramos orientales. En 1119, las fuentes dejan constancia de las edificaciones monásticas y el claustro, así como de la consagración de un altar dedicado al patrón de la regla: san Agustín. La parte norte de la iglesia quedaba reservada de ese modo a los canónigos. Al sur, los laicos accedían al templo por la puerta de Miégeville, sector parroquial del edificio marcado por una pila bautismal (fig. 1).²

Probablemente ya en 1100-1110 se hacen pinturas murales. En la capilla de santa Germana, frente al baptisterio (esquina sureste del transepto, fig. 1), el Cordero señala la zona de las prácticas parroquiales durante la Pascua. Prácticamente en la misma época, otros pintores realizan una gran Crucifixión (esquina noroeste del transepto), un *Noli me tangere* y un ángel (pilares del primer tramo de la nave) (fig. 2-3). Es probable que estas decoraciones

perteneciesen a una misma campaña de trabajo, o bien a dos campañas separadas por unos cinco o diez años. Estas pinturas, de altísima calidad ejecutiva, son obra de uno o varios pintores formados en los grandes talleres tolosanos. El hecho de que sigan arraigadas en la renovación clasicista de la puerta Miégeville no impide que ya tiendan a un nuevo estilo, que hallará una expresión original en el arte gilbertiano.³

En abril de 2009 se descubrió una inscripción pintada (fig. 4) a los pies del ángel, cuyo texto reza así: «ANNO A[BI]N[CARNA] T[IONE] D(OMI)NI M(ILLESIMO) / C(ENTESIMO) (DECIMO SEPTIMO) u (OCTAVO) [...]» ('Año de la Encarnación del Señor [1117] o [1118]').⁴ El revoque de la inscripción se solapa con el del ángel de encima, fenómeno que también se observa al mismo nivel en la pintura del pilar de enfrente: el *Noli me tangere*. Más que a un retoque de *pontata*, lo más probable es que el altorrelieve de este enlace corresponda a dos campañas distintas de pintura. La segunda sería contemporánea a 1117-1118, mientras que la primera tiene que ser posterior a la consagración de la iglesia, en 1096. Los datos derivados del estudio estilístico aconsejan situarla hacia 1100-1110, al igual que las pinturas de la Crucifixión y las de las ventanas del crucero sur.⁵

Mediante un sutil juego de relación con el espacio sagrado, las pinturas murales celebran el principio de la actividad litúrgica de la iglesia, el 24 de mayo de 1096. En la escena de la Crucifixión, los ladrones acaban de dar el alma a un ángel y a un demonio, detalle que ilustra la recompensa de los hombres en función de su fe (fig. 2). Por su parte, los verdugos que rompen las piernas a los ladrones (Juan XIX, 32) reactualizan una prescripción de la Pascua judía adoptada por la liturgia pascual, sobre el modo en que se debe inmolar al cordero.⁶ Desde San Agustín, los teólogos asimilaron al cordero de la Pascua judía con la profecía del Bautista en el Jordán (*Ecce Agnus Dei*, Juan I, 29); según esta interpretación, el agua y la sangre salidos de Cristo crucificado eran prefiguraciones de los sacramentos.⁷ Es probable que los canónigos de Saint-Sernin conocieran esta fusión, ya que tenían un *Augustinus super Iohannem* (inventario de 1246),⁸ y que seguían la regla agustina desde la reforma del capítulo en 1073.

La pintura ocupa el tramo en toda su amplitud y, tal y como lo haría la ornamentación de un ábside, se detiene a un metro del suelo. ¿Señalaba esta ornamentación la ubicación de alguna práctica ritual, concretamente la *statio* del altar de la Cruz, de la que se tiene constancia en 1246?⁹ En el crucero, la presencia de este altar habría entorpecido el paso por una zona angosta a causa de la falta de nave, y en los tramos orientales de la nave el rito no habría podido ser visto por los fieles. En cambio su colocación al fondo del crucero norte permitía racionalizar el espacio disponible. Probablemente se adoptase la misma

Aquesta contribució procedeix d'un estudi més extens al qual vaig dedicar la meua tesi doctoral, centrada en la pintura mural romànica del sud-oest de França.¹ Al present comentari considerarem les pintures monumentals més antigues de l'església abacial de Saint-Sernin de Toulouse. D'una banda exposarem els resultats de les nostres recerques sobre el descobriment d'una important inscripció pintada, i sobre la datació de les campanyes decoratives; de l'altra, abordarem el tema de la relació entre les pintures murals i l'espai sagrat en el qual s'inscriuen, i tractarem de redescobrir la disposició original dels sectors litúrgics de l'església abacial, inconclusa en aquell moment.

El 24 de maig de 1096, quan Urbà II va consagrar l'altar major, de l'església de Saint-Sernin només hi havia l'absis i el transsepte. Quinze anys després ja s'havia aixecat tot el perímetre fins a l'alçària de les finestres i s'havien cobert amb volta els tres trams orientals. El 1119, les fonts deixen constància de les edificacions monàstiques i el claustre, així com de la consagració d'un altar dedicat al patró de la regla: sant Agustí. La part nord de l'església era reservada d'aquesta manera als canonges. Al sud, els laics accedien al temple per la porta de Miégeville, sector parroquial de l'edifici marcat per la pica baptismal (fig. 1).²

