

JUNTA DE MUSEUS DE BARCELONA

ADQUISICIONS DEL MUSEU
DE BARCELONA

PER

JOAQUIM FOLCH I TORRES

Director dels Museus



(ANUARI DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS, VOL. VI)

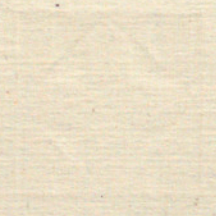
BARCELONA. — 1920

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

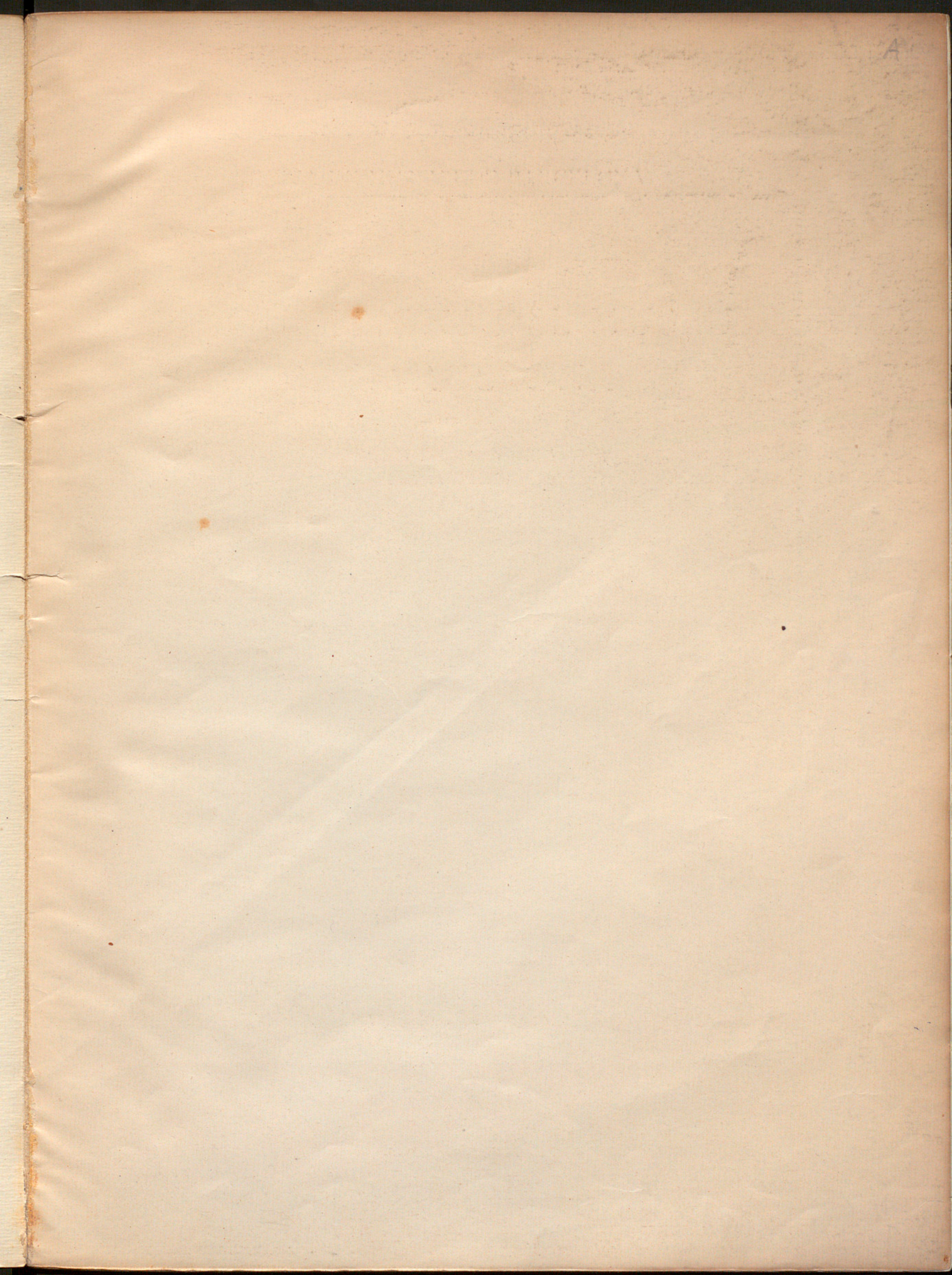
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

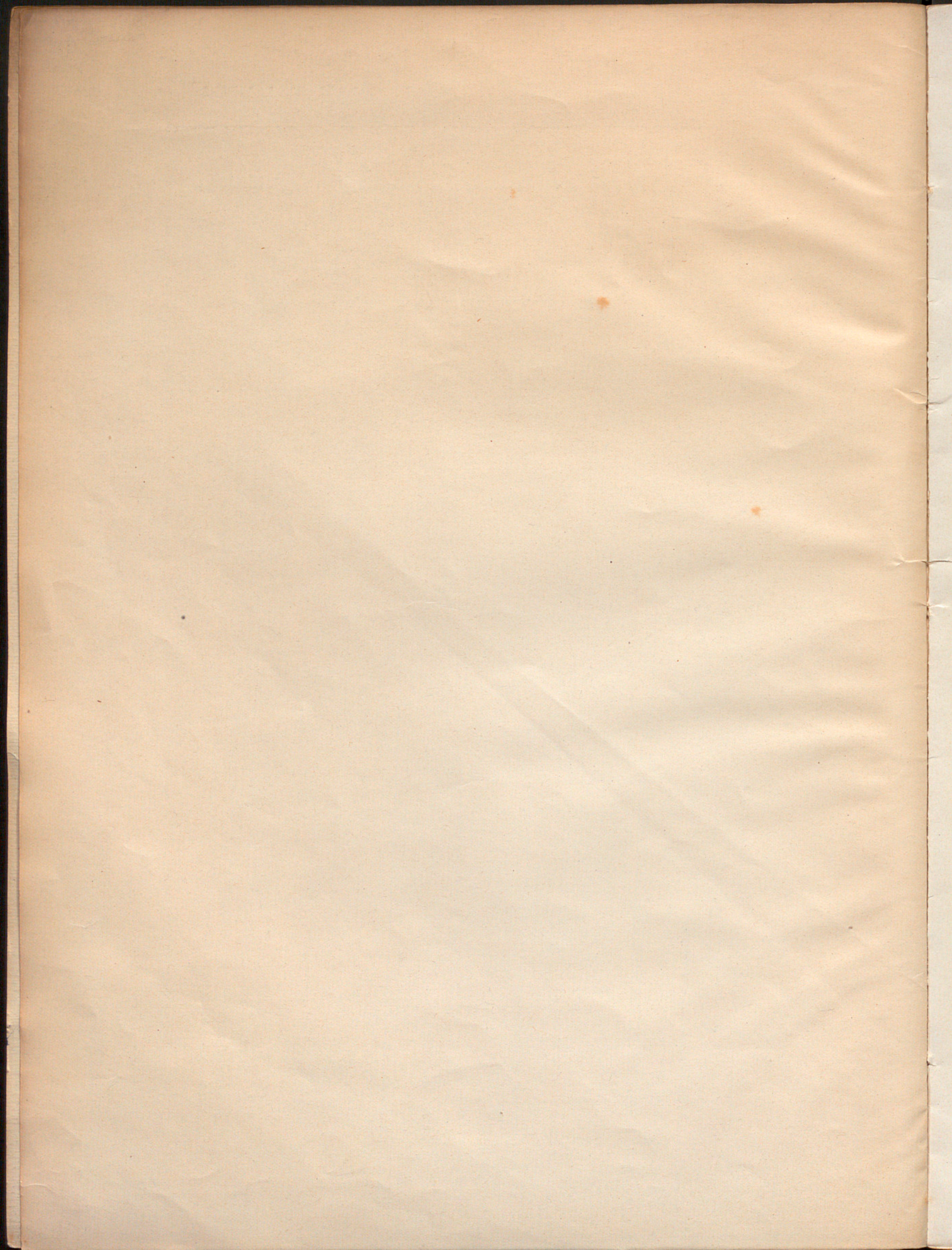
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