Probablement ja el 1100-1110 es fan pintures murals. A la capella de santa Germana, davant el baptisteri (cantonada sud-est del transsepte, fig. 1), l'Anyell marca la zona de les pràctiques parroquials durant la Pasqua. Pràcticament a la mateixa època, altres pintors duen a terme una gran Crucifixió (cantonada nord-oest del transsepte), un *Noli me tangere* i un àngel (pilars del primer tram de la nau) (fig. 2-3). És probable que aquestes decoracions pertanyessin a una mateixa campanya de treball, o bé a dues campanyes separades per cinc o deu anys. Aquestes pintures, d'altíssima qualitat executiva, són obra d'un o diversos pintors formats en els grans tallers tolosans. El fet que segueixin arrelades a la renovació classicista de la porta Miégeville no impedeix que ja tendeixin a un nou estil, que trobarà una expressió original en l'art gilbertià.³

L'abril de 2009 es va descobrir una inscripció pintada (fig. 4) als peus de l'àngel, el text de la qual diu així: «ANNO A[BI]N[CARNA]T[I]ONE]D[OMI]NIM[ILLESIMO]/C[ENTESIMO] (DECIMO SEPTIMO) u [OCTAVO] [...]» ('Any de l'Encarnació del Senyor [1117] o [1118]').⁴ L'enlluït de la inscripció se solapa amb el de l'àngel de sobre, fenomen que també s'observa al mateix nivell a la pintura del pilar del davant: el *Noli me tangere*. Més que un retoc de *pontata*, el més probable és que l'alt relleu d'aquest enllaç correspongui a dues campanyes diferents de pintura. La segona seria contemporània a 1117-1118, mentre que la primera ha de ser posterior a la consagració de l'església, el 1096. Les dades derivades de l'estudi estilístic aconsellen situar-la cap a 1100-1110, igual que les pintures de la Crucifixió i les de les finestres del transsepte sud.⁵

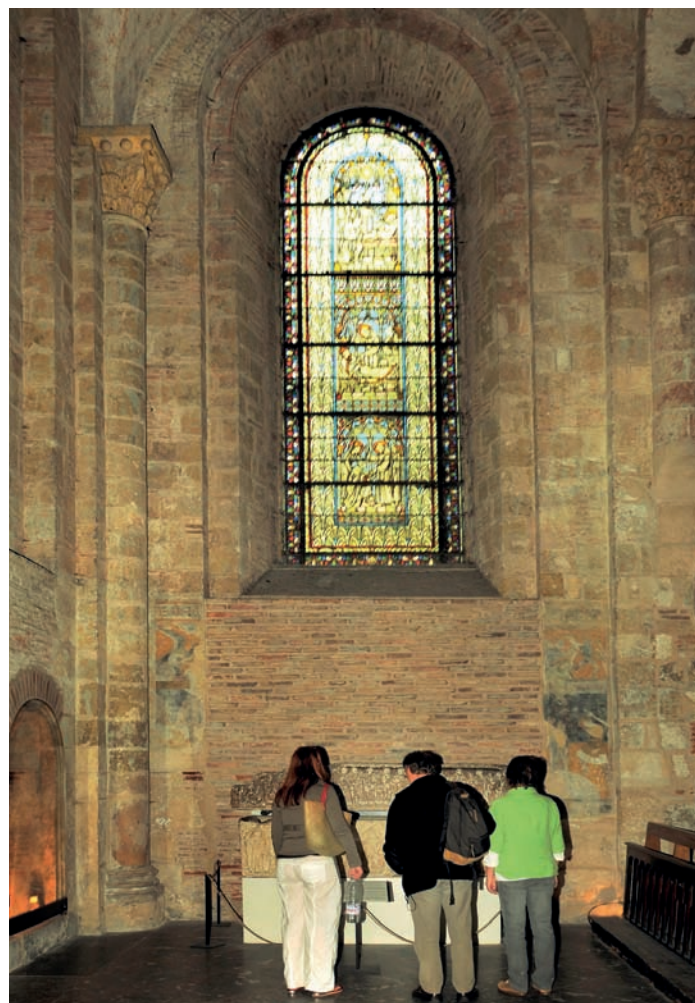


Fig. 2. Toulouse, Saint-Sernin, braç nord, mur nord, tram oest, Crucifixió (foto AMH) / Toulouse, Saint-Sernin, brazo norte, muro norte, tramo oeste, Crucifixión (foto AMH).

Mitjançant un subtil joc de relació amb l'espai sagrat, les pintures murals celebren el principi de l'activitat litúrgica de l'església, el 24 de maig de 1096. A l'escena de la Crucifixió, els lladres acaben de donar l'ànima a un àngel i a un dimoni, detall que il·lustra la recompensa dels homes segons sigui la seva fe (fig. 2). Per la seva banda, els botxins que trenquen les cames als lladres (Joan XIX, 32) reactualitzen una prescripció de la Pasqua jueva adoptada per la litúrgia pasqual, sobre la manera com s'ha immolar l'anyell.⁶ Des de sant Agustí, els teòlegs van assimilar l'anyell de la Pasqua jueva amb la profecia del Baptista al Jordà (*Ecce Agnus Dei*, Joan I, 29); segons aquesta interpretació, l'aigua i la sang sortits de Crist crucificat eren prefiguracions dels sagraments.⁷ És probable que els canonges de Saint-Sernin coneguessin aquesta



Fig. 3. Toulouse, Saint-Sernin, colateral nord de la nau, segon tram est, pilar est, cara oest, àngel (foto AMH) / Toulouse, Saint-Sernin, colateral norte de la nave, segundo tramo este, pilar este, cara oeste, ángel (foto AMH).

solución en Santiago de Compostela y en la catedral de Vic, también inacabadas durante mucho tiempo.¹⁰ Esta imponente Crucifixión (3,95 m de anchura), que ocupa el tramo en toda su anchura bajo la ventana, podía garantizar una buena visibilidad del rito desde el espacio laico.¹¹

Por otra parte, la ubicación de la pintura frente al baptisterio, en la otra punta del transepto (fig. 1), crea un diálogo entre el altar de la Cruz y el baptisterio, subrayando la correspondencia entre Crucifixión e inmersión en las aguas bautismales (Rom. VI, 3-4, 6). Este vínculo simbólico apareció por vez primera en la iglesia del Santo Sepulcro constantiniano, en Jerusalén, con el baptisterio contiguo a la *Anastasis*.