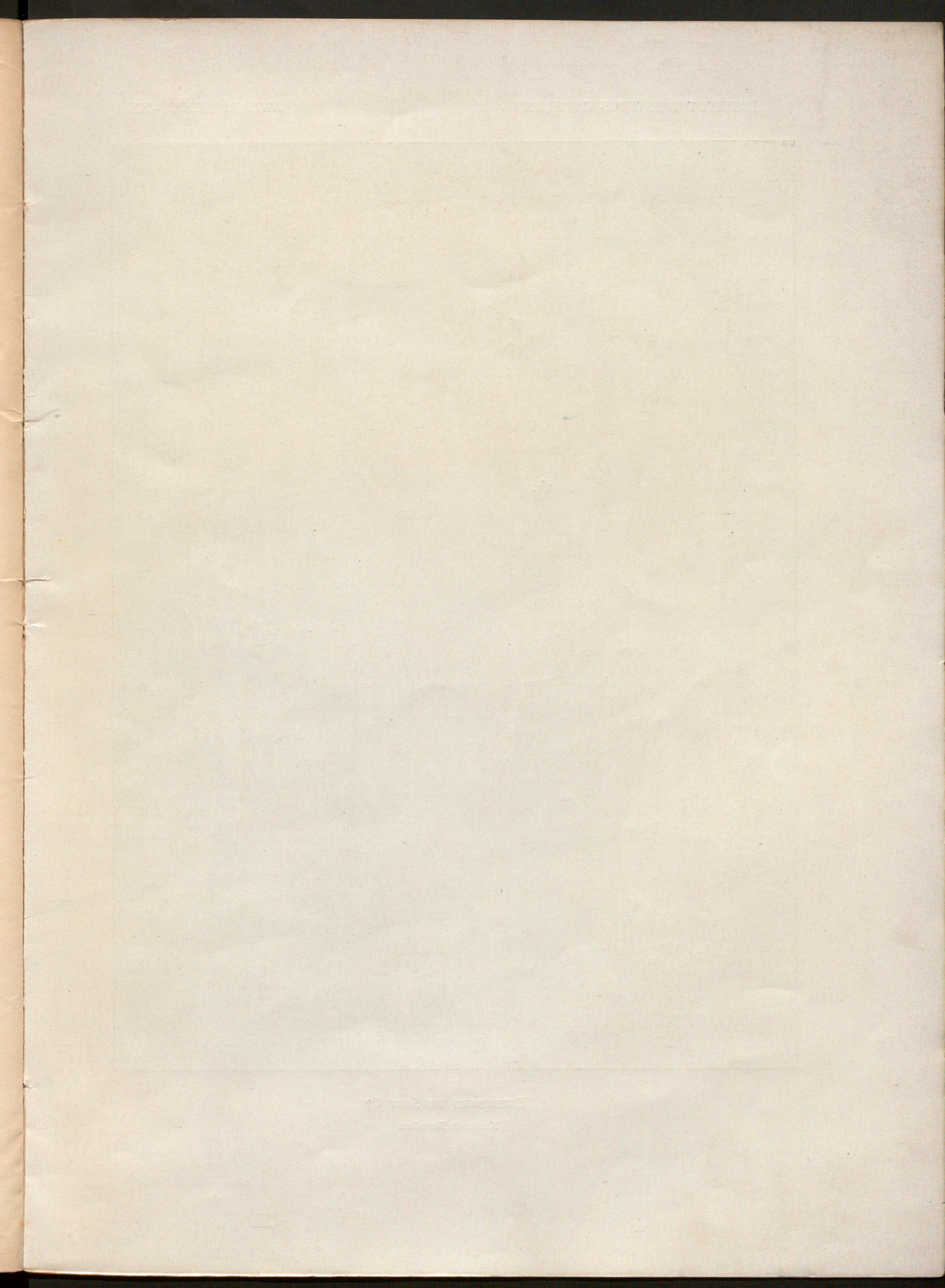
THE UNIVERSITY OF CHICAGO



THE UNIVERSITY OF CHICAGO









ESTENDARD DE SANT OT

Museu de Barcelona

L'estendard de Sant Ot

Entre els objectes que guardava l'antiga Seu urgellitana i que un a un han anat desapareixent (1), recordàvem amb especial recança un curiosíssim estendard romànic que havia figurat en l'Exposició Hispano-Francesa de Saragossa, on el vàrem veure, i que, malgrat el seu interès extraordinari, per alguna circumstància inexplicada va passar desapercebut dels il·lustres catalogadors del gran aplec d'objectes d'art antic reunits en aquella exhibició memorable.

Uns dies de lleure en un viatge fet a la Seu d'Urgell, per comanda de la Junta de Museus, i en espera d'autoritzacions i permisos, ens donaren ocasió d'iniciar les recerques del curiós exemplar, i, feta una enquesta prop dels capitulars i de les persones de més edat intervinents a la Catedral, aconseguírem, amb llur auxili, reconèixer detingudament l'indret on l'estendard de referència era guardat.

S'esqueia aquest indret en un dels nínxols reliquiers oberts en dos plafons laterals de l'altar parroquial de la Seu (2), situat en el transepte, al costat de l'epístola. Allí, dins el nínxol, que examinàrem a presència del senyor rector i que trobàrem ajustat amb una simple portella, hi havia una petita caixa reliquiari de fusta, amb la tapa a doble vessant, amb tots els caràcters d'una arqueta gòtica restaurada i repintada en el segle XVII, amb decoració en camafeu blanc, damunt fons rogenc, on es veien dues figures d'àngel.

La caixeta tenia el pany arrencat, i, amb l'autorització del reverend senyor rector, la vàrem treure del seu lloc, a fi d'examinar l'exemplar que segons indicis contenia.

Oberta pel reverend senyor rector, amb les seves pròpies mans va treure, en primer lloc, el pendó, plegat en mala forma, o, millor dit, amanyogat, i que tot seguit vàrem reconèixer; i a continuació aparegué, amanyogat també, un altre exemplar, que, després d'examinat, resultà ésser una capa pluvial en seda aràbiga, de la qual parlem en altre indret d'aquesta *Crònica*.

Dessota els dos draps poguérem veure alguns saquets de tela de lli, curiosament lligats, contenint ossos sants. Segons informacions que hem demanat al Rnd. Pere Pujol, de la Seu d'Urgell, aquestes relíquies, pels documents trobats a l'arxiu capitular, poden ésser identificades amb les de Sant Fruitós, arquebisbe de Tarragona. El document que autoritza aquesta identificació és del 1564, i sols parla de relíquies, sense referència a capa ni a pendó. El senyor rector de la Seu, que feia quaranta anys que regia la parròquia, assegurava haver vist sempre la caixa espanyada i continguts a dintre, amb les relíquies, el pendó i la capa, la qual capa era anomenada, pels uns, *de Sant Just*, i per altres *de Sant Fruitós*.

Per aquesta darrera versió s'explicaria que la caixa contenint les relíquies d'aquest Sant contingués la capa que la tradició considerava com pertanyent al mateix Sant. El que no s'explica és que contingui l'anomenat *pendó de Sant Ot*, ni quin sigui l'origen del caràcter venerable que, pel lloc on era guardat, és de creure que se li atribuïa.

Mn. Pere Pujol, a qui encomanàrem la recerca de dades a l'arxiu capitular, dedueix que aquests teixits hi devien ésser col·locats en el segle XVIII, en fer nou remenament a l'altar de la parròquia amb motiu de construir-se el nou altar (del qual dona notícia documental), per considerar-los cosa veneranda. Cap notícia, però, no hi ha del pendó, directa ni indirecta, que permeti justificar-ne la denominació, suposant que aquesta vulgui deixar entendre que es tracta de cosa pertanyent al Sant, com la col·locació en un reliquiari sembla indicar. Les dates de l'episcopat de Sant Ot (1095-1122), en comparar-les amb la data que pot atribuir-se a l'estendard, pel seu estil, el fan possiblement coetani. Almenys, un estudi detingut dels aspectes diversos que el pendó ofereix, permet datar-lo en el segle XII.

* * *

Les informacions que ha fet Mn. Pere Pujol, rastrejant els inventaris i els documents que oferien possibilitats de profit, són referents al culte i a la devoció popularíssima de què gaudeix el sant bisbe.

Mort en 1122, fou sepultat en la catedral, en sepultura episcopal avui desapareguda, d'on seria exhumat molt aviat, per a passar el seu cos a l'altar, on se li reté el culte de patró titular de la

(1) Ens cal esmentar, amb especial complaença i gratitud, les facilitats que per a les adquisicions del Museu va donar el Rdm. i Il·lrm. Dr. Benlloch (avui elevat a la porpra cardenalícia) durant els darrers dies del seu pontificat a la Seu urgellitana. Així mateix devem especial gratitud al cardenal Ragonesi, Nunci apostòlic de S. S. a Espanya, i al Rdm. i Il·lrm. Dr. Guitart, bisbe actual d'Urgell.

(2) La parròquia de la Seu d'Urgell no té temple especial, i el seu altar, dedicat al titular Sant Ot, és dins la catedral.

ciutat. Al cap d'onze anys de la seva mort s'instituí oficialment la festa del gloriós bisbe en l'església urgellitana pel bisbe Pere Berenguer, son immediat successor. La festa es celebrava el 30 de juny, aniversari del seu traspàs, i així va ésser fins l'any 1387, en què un edicte del bisbe Erill la traslladava al 27 de juny.

En el segle XVI el culte de Sant Ot tingué una nova fase d'esplendor, i es construí un nou altar parroquial, on era, com en l'anterior, venerat el cos sant, com a patró que era de la ciutat.

Aquest patronatge reporta, segons els documents expressen, una cura tota especial, de part dels concellers de la ciutat i del Capítol, per al manteniment de l'esplendor del culte; i, al costat de les invocacions de què la gent de l'Urgell fa objecte el sant patró, hi ha la de la seva intercessió contra els aiguats, així com s'invoca l'altre sant patró, Armengol, bisbe d'Urgell, pel flagell de les secades.

La caixa contenint el sant cos del bisbe Ot fou oberta, segons document, en 1556 amb motiu de la seva translació al nou altar a què ens hem referit, i exposades les seves relíquies a la pública veneració, car no hi havia ningú que les hagués vistes mai. «Oberta la caixa de fusta, en trobaren, a dintre, una altra de més petita en la qual es guardaven els ossos enters del sant baró, amb la vestimenta sagrada amb què, segons costum de cristians, havia estat enterrat. En la primera caixa hi havia terra treta del seu sepulcre i embolicada amb roba.»

Aquestes són les notícies més importants, escollides, entre les que ens comunica Mn. Pere Pujol, relatives al culte de Sant Ot, i en cap d'aquestes notícies, com es veu, ni en cap dels documents i inventaris per ell revisats, no hi ha la menor referència a l'estendard, i això podria indicar que no seria objecte pertanyent al Sant, i que possiblement pendria el nom de pendó de Sant Ot per tractar-se del ganfaró parroquial d'aquella època, i estar la parròquia sota la seva advocació.

* * *

La figura adjunta dóna idea, millor que tota descripció, de la forma general de l'exemplar. Les seves mides totals són: 1'05 metres de llargada, des del cim a l'extrem dels gallarets inferiors, i 69 centímetres d'amplada. Es obrat en tela de lli, les imatges hi són brodades i està ornamentat amb sedes de color a punt de cadeneta. En el rectangle superior, dins l'ametlla mística, hi ha la imatge del Pantocràtor assegut sostenint la bola imperial amb sa dextra i el llibre de la sabiduria amb l'esquerra. Als angles les representacions apocalíptiques dels quatre Evangelistes, i des-sota l'àguila, a un costat, una curiosa inscripció diu:

ELIS
AVA
MEF
CIT

El tot del rectangle és orlat per una sanefa amb motiu de fullatges estilitzats, de marcadíssima sabor romànica, i l'angle superior esquerre de la imatge central mostra un pedaç, fet amb un teixit àrab de seda, possiblement d'Almeria, datable en el segle XIV. Una vora d'aquest teixit del pedaç és aprofitada per a formar, en el punt superior de l'angle, una rudimentària anella de suspensió. Una altra anella de suspensió es veu, en el centre de la vora superior, feta amb un simple cordill de cànem i passada per un estrip de la roba. Es troben dues altres anelles de suspensió, iguals, separades nou centímetres l'una de l'altra.

De l'orla inferior del rectangle pengen tres gallarets, formant un sol cos amb la roba del fons. A cada gallaret hi ha brodada una figura humana en actitud adorant, orlada per un filet decorat amb ovals.

El brodat, com les fotografies indiquen, ha desaparegut en molts punts, deixant al descobert el fons de lli i el traç en llapis que servia de guia a la brodadora, a aquesta inquietant Elisava que des de les llunyanies del segle XII ens deixa la gràcia del seu nom perpetuada en l'obra devota d'un pendó per al temple.

Conegut el pendó, i no podent provar que es tracti d'un objecte pertanyent al sant bisbe que li ha donat nom, anem a veure les seves possibles utilitzacions dins el temple, on cal suposar que sempre s'ha conservat.

Mn. Gudiol ⁽¹⁾ ens diu que des del segle XI hi ha notícia dels ganfarons que es destinaven

(1) JOSEP GUDIOL I CUNILL, prevere: *El mobiliari litúrgic. Resum arqueològic*. Vich, 1920.

a precedir els fidels i eclesiàstics en les comitives. I afegeix (citant, com a exemple, el pendó de Sant Ot) que els pendons romànics degueren ésser de petita dimensió.

Cal tenir present, però, en estudiar el cas concret del nostre exemplar, i acceptant, amb Mn. Guadiol, la possibilitat de tractar-se d'un ganfaró parroquial, que el concepte de ço que era un ganfaró parroquial podia no ésser aleshores el mateix que en tenim ara, i que podria tractar-se d'un pendó conservat en el temple, sense que necessàriament hagués d'ésser un ganfaró parroquial.

Les excepcions que poden fer-se per al pendó de Sant Ot deriven de la presència en ell dels cordills suspensoris ja descrits, fets en època segurament molt posterior a l'obra, ja que no lliga, aquest sistema bàrbar i rudimentari de suspensió, amb l'esplendor de l'exemplar, i, encara més que això, el fet, molt digne d'esment, que la vora del teixit que apedaça l'angle superior esquerre de la imatge central sigui aprofitada com a anella de suspensió, la qual cosa prova que el pendó de Sant Ot fou suspès essent apedaçat.