La relación entre decoración pintada y espacio sagrado también aparece en las pinturas de la nave. El *Noli me tangere* (Juan 20, 11-18) prolonga el ciclo de la Pasión en esta zona. El ángel de enfrente, por su lado, podría ser una parte de San Miguel: su altar se menciona en 1246, y la proximidad a María Magdalena remitiría a la liturgia pascual, como en el coro de la catedral de Compostela (hacia 1105).¹² Surge así la cuestión de si el coro canonical estaba situado en el primer tramo de la nave. En realidad es una de tres posibilidades, ya que podía encontrarse en el ábside central, al este, en el crucero norte del transepto o en las naves laterales del norte. Suponiendo que el *introitus* no se hiciera por la puerta pequeña del claustro, sino más lógicamente por la Puerta Real (fig. 1), esta posición habría permitido una mayor solemnidad procesional a ojos de los fieles.

Por otro lado, la torsión del cuerpo del ángel (fig. 3) y el contexto narrativo de la Resurrección recuerdan la escena de las Santas Mujeres en el Sepulcro. Se pueden encontrar ejemplos comparables en algunas obras clasicistas, en las que la roca del sepulcro se representa mediante una simple forma ondulada¹³ y el ángel hace el gesto de hablar con los dedos extendidos o la palma abierta.¹⁴ El movimiento del ángel podría indicar que las Santas Mujeres se hallaban en el lado sur del pilar, siguiendo un procedimiento de narración continua análogo al de la escultura de la Daurade. Por si fuera poco, la greca (arriba) sugiere una continuidad con el lado sur del pilar: la franja roja del friso está delimitada a la izquierda, pero no a la derecha (fig. 3), y en los retornos norte del pilar hay motivos decorativos que marcan un límite vertical, como en la escena del *Noli me tangere*. Consecuentemente, el Sepulcro de Cristo, por su parte, debía de estar situado en la parte inferior del pilar.

Esta disposición indica que el conjunto pictórico está ubicado para ser visto desde las naves laterales del lado norte. Sin embargo, en aquella época la única estructura «activa» de este lado del edificio era la puerta del claustro (fig. 1), lo cual lleva a pensar que la ornamentación estaba dirigida a los canónigos. Más concretamente, sitúa el punto de vista del espectador a la derecha de los pilares, en la primera nave lateral al norte de la principal. Parece, pues, que la ornamentación marca el límite norte de un sector que se desplegaba hacia el sur, y que podría identificarse con el antiguo coro canonical (fig. 1).

Esta primera campaña pictórica, como acto final de la obra constructiva de la nueva iglesia, es fruto de un esfuerzo de reforma originado en la visita papal de 1096. Ello nos mueve a considerar esta escenificación del ciclo de la Pasión dentro del marco de la reforma de la Iglesia. En el transepto, el tema del sacrificio, su estilo clasicista y el juego de correspondencias con las estructuras del espacio litúrgico –baptisterio y altar de la Cruz– serían la base de una teatralización de lo sagrado que erige la Pasión de Cristo-Cordero en lugar del nacimiento del edificio recién construido, y en punto de renovación de la *Ecclesia* local, presentada como una construcción a dos niveles. En el de abajo, una ubicación material –el transepto– que se carga con metáforas de la Iglesia como cuerpo de Cristo, y adquiere el significado de una nave de iglesia nacida del agua y de la sangre brotados del flanco de Cristo crucificado (Rom. VIII, 20-23; Cor. I, VI, 15 y XII, 27; Ef. V, 23). En el de arriba, la comunidad del lugar –el capítulo agustino reformado–, imagen de la Iglesia universal que engendra a nuevos fieles a través de las actividades sacramentales, y procede en marcha ascendente por el siglo.

En la nave, el ciclo de la Resurrección inscribe en el espacio –quizá el antiguo coro de los canónigos– el momento glorioso de la Pasión de Cristo: la Resurrección. Con ello parece quedar imbuido de una especial modulación del tema cuyo objetivo es establecer una diferencia jerárquica que sitúa al capítulo en una dimensión

fusió, ja que tenien un *Augustinus super Iohannem* (inventari de 1246),⁸ i que seguïen la regla agustina des de la reforma del capítol el 1073.

La pintura ocupa el tram en tota la seva amplitud i, tal com ho faria l'ornamentació d'un absis, s'atura a un metre del terra. Assenyalava aquesta ornamentació la ubicació d'alguna pràctica ritual, concretament l'*statio* de l'altar de la Creu, de la qual es té constància el 1246.⁹ Al transsepte, la presència d'aquest altar hauria entorpit el pas per una zona estreta a causa de la manca de nau, i en els trams orientals de la nau el ritu no hauria pogut ser vist pels fidels. En canvi la seva col·locació al fons del transsepte nord permetia racionalitzar l'espai disponible. Probablement es va adoptar la mateixa solució a Santiago de Compostel·la i a la catedral de Vic, també inacabades durant molt de temps.¹⁰ Aquesta imponent Crucifixió (3,95 m d'amplada), que ocupa el tram en tota la seva amplada sota la finestra, podia garantir una bona visibilitat del ritu des de l'espai laic.¹¹

D'altra banda, la ubicació de la pintura al davant del baptisteri, a l'altra punta del transsepte (fig. 1), crea un diàleg entre l'altar de la Creu i el baptisteri, tot remarcant la correspondència entre Crucifixió i immersió en les aigües baptismals (Rom. VI, 3-4, 6). Aquest vincle simbòlic que va aparèixer per primera vegada a l'església del Sant Sepulcre constantinià, a Jerusalem, amb el baptisteri contigu a l'*Anastasis*.