¿Es explicable la utilització d'un ganfaró parroquial (en el pur concepte que del ganfaró parroquial tenim avui) apedaçat com era, a través de les modes i els períodes d'esplendor que des del segle XII ençà ha passat la Seu d'Urgell, si no hi ha una causa que, a part la de la seva utilitat, el faci digne d'especial veneració?

Evidentment, la tradició veneranda que el porta modernament a ésser conservat dins un reliquiari, la seva subsistència gairebé única a Europa entre la general destrucció, li donen un caràcter especial, i exigeixen, en classificar-lo, una atenció que correspongui a aquest caràcter, car és gairebé cosa segura que la conservació, la provada ostentació, bo i apedaçat, i la seva custòdia dins un reliquiari, no han estat atorgades precisament a aquest exemplar, per ésser solament un ganfaró parroquial, igual a tots els ganfarons parroquials que hi ha hagut, han envellit, s'han destruït i han desaparegut.

Hi ha, d'altra banda, una cosa que, tot i no ésser ni de bon tros decisiva, ens ha inclinat sempre a creure en el caràcter especial d'aquest ganfaró, i aquesta cosa és la llegenda: aquesta signatura ostentosa, massa ostentosa perquè no ens indueixi a pensar en una dedicatòria, i, per tant, en un estendard votiu, encara que ni la dedicatòria ni el caràcter votiu que en deduíem no exclouen de cap manera la possibilitat d'ésser un estendard parroquial.

Però, hi havia al temple estendards votius? Heu's aquí una qüestió interessant i un detall d'utilitat a conèixer per a reconstruir-nos l'efecte de les nostres esglésies romàniques amb banderes suspeses de la volta. Durandus diu: «Vexilla etiam super altare eriguntur, ut triumphus Christi jugiter in Ecclesia memoretur, per quem et nos de inimico triumphare speramus» (1). Hi havia, doncs, pendons erigits sobre l'altar. Eren, aquests, els mateixos pendons parroquials?...

¿Eren, encara, aquests pendons parroquials, aquells entorn dels quals es reunia el poble en moments de lluita i de perill? «Sed et parochiani, iis in casibus praeuntibus Ecclesiarum suarum vexillis ad bella procedebant» diu Ducange (2), i esmenta un text d'Ethelredus, abat de Rieval en 1138, que diu: «Turstinus archiepiscopus per totam diocesim suam, edictum Episcopale proposuit ut de singulis parochiis, Presbyteris cum Cruce et Vexillis, reliquiisque Sanctorum praeuntibus, omnes, qui possint ad bella procedere, ad proceres properassent, Ecclesiam Christi contra barbaros defensuri» (3).

Hi ha, doncs, segons els documents: I. Simples ganfarons parroquials qui precedeixen els eclesiàstics i els fidels en les comitives. II. Pendons erigits damunt l'altar (?). III. Pendons o banderes parroquials entorn els quals s'unien dels feligresos per a guerrear. Encara, ultra aquests pendons i banderes pròpiament eclesiàstics, hi ha cites documentals que indiquen la presència, en els temples, d'ensenyes de cabdillatge que eren solemnement remeses al cabdill pel sacerdot o el prelat a l'hora de guerrear (4): pendons o banderes pontificals que, remeses pel Sant Pare als cabdills

(1) DURANDUS: Llibre I de *Ration.*, cap. 3, n.º 32, citat per Ducange.

(2) DUCANGE.

(3) *De Bello Standardico* (1138), citat per Ducange. Hi ha en el mateix Ducange una altra cita d'Oderic Vidal (1141), llibre 8, pàg. 705, que diu: «Igitur Quadregesimali tempore Rex Franciae et Dux Normandiae Brehervallum obsederunt, ibique fere duobus mensibus laboraverunt, illuc Presbyteri cum parochianis suis Vexilla tulerunt et Abbates cum hominibus suis convenerunt.»

(4) Diu Ducange: «Es guardaven, doncs, aquests tipus de pendons eclesiàstics en la mateixa església on els qui havien de portar-los en els combats, després d'ésser els pendons consagrats per la benedicció (recitades, a l'objecte, unes oracions pel bisbe o el sacerdot), els prenien, i, acabada la guerra, al mateix lloc d'on els havien tret els retornaven. Egidi, monjo (1251) (citat per Ducange: mot *Vexillum*) diu en *Aureae vallis*, cap. 101: «Proxima ergo tertia feria... dictus Reso in medio majoris Ecclesiae, ut est moris, armatur, et vexillum accipiens cum civitatis populo urbem agreditur.» I diu després: «Regrediens itaque primo mane vigiliae Ascensionis Domini, Vexillum reportavit recollocans in S. Altare S. Trinitatis, unde illud



Fig. 650. — Pendó de Sant Ot

(Vexillarius Sanctæ romanæ ecclesiæ), eren portats per aquest al temple (1); banderes o pendons presos a l'enemic i portats, com a trofeu de victòria, a l'altar (2).

Dins d'aquesta diversitat d'espècies, ben provada, poden establir-se unes distincions: a) que la parròquia tenia una ensenya pròpia, i que aquesta ensenya podia, naturalment, ésser aquella que precedia les comitives eclesiàstiques, i la mateixa entorn la qual la feligresia s'aplegava en un moment de lluita; i b) que hi havia damunt l'altar unes banderes portades com a trofeu de guerra i ofertes en reverència, unes altres dipositades que es treien a l'hora de pendre les armes, i unes altres, encara, que podrien ésser simples ofrenes votives, com ho foren les corones (3) i com permet suposar el text de Durandus: «Vexilla etiam super altare eriguntur, ut triumphus Christi jūgiter in Ecclesia memoretur, per quem et nos de inimico triumphare speramus.»

Es difícil una decisió en cap sentit. El pendó de Sant Ot, hagi tingut la utilitat que es vulgui, és, però, una relíquia, o, almenys, com ho pot ésser únicament una relíquia, és suspès, apedaçat i tot, i com a relíquia és guardat dins un reliquiari. Aquest és un aspecte ben determinat del seu caràcter, que era necessari constatar.

*
* *

Si intentem estudiar el pendó de Sant Ot per la seva forma, una primera qüestió es planteja: quina seria la seva posició.

De l'examen objectiu de l'exemplar es dedueix que el pendó anava subjectat, per la vora superior, a una barra horitzontal, almenys en l'època en què hi foren col·locats els cordills. La disposició de la seva imatgeria exigeix gairebé aquesta mateixa col·locació.

Cal dir, que sobre la forma dels ganfarons parroquials, poca cosa sabem pel que toca a la data que pot atribuir-se al nostre exemplar. Els únics monuments del país on hem trobat representada l'ensenya eclesiàstica, ultra ésser molt més tardans, acusen una forma diferent de la del nostre estendard, i encara una forma diversa entre ells.

La més antiga representació que podem oferir, la dona el *Libro de las Cantigas*, d'Anfós el Savi, on es presenta el cas d'una comitiva eclesiàstica precedida d'una creu processional. Lligat a l'antena, es veu, en forma de bandera flexible, un drap que cau en plecs verticals i que és de prou tamany per a no confondre'l amb els draps que servien per a evitar el tacte directe de la mà l'objecte i que es veuen en algunes representacions de bàculs principalment.

L'altra representació és molt més tardana i respon a un concepte igual. Es tracta d'un retaule d'escola aragonesa del segle xv (4) representant la processó de Sant Gregori a Roma. La comitiva va precedida d'una creu processional, que porta lligada a l'antena, talment com l'anterior, un drap rectangular, amb la diferència que, així com aquell queia a plecs verticals,

sumperat». Rodolf de Rivo (1403), cap. 7, diu que Lambert Upex, soldat valerós, va rebre el sagrat pendó de Sant Lambert «in medio Ecclesiæ Leodiensis», amb la benedicció, de mans del bisbe, segons costum antic (cita de Ducange). Així feien els reis de França amb l'estendard de Sant Denis (V. Joinville, Viollet i Ducange).

(1) V. DUCANGE. V. G. de Poitiers. (S. XI.)

(2) Id., id.

(3) *El Tesoro de Guarrazar* «Museo Español de Antigüedades», t. III.

(4) Al Museu de Barcelona.

aquest es manté erecte. Hi ha en el centre del drap o bandera una imatge de la Verge Maria. Una altra de les representacions (més tardana, encara, que l'anterior) ens la dona una de les taules de l'altar de Sant Esteve de Granollers, obra de les darreries del segle XV. S'hi veuen, precedint una comitiva eclesiàstica, dos ganfarons de forma i posició iguals a les dels ganfarons parroquials del nostre temps (1).

No podem, doncs, per aquests documents, deduir quina seria la posició original del pendó de Sant Ot; però, com que hi ha similituds probables entre les ensenyes eclesiàstiques i les ensenyes militars, hem acudit al llibre de les *Partidas*, del rei Anfós (2), en el qual llibre, però, no hi ha cap de les ensenyes classificades pel Rei Savi que sigui suspesa, tal com els lligalls de la seva vora superior indiquen que ho seria el nostre exemplar: és a dir, suspesa d'una barra horitzontal, que aniria així mateix suspesa amb cordes, o un altre sistema, a una antena vertical que devia creuar aquella en el seu centre.

Totes les ensenyes de les *Partidas* o bé són banderes o bé gallarets distintius de jerarquies. El cas del pendó en el concepte actual i en la forma romana antiga no hi és.

Passa el mateix amb totes les ensenyes, grans i xiques, que es troben en les miniatures dels *Apocalipsis* de León, Girona i Seu d'Urgell, i les úniques representacions que trobem de pendó suspès d'una barra horitzontal, creuada en el seu centre per una antena vertical, apareixen en una de les figures d'àngel (acompanyant els tres Reis d'Orient) de l'absis de Santa Maria d'Aneu, i en l'àngel de les quatre representacions dels Evangelistes que hi ha en l'absis de Sant Miquel d'Angulesters (Andorra).

En Pijoan (3) assenyala, a aquesta figura de l'àngel fent companyia als Reis d'Orient, un origen iconogràfic oriental, i això pot donar peu a pensar si aquesta forma del pendó és una forma d'origen llatí bizantinitzat, conservada per l'Església, desapareguda en arribar el gòtic i restaurada pel Renaixement, i si l'altra pot ésser una forma carolíngia. Es, aquesta, una qüestió un xic profunda que ens limitem a assenyalar aquí.



Fig. 65r. — Inscripció del pendó de Sant Ot

(1) Guillaume le Breton (p. S. XII) diu: «el rei en té prou amb fer voleiar lleugerament pels aires la seva bandera, feta d'un simple text de seda d'un vermell esclatant i del tot semblant a les banderes que es fan servir per a les processons de l'Església en certes diades fixades per l'ús». (Cita de Viollet: *Dictionnaire*, M. et D.)

(2) *Ley XIII. Segunda Partida. T. XIII, De las guerras.*

(3) *Les pintures murals catalanes* (INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS).

Entre el pendó de Sant Ot i el pendó de l'àngel d'Aneu i el de l'àngel d'Angulasters, hi ha la diferència que el nostre porta tres gallarets en la part inferior i els altres no en porten cap.

* *

En general, la imatgeria del pendó de Sant Ot no pot decidir tampoc sobre el caràcter i utilitat que aquest t'ndria, perquè, si bé les representacions són de caràcter religiós, aquestes, per això solament, no afirmen que es tracti d'un ganfaró parroquial, ni d'un estendard votiu, ni d'una ensenya militar, car imatges religioses podria haver-hi en els dos primers casos, i és natural que hi fossin, i imatges religioses hi havia, segons alguns documents ens proven (1), en el segon.