La relació entre decoració pintada i espai sagrat també apareix a les pintures de la nau. El *Noli me tangere* (Joan 20, 11-18) prolonga el cicle de la Passió en aquesta zona. L'àngel del davant, per la seva banda, podria ser una part de sant Miquel: el seu altar s'esmenta el 1246, i la proximitat a Maria Magdalena remetria a la litúrgia pasqual, com al cor de la catedral de Compostel·la (cap a 1105).¹² Sorgeix així la qüestió de si el cor canonical estava situat al primer tram de la nau. En realitat és una de tres possibilitats, ja que podia trobar-se a l'absis central, a l'est, al creuer nord del transsepte o a les naus laterals del nord. Suposant que l'*introitus* no es fes per la porta petita del claustre, sinó més lògicament per la Porta Reial (fig. 1), aquesta posició hauria permès una major solemnitat processional a ulls dels fidels.

A més, la torsió del cos de l'àngel (fig. 3) i el context narratiu de la Resurrecció recorden l'escena de les Santes Dones al Sepulcre. Es poden trobar exemples comparables en algunes obres classicistes, en les quals la roca del sepulcre es representa mitjançant una simple forma ondulada¹³ i l'àngel fa el gest de parlar amb els dits estesos o amb el palmell obert.¹⁴ El moviment de l'àngel podria indicar que les Santes Dones es trobaven al costat sud del pilar, seguint un procediment de narració contínua anàleg al de l'escultura de la Daurade. Per si això fos poc, la greca (a dalt) suggereix una continuïtat amb el costat sud del pilar: la franja



Fig. 4. Toulouse, Saint-Sernin, colateral nord de la nau, segon tram est, pilar est, cara oeste, inscripció (foto AMH) / Toulouse, Saint-Sernin, colateral norte de la nave, segundo tramo este, pilar este, cara oeste, inscripción (foto AMH).

vermella del fris està delimitada a l'esquerra, però no a la dreta (fig. 3), i a els retorns nord del pilar hi ha motius decoratius que marquen el límit vertical, com a l'escena del *Noli me tangere*. Conseqüentment, el Sepulcre de Crist, per la seva part, deuria estar situat a la part inferior del pilar.

Aquesta disposició indica que el conjunt pictòric està ubicat per ser vist des de les naus laterals del costat nord. Tanmateix, en aquella època l'única estructura «activa» d'aquest costat de l'edifici era la porta del claustre (fig. 1), cosa que fa pensar que l'ornamentació estava dirigida als canonges. Més concretament, situa el punt de vista de l'espectador a la dreta dels pilars, a la primera nau lateral al nord de la principal. Sembla, doncs, que l'ornamentació marca el límit nord d'un sector que es desplegava cap al sud, i que podria identificar-se amb l'antic cor canonical (fig. 1).

Aquesta primera campanya pictòrica, com a acte final de l'obra constructiva de la nova església, és fruit d'un esforç de reforma originat en la visita papal de 1096. Això ens mou a considerar aquesta escenificació del cicle de la Passió dins el marc de la reforma de l'Església. Al transsepte, el tema del sacrifici, el seu estil classicista i el joc de correspondències amb les estructures de l'espai litúrgic –baptisteri i altar de la Creu– serien la base d'una teatralització del sagrat que erigeix la Passió de Crist-Anyell en el lloc de naixement de l'edifici recent construït, i en punt de renovació de l'*Ecclesia* local, presentada com una construcció a dos nivells. Al de sota, una ubicació material –el transsepte– que es carrega amb metàfores de l'Església com a cos de Crist, i adqui-



eclesial más elevada de perfección respecto al espacio laico, el cual se estructuraría mediante un tema sacrificial más próximo a la condición humana y a la especificidad litúrgica del sitio.

En cuanto a los dos fragmentos pintados bajo el ángel y el *Noli me tangere*, lo más probable es que formen parte de una reanudación pictórica fechada hacia 1117-1118 (fig. 3). Fue éste un período marcado por una aceleración del proceso de restitución de tierras debido al concilio reformador de Toulouse de 1110, que inaugura un enriquecimiento del capítulo. También fue hacia 1113-1116 cuando Felipa de Aquitania, que vino a reivindicar la posesión de la ciudad, se aseguró el respaldo de los canónigos de Saint-Sernin colmándoles de beneficios. Sin embargo, el acontecimiento clave de la década fue sin duda la reforma monástica de la iglesia con el abad Raymond Guilhem, hacia 1114-1117. Como en los «panegíricos del edificio», que celebran una serie de reajustes ideológicos ligados a la afirmación de la autoridad de la Iglesia, esta nueva campaña pictórica sellada por un texto conmemorativo podría haber marcado el acceso a un rango superior en la jerarquía eclesiástica tolosana. En ese sentido, la inscripción pintada podría contribuir a fechar el acontecimiento hacia 1117, más que hacia 1114, es decir, en fechas próximas a la consagración del altar de san Agustín y el desarrollo del claustro.¹⁵

El autor de esta segunda ornamentación recortó el enlucido justo a los pies de los personajes. Utilizó un pigmento muy similar, rojo y amarillo anaranjado, y reprodujo la cabeza del Cristo del *Noli me tangere* en la parte inferior. Todo ello parece apuntar a un intento de armonización con el programa de la decoración antigua, cuyo objetivo sería conservarlo. La falta de borde a los pies del ángel, además, podría delatar la voluntad de establecer una relación de continuidad con la nueva inscripción conmemorativa; de ahí la pregunta de si la nueva ornamentación todavía conserva el significado de la antigua.