En els tres gallarets inferiors hi ha, però, unes imatges ben intrigants, car llur indumentària sembla indicar-nos que es tracta de figures femenines. L'una d'elles, a la dreta del lector, porta el cap cobert amb el vel, i per aquest sol detall la seva feminitat sembla provada (2).

La del centre, diria's que porta el visatge enquadrat per la guimpa, d'ús monacal des del segle XI (3), i la tercera sembla que anava així mateix coberta amb guimpa, segons deixa veure la traça que ha deixat, en desaparèixer el brodat, entorn la faç, en la tela de lli que constitueix el fons del pendó.

Les tres imatges van drapades en ample mantell, orlat, en dues, per una sanefa decorada amb un tema d'ovals. Van totes tres descalces (segons permeten afirmar les restes del brodat de la part baixa de cada una, que apareixen molt destruïdes) i porta cada una un llibre a la mà esquerra. La mà dreta de cada una es presenta en actitud d'orant, i els visatges de les tres són adreçats també en actitud d'adoració, vers la imatge superior central.

Pel detall del llibre i el d'anar descalces les tres figures es pot deduir, no tractant-se de sants (per a poder afirmar-ho manquen els nimbes), que es tracta de religioses. S'uneixen a aquesta possibilitat la dada important del nom femení de la dedicatòria i el caràcter ostentós d'aquesta. Pot ajudar-hi la presència d'una corol·la de lli (flor poc usada en l'ornamentació romànica), potser representant la virginitat, en cada un dels angles superiors dels tres gallarets.

Possiblement, doncs, tindriem aquí tres germanes de comunitat, representades en el pendó, i, entre elles, qui sap si la pròpia Elisava, que el brodava per fer-ne ofrena directa d'homenatge al sant bisbe, o bé per contribuir a l'esplendor dels cultes que la ciutat d'Urgell li retia des que fou erigit en patró de la parròquia.

Per aquest camí el pendó pot haver estat unit al nom del sant, i posteriorment confós, per aquesta unió, com a objecte que li havia pertangut. D'aquí vénen el seu caràcter de relíquia i la seva ostentació, bo i apedaçat, i la seva conservació en un reliquier junt amb ossos sants.

* *

La mort del sant bisbe Ot és el 1122, i les dades cronològiques que dóna l'estudi objectiu del pendó permeten deduir la possibilitat que aquest li fos coetani, i, per tant, afirmar que el nostre pendó podia perfectament haver pertangut al sant bisbe, o, ço que és el mateix, haver estat ofert a la Seu per l'Elisava de la dedicatòria durant el temps del seu pontificat, que va del 1095 a la data de la seva mort, que ja hem indicat.

En primer lloc, pel seu estil general, el pendó és classificable entre els exemplars més vells de la pintura romànica que dels segles X-XI posseïm (4). Els plecs de les imatges dels gallarets tenen l'estil i la incomprensió bàrbara dels nostres *Apocalipsis* (5). La indumentària de les imatges dels gallarets no desdiria aquestes dates, si bé pot apoiar també les del segle XI-XII, més d'acord amb el caràcter dels ornaments foliacis que exornen i enquadren la part alta del pendó, i amb el caràcter de la inscripció, que pot ben indicar el segle XII.

La forma general de l'exemplar, si bé d'origen molt antic, dóna un sentit de proporció que sembla ja del romànic avançat.

(1) Vegi's SUSANE: *Histoire de la Chevalerie*, volum I. Guillem de Poitiers (citat per VIOLLET: *Dictionnaire*, M. et D.). Vegi's la bandera del Duc de Normandia portant una creu en la tapisserie de Bayeux. Vegi's *Procès de Joana d'Arc*, publicat per J. QUICHERAT, t. IV, pàg. 12.

(2) Vegi's QUICHERAT, VIOLLET i ENLART.

(3) VIOLLET.

(4) GUDIOL: *Pel & Ploma*.

(5) *Apocalipsis* Seu Girona i Seu d'Urgell.

Obra raríssima, el pendó de Sant Ot, única entre les col·leccions europees, dona dret al Museu d'Art i Arqueologia de Barcelona, en ingressar en les seves col·leccions, a vanar-se de posseir una de les peces més antigues del brodat en els pobles d'Occident. Aquest pendó, amb els brodats de Colònia, d'Ofen i Bamberg, i amb els tapissos de Bayeux i de Girona, forma en el primer capítol de la història del brodat en l'Europa medieval, i ofereix una de les mostres més antigues que es coneixen en els països del Sud. — J. F. i T.

Frontal romànic amb la llegenda de Santa Cecília, procedent de l'església parroquial de Bolvir (Cerdanya)

En intentar classificar el frontal romànic darrerament adquirit per al Museu de Barcelona, no podem prescindir d'una referència a l'estat de la qüestió de la pintura romànica catalana sobre taula, i, per tant, d'una referència als estudis fins ara publicats i a les escasses conclusions establertes.

D'ells hem partit i en elles hem apoiades les nostres observacions; i en intentar ara obrir un lloc entre la sèrie nombrosa de frontals romànics coneguts, al que ara donem a conèixer, i en situar-lo dins d'ella, ens caldrà referir-nos sovint a aquells estudis, i, en conseqüència, terir presents els punts de partida que per a ells tenim establerts (1).

Certament, si la qüestió de la pintura romànica sobre taula, a Catalunya, no és encara prou estudiada, la culpa no és pas dels il·lustres autors que l'han feta avançar fins al lloc on es troba, sinó que això es deu al fet d'ésser molt recents els aplecs de frontals que permeten enfocar el problema de conjunt, com avui pot ésser-ho mercès a les nombroses sèries que hi ha en els Museus de Vich, Barcelona i Lleyda, i a la formació del repertori monumental fotogràfic, que facilita en gran manera els treballs de comparació, a part dels exemplars nous que ens ha permès conèixer.