Según san Agustín, el ángel, que vivía en comunión con Dios y los otros ángeles desde la Creación, y había elegido la virginidad,

era el ciudadano por excelencia de la *Civitas Dei*, a cuya realización en la tierra aspiraba la vida monástica.¹⁶ No es imposible, pues, que a través de la antigua figura del ángel los miembros de esta singular iglesia abacial agustina se ensalzaran a sí mismos como una nueva ciudad de Dios en el primer día de su creación.

En cambio el *Noli me tangere* no se presta a ningún significado parecido, ya que a ojos de los teólogos esta escena era una imagen de la fe incondicional en la Resurrección de Cristo. Por lo tanto, en vista de los lazos formales observables entre los nuevos fragmentos y los viejos, todo indica que las representaciones hechas en 1117-1118 conservaban su sentido original otorgando el protagonismo a la Resurrección de Cristo.

A la luz de esta interpretación, pueden sacarse a relucir tres aspectos básicos. En primer lugar, el encargo de las nuevas pinturas probablemente se deba al abad Raymond Guilhem. En segundo, la posición de la decoración en el espacio sagrado corrobora la hipótesis de la presencia en este espacio del coro de los canónigos.

En tercer lugar, la restauración del ciclo de la Resurrección y el establecimiento de vínculos entre este último y la conmemoración del nacimiento de la iglesia abacial permitía situar este acontecimiento sobre el símbolo de la Resurrección de Cristo –el Sepulcro–, mito fundacional por excelencia, punto de partida de la Iglesia terrenal y celestial. Este cambio de estatus se asemeja así a una segunda fundación, que hace realidad los principios esenciales de una página de la historia de la Iglesia en el siglo XII: la imitación de la vida y de los sufrimientos de Cristo y la excelencia de una vida cenobítica del clero, de acuerdo con la misma regla agustina adoptada por el Papa que había consagrado Saint-Sernin: Urbano II.¹⁷ Esta renovación se inscribe, pues, en la continuidad y mejoramiento de la historia pasada de la iglesia, de la que se conservan la regla agustina, el estatus canonical y el lenguaje clasicista. Supone la culminación de un proceso que marcó la redefinición de una estructura identitaria reformada el 24 de mayo de 1096.



reix el significat d'una nau d'església nascuda de l'aigua i de la sang vessades del flanc de Crist crucificat (Rom. VIII, 20-23; Cor. I, VI, 15 i XII, 27; Ef. V, 23). Al de dalt, la comunitat del lloc –el capítol agustí reformat–, imatge de l'Església universal que engendra nous fidels a través de les activitats sacramentals, i procedeix en marxa ascendent pel segle.

A la nau, el cicle de la Resurrecció inscriu en l'espai –potser l'antic cor dels canonges– el moment gloriós de la Passió de Crist: la Resurrecció. Amb això sembla que queda imbuït d'una especial modulació del tema l'objectiu del qual és establir una diferència jeràrquica que situa el capítol en una dimensió eclesial més elevada de perfecció respecte a l'espai laic, el qual s'estructuraria mitjançant un tema sacrificial més proper a la condició humana i a l'especificitat litúrgica del lloc.

Pel que fa als dos fragments pintats sota l'àngel i el *Noli me tangere*, el més probable és que formin part d'una represa pictòrica datada cap a 1117-1118 (fig. 3). Va ser un període marcat per una acceleració del procés de restitució de terres a causa del concili reformador de Toulouse de 1110, que inaugura un enriquiment del capítol. També va ser cap a 1113-1116 que Felipa d'Aquitània, que va venir a reivindicar la possessió de la ciutat, es va assegurar el suport dels canonges de Saint-Sernin tot omplint-los de beneficis. Tanmateix, l'esdeveniment clau de la dècada va ser sens dubte la reforma monàstica de l'església amb l'abat Raymond Guilhem, cap a 1114-1117. Com als «panegírics de l'edifici», que celebren una sèrie de reajustaments ideològics llegats a l'afirmació de l'autoritat de l'Església, aquesta nova campanya pictòrica segellada per un text commemoratiu podria haver marcat l'accés a un rang superior en la jerarquia eclesiàstica tolosana. En aquest sentit, la inscripció pintada podria contribuir a datar l'esdeveniment cap a 1117, més que cap a 1114, és a dir, en dates properes a la consagració de l'altar de sant Agustí i el desenvolupament del claustre.¹⁵

L'autor d'aquesta segona ornamentació va retallar l'enlluït just als peus dels personatges. Va utilitzar un pigment molt semblant, vermell i groc ataronjat, i va reproduir el cap del Crist del *Noli me tangere* a la part inferior. Tot això sembla apuntar un intent d'harmonització amb el programa de la decoració antiga, l'objectiu del qual seria conservar-lo. La manca de vora als peus de

l'àngel, a més, podria delatar la voluntat d'establir una relació de continuïtat amb la nova inscripció commemorativa; d'aquí la pregunta de si la nova ornamentació encara conserva el significat de l'antiga.

Segons sant Agustí, l'àngel, que vivia en comunió amb Déu i els altres àngels des de la Creació, i havia triat la virginitat, era el ciutadà per excel·lència de la *Civitas Dei*, a la realització de la qual en la terra aspirava la vida monàstica.¹⁶ No és impossible, així doncs, que a través de l'antiga figura de l'àngel els membres d'aquesta singular església abacial agustina s'enaltissin a ells mateixos com una nova ciutat de Déu el primer dia de la seva creació.

En canvi, el *Noli me tangere* no es presta a cap significat semblant, ja que a ulls dels teòlegs aquesta escena era una imatge de la fe incondicional en la Resurrecció de Crist. Per tant, vistos els llaços formals observables entre els fragments nous i els vells, tot indica que les representacions fetes el 1117-1118 conserven el seu sentit original bo i atorgant el protagonisme a la Resurrecció de Crist.

A la llum d'aquesta interpretació, es poden treure a col·lació tres aspectes bàsics. En primer lloc, l'encàrrec de les noves pintures probablement va ser de l'abat Raymond Guilhem. En segon lloc, la posició de la decoració en l'espai sagrat corrobora la hipòtesi de la presència en aquest espai del cor dels canonges.

En tercer lloc, la restauració del cicle de la Resurrecció i l'establiment de vincles entre aquest darrer i la commemoració del naixement de l'església abacial permetia situar aquest esdeveniment sobre el símbol de la Resurrecció de Crist –el Sepulcre–, mite fundacional per excel·lència, punt de partida de l'Església terrenal i celestial. Aquest canvi d'estatus s'assembla així a una segona fundació, que fa realitat els principis essencials d'una pàgina de la història de l'Església en el segle XII: la imitació de la vida i els sofriments de Crist i l'excel·lència d'una vida cenobítica del clergat, d'acord amb la mateixa regla agustina adoptada pel Papa que havia consagrat Saint-Sernin: Urbà II.¹⁷ Aquesta renovació s'inscriu, doncs, en la continuïtat i el millorament de la història passada de l'església, de la qual es conserva la regla agustina, l'estatus canonical i el llenguatge classicista. Suposa la culminació d'un procés que va marcar la redefinició d'una estructura identitària reformada el 24 de maig de 1096.

Notas

1. *Locus Ecclesiae. Passion du Christ et nouveaux ecclésiastiques dans la peinture murale des Pyrénées françaises. Les styles picturaux (XIIe s.)*, 6/2010.

2. Para la construcción de la iglesia, véase CAZES, Q., *Saint-Sernin de Toulouse: de Saturnin au chef-d'œuvre de l'art roman*, Graulhet, 2008, p. 69-80, 89-91 y remisiones bibliográficas. Para la ubicación del altar de san Agustín, véase CABAU, P., «Les données historiques relatives à la reconstruction de Saint-Sernin de Toulouse (XIe-XIIe siècles): réévaluation critique», *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, 1998, LVIII, p. 32.

3. El análisis comparado de estas pinturas está explicado en mi tesis: *cit. supra*, n. 1, p. 359-363, y, para el estilo, p. 33-50. Véanse los estudios de DURLIAT, M., «Les peintures murales de Saint-Sernin de Toulouse», *Revue de l'Art*, 1974, 25, p. 8-23; *Haut-Languedoc roman*, Saint-Léger-Vauban, 1978, p. 47-136; «Les peintures romanes de Saint-Sernin de Toulouse», *Restaurer les restaurations. Actes du colloque organisé par la section française de l'ICOMOS*, Toulouse, 22-25/4/1980, p. 49-51; «Les peintures murales romanes dans le Midi de la France, de Toulouse et Narbonne aux Pyrénées», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1983, p. 117-138; «Une Crucifixion romane dans le transept de Saint-Sernin de Toulouse», *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Florencia, 1984, p. 81-85.

4. Para las técnicas de reconstitución de este texto, véase *cit. supra*, n. 1, p. 39-42 y 365-366. La fórmula *ab incarnatione Domini* aparece en el cartulario de Saint-Sernin en 1083, 1119, 1127, 1128, 1133 y 1134, y representa el método de datación más extendido. GERARD, P. y T., *Cartulaire de Saint-Sernin de Toulouse*, Toulouse, 1999, I, p. 63.

5. Véase *cit. supra*, n. 1, p. 40-42 y 359-363 (análisis estratigráfico) y p. 33-43 (análisis estilístico). Para la idea de la *pontata*, véase DURLIAT, M., «Les peintures murales...», *cit. supra*, n. 3, p. 20. Para confirmar nuestras hipótesis sería necesario un examen en profundidad de

la capa pictórica e inspecciones por profesionales de la restauración.

6. *Os non comminuetis ex eo* («no le romperéis ningún hueso», Juan XIX, 36, ex. XII, 46 y núm. IX, 12).

7. San Agustín, *In Iohannis epistolam ad Parthos*, PL XXXV, 1953; Quodvultdeus, *In traditione symboli*, PL XL, 695; Beda, *In Sancti Iohannis evangelio expositio*, PL XCII, 916; Alcuino, *Enchiridion*, PL C, 986; Floro de Lyon, *Contra Iudaeos*, PL CXVI, 161A, Ruperto de Deutz, *Commentaria in Iohannem*, PL CLXIX, 794d-795c.

8. DOUAI, C., *Documents sur l'ancienne province de Languedoc, tome II: Trésor et reliques de Saint-Sernin de Toulouse, les inventaires (1246-1657)*, Paris-Toulouse, 1904, p. 15.

9. DOUAI, C., *cit. supra*, n. 8, p. 16.

10. CASTIÑEIRAS, M., «Topographie sacrée, liturgie et reliques dans les grands centres de pèlerinages: Saint-Jacques de Compostelle, Saint-Isidore de León et Saint-Étienne de Ribas-de-Sil», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2003, XXXIV, p. 29-30; ESPAÑOL BERTRÁN, F., «Massifs occidentaux dans l'architecture romane catalane», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1996, XXVII, p. 71.

11. La idea de que los ritos de la semana pascual se oficiaran en esta zona ya la adelantó T. Lyman al analizar las pinturas más tardías de la Resurrección. LYMAN, T., «Theophanic iconography and the Easter liturgy: The Romanesque painted program at Saint-Sernin in Toulouse», *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Berlín, 1977, p. 72-93.

12. CASTIÑEIRAS, M., *cit. supra*, n. 10, p. 37 y 28, fig. 2. Recordemos también la capilla de san Miguel que domina los *paradisus* de Centula-Saint-Riquier y de Essen, así como el altar oriental de la iglesia alta de Saint-Bénigne de Dijon y la capilla alta situada en el lado norte de la nave de Saint-Pierre de Flavigny: HEITZ, C., «Architecture et liturgie processionnelle à l'époque pré-

romane», *Revue de l'Art*, 1974, 24, p. 33 y 38-40. Para el cartulario, véase DOUAI, C., *cit. supra*, n. 8, p. 16.

13. Por ejemplo en el mosaico de la bóveda de la Ascensión de San Marcos de Venecia, en un marfil paleocristiano conservado en Munich (Bayer. Nationalmus., inv. MA 157) y en un marfil de la época de Carlomagno conservado en Londres. Para imágenes de estas obras, véase SCHILLER, G., *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh, III, fig. 12-13.

14. Como en Sant'Apollinare Nuovo de Rávena, en la Biblia de Ávila (siglo XIII, Madrid, Museo Nacional, No E.R. 8, fol. 324v), en la de Ripoll (primera mitad del siglo XI, Roma, Bibl. Vaticana, Lat. 5729, fol. 370) y en la *stula* Basilewski (hacia 980, Victoria and Albert Museum, A.18-1933). Véase SCHILLER, G., *cit. supra*, n. 13, III, fig. 43, 24, 10.

15. Para las fuentes relativas a la historia del capítulo, véase *cit. supra*, n. 1, p. 354-356 y remisiones bibliográficas. Para la fecha de creación de la iglesia abacial, véanse CABAU, P., *cit. supra*, n. 2, p. 45 y 48, y, del mismo autor, CABAU, P., «Compte-rendu critique de la dernière édition du cartulaire de Saint-Sernin de Toulouse», *Société Archéologique du Midi de la France*, 2004 (edición on line: http://www.societes-savantes-toulouse.asso.fr/samf/memoires/t_64/cartul.htm). Para el panegírico del edificio, véase IOGNA-PRAT, D., *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Eglise au Moyen Âge (v. 800-1200)*, Paris, 1996, p. 345-360.

16. Estas ideas las expone san Agustín en sus tratados *De opere monachorum*, PL XL, 572, *De Sancta Virginitate*, 24 (CSEL XLI 260), *De Civitate Dei*, cap. 22, 1 (CSEL XLVIII, 806) y *De Genesi ad litteram* (PL XXIV, 269). Véase LADNER, G., *The idea of Reform: its impact on Christian thought and action in the age of the Fathers*, Cambridge, 1959, p. 178, 239, 282, 329, 364.

17. Véanse CONSTABLE, G., *The Reformation of the Twelfth century*, Cambridge, 1996, p. 125, 159-160, 278-280, y LADNER, G., *cit. supra*, n. 16, p. 350-365, 373-377, 385-401.

Notes

1. *Locus Ecclesiae. Passion du Christ et nouveaux ecclésiastiques dans la peinture murale des Pyrénées françaises. Les styles picturaux (XIIe s.)*, 6/2010.
2. Per a la construcció de l'església, vegeu CAZES, Q., *Saint-Sernin de Toulouse: de Saturnin au chef-d'œuvre de l'art roman*, Graulhet, 2008, p. 69-80, 89-91 i remissions bibliogràfiques. Per a la ubicació de l'altar de sant Agustí, vegeu CABAU, P., «Les données historiques relatives à la reconstruction de Saint-Sernin de Toulouse (XIe-XIIe siècles): réévaluation critique», *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, 1998, LVIII, p. 32.
3. L'anàlisi comparada d'aquestes pintures està explicada a la meua tesi: *cit. supra*, n. 1, p. 359-363, i, per a l'estil, p. 33-50. Vegeu els estudis de DURLIAT, M., «Les peintures murales de Saint-Sernin de Toulouse», *Revue de l'Art*, 1974, 25, p. 8-23; *Haut-Languedoc roman*, Saint-Léger-Vauban, 1978, p. 47-136; «Les peintures romanes de Saint-Sernin de Toulouse», *Restaurer les restaurations. Actes du colloque organisé par la section française de l'ICOMOS*, Toulouse, 22-25/4/1980, p. 49-51; «Les peintures murales romanes dans le Midi de la France, de Toulouse et Narbonne aux Pyrénées», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1983, p. 117-138; «Une Crucifixion romane dans le transept de Saint-Sernin de Toulouse», *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Florència, 1984, p. 81-85.
4. Per a les tècniques de reconstitució d'aquest text, vegeu *cit. supra*, n. 1, p. 39-42 i 365-366. La fórmula *ab incarnatione Domini*, apareix al cartulari de Saint-Sernin el 1083, 1119, 1127, 1128, 1133 i 1134, i representa el mètode de datació més estès. GERARD, P. i T., *Cartulaire de Saint-Sernin de Toulouse*, Toulouse, 1999, I, p. 63.
5. Vegeu *cit. supra*, n. 1, p. 40-42 i 359-363 (anàlisi estratigràfica) i p. 33-43 (anàlisi estilística). Per a la idea de la *pontata*, vegeu DURLIAT, M., «Les peintures murales... *cit. supra*, n. 3, p. 20. Per confirmar les nostres hipòtesis seria necessari un examen en profunditat de la capa pictòrica i inspeccions per professionals de la restauració.
6. *Os non comminuetis ex eo* («no li trencareu cap os»), Joan XIX, 36, ex. XII, 46 i núm. IX, 12).
7. Sant Agustí, *In Iohannis epistolam ad Parthos*, PL XXXV, 1953; Quodvultdeus, *In traditione symboli*, PL XL, 695; Beda, *In Sancti Iohannis evangelio expositio*, PL XCII, 916; Alcuí, *Enchiridion*, PL C, 986; Flor de Lió, *Contra Iudaeos*, PL CXVI, 161A, Rupert de Deutz, *Commentaria in Iohannem*, PL CLXIX, 794d-795c.
8. DOUAIS, C., *Documents sur l'ancienne province de Languedoc, tome II: Trésor et reliques de Saint-Sernin de Toulouse, les inventaires (1246-1657)*, Paris-Toulouse, 1904, p. 15.
9. DOUAIS, C., *cit. supra*, n. 8, p. 16.
10. CASTIÑEIRAS, M., «Topographie sacrée, liturgie et reliques dans les grands centres de pèlerinages: Saint-Jacques de Compostelle, Saint-Isidore de Léon et Saint-Étienne de Ribas-de-Sil», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2003, XXXIV, p. 29-30; ESPAÑOL BERTRÁN, F., «Massifs occidentaux dans l'architecture romane catalane», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1996, XXVII, p. 71.
11. La idea que els ritus de la setmana pasqual s'oficiessin en aquesta zona ja la va avançar T. Lyman en analitzar les pintures més tardanes de la Resurrecció. LYMAN, T., «Theophanic iconography and the Easter liturgy: The Romanesque painted program at Saint-Sernin in Toulouse», *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Berlín, 1977, p. 72-93.
12. CASTIÑEIRAS, M., *cit. supra*, n. 10, p. 37 i 28, fig. 2. Recordem també la capella de sant Miquel que domina els paradisos de Centula-Saint-Riquier i d'Essen, així com l'altar oriental de l'església alta de Saint-Bénigne de Dijon i la capella alta situada al costat nord de la nau de Saint-Pierre de Flavigny; HEITZ, C., «Architecture et liturgie processionnelle à l'époque préromane», *Revue de l'Art*, 1974, 24, p. 33 i 38-40. Per al cartulari, vegeu *cit. supra*, n. 8, p. 16.
13. Per exemple en el mosaic de la volta de l'Ascensió de Sant Marc de Venècia, en un marfil paleocristià conservat a Munic (Bayer. Nationalmus., inv. MA 157) i en un marfil de l'època de Carlemany conservat a Londres. Per a imatges d'aquestes obres, vegeu SCHILLER, G., *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh, III, fig. 12-13.
14. Com a Sant'Apollinare Nuovo de Ràvena, a la Bíblia d'Àvila (segle XIII, Madrid, Museo Nacional, No E.R. 8, fol. 324v), a la de Ripoll (primera meitat del segle XI, Roma, Bibl. Vaticana, Lat. 5729, fol. 370) i a la *situla* Basilewski (cap a 980, Victoria and Albert Museum, A.18-1933). Vegeu SCHILLER, G., *cit. supra*, n. 13, III, fig. 43, 24, 10.
15. Per a les fonts relatives a la història del capítol, vegeu *cit. supra*, n. 1, p. 354-356 i remissions bibliogràfiques. Per a la data de creació de l'església abacial, vegeu CABAU, P., *cit. supra*, n. 2, p. 45 i 48, i, del mateix autor, CABAU, P., «Compte-rendu critique de la dernière édition du cartulaire de Saint-Sernin de Toulouse», *Société Archéologique du Midi de la France*, 2004 (edició on line: http://www.societes-savantes-toulouse.asso.fr/samf/memoires/t_64/cartul.htm). Per al panegíric de l'edifici, vegeu IOGNA-PRAT, D., *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Eglise au Moyen Âge (v. 800-1200)*, Paris, 1996, p. 345-360.
16. Sant Agustí exposa aquestes idees en els seus tractats *De opere monachorum*, PL XL, 572, *De Sancta Virginitate*, 24 (CSEL XLI 260), *De Civitate Dei*, cap. 22, 1 (CSEL XLVIII, 806) i *De Genesi ad litteram* (PL XXIV, 269). Vegeu LADNER, G., *The idea of Reform: its impact on Christian thought and action in the age of the Fathers*, Cambridge, 1959, p. 178, 239, 282, 329, 364.
17. Vegeu CONSTABLE, G., *The Reformation of the Twelfth century*, Cambridge, 1996, p. 125, 159-160, 278-280, i LADNER, G., *cit. supra*, n. 16, p. 350-365, 373-377, 385-401.