Els frontals romànics, fins a l'aparició del treball del Dr. Muñoz, havien estat estudiats isoladament, exemplar per exemplar; i, encara que judiquem com a cosa prèvia a tot treball de conjunt un anàlisi depurat de tots els aspectes d'aquestes obres, formant petites monografies de cada exemplar, no és menys cert que, sense un estudi de conjunt i sense un treball de comparació i de relació, les línies generals del problema no podran pas croquisar-se. Per prèvies que siguin, saltin, al primer cop d'ull que es doni damunt del conjunt, unes agrupacions a establir que poden ajudar, si no a res més, a determinar almenys la direcció i el programa de les qüestions a resoldre.

El Dr. Muñoz, en el seu treball de l'ANUARI DE L'INSTITUT (2), és qui primer agrupà en un sol conjunt les sèries dels Museus de Vich, Barcelona i Lleyda. En l'estudi de l'il·lustre arqueòleg italià és on hem vist l'interès que un estudi general podia oferir, i ell ens ha animat a intentar els treballs d'una catalogació metòdica, de la qual serà precís ara donar una notícia prèvia, amb el sol fi de justificar i apoiar la classificació que donem al frontal de Bolvir adquirit darrerament per al Museu.

Tots els autors que s'han ocupat dels frontals pintats s'avenen en un mateix punt: el frontal pintat és una imitació pobre dels grans frontals d'orfebreria que hi havia en les grans catedrals i monestirs. Pel que afecta als frontals catalans, el Dr. Muñoz, en el treball esmentat, no solament ho diu, sinó que ho prova.

Definitivament, aquest sembla ésser un punt establert: l'ordre de les composicions, els rellevats en pasta de totes o de determinades parts de la composició, la imitació de pedres i cabuixons encastats en les sanefes de compartició i emmarcadura, i altres detalls dels fons i dels decorats, ho afirmen.

De tota manera, queda ara un punt fonamental a aclarir: el de saber quina orfebreria imita la pintura romànica catalana sobre taula, de quin indret són aquests models que imita: si són l'obra de l'orfebre local, desconeguda i inspirada en l'orfebreria sumptuosa dels centres monàstics del Nord; si són models d'aquells centres, que arriben aquí amb l'expansió monàstica; si són obres de l'orfebreria llemosina, tan abundant en el nostre país, o bé les icones portades pels pelegrins que

(1) PUIGARÍ: *Album de la Sección Arqueológica de la Exposición Universal de Barcelona* (1888). — GUDIOL I CUNILL: *Revista Forma*. — R. CASELLAS: *Rètols de classificació dels frontals romànics del Museu de Barcelona*. — MANUEL MUÑOZ: *ANUARI DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS* 1912-13.

(2) *ANUARI I*. D'E. C. 1912-13.

van a l'Orient. Heu's aquí alguna cosa que interessa especialment precisar, i sobre la qual el doctor Muñoz ens dona dues observacions importants.

La primera d'aquestes observacions és que un dels frontals del Museu de Barcelona imita clarament una obra d'esmalteria llemosina; i la segona (i aquesta és més important), que el frontal de Lleyda ⁽¹⁾, que és certament un tipus distint de tots els frontals coneguts, imita una icona bizantina. Dihel ⁽²⁾ ens ensenya, en el seu estudi sobre les icones bizantines, que aquestes, de les quals el frontal de Lleyda és una imitació, són atribuïbles a l'Escola del Mont Athos i datables als segles XII-XIII.

No oblidem, però, que, tant el frontal del Museu de Barcelona imitant un esmalt de Limoges com el frontal del Museu de Lleyda imitant una icona bizantina, són fins avui exemplars únics. A quina escola, doncs, caldrà atribuir els models de tots els frontals restants?

I no solament és això el que cal preguntar-se, sinó que també convé saber si és que tots, absolutament tots els frontals, són imitació de l'orfebreria, o si hi ha entre ells frontals purament pictòrics, frontals que calgui estudiar fora d'aquesta àrea que ens assenyallem ara mateix.

Certament, doncs, salten de moment dues agrupacions a establir, entre els frontals coneguts, que seran tan peremptòries com es vulgui, però que són d'una necessitat fonamental per a avançar en el treball de classificació i de coneixement d'aquesta pintura: la dels frontals imitant orfebreria i la dels frontals pictòrics.

Si anem als frontals que imiten orfebreria, i tenim present que entre ells hi ha un tipus que ens indica l'origen del model a l'Orient, naturalment, el caràcter dels que resten ens condueix a pensar que cal cercar llur origen entre els tipus artístics de l'orfebreria monàstica del Nord i de Limoges. Una simple comparança entre el frontal n.º 3 del Museu de Barcelona i el frontal de la seu de Basilea a Cluny ⁽³⁾ ens ho demostra, per més que aquesta relació no exclou de cap manera la possibilitat que en el nostre país, encara que influït per aquells centres, es practiquessin obres d'orfebreria que podrien haver constituït els models.

Que l'orfebreria local sigui influenciada per la dels centres monàstics del Nord, o que directament provingui d'aquests centres (que de tot deu haver-hi en la realitat inconeguda dels fets històrics), la direcció és la mateixa; i, anomenant-la *del Nord*, establim tres agrupaments o subdivisions de l'agrupament dels frontals imitant orfebreria.

- I. Tipus d'imitació de l'orfebreria nòrdico-monàstica (segles XI a XII) ⁽⁴⁾.
- II. Tipus d'imitació d'icones bizantines (segles XII-XIII) ⁽⁵⁾.
- III. Tipus d'imitació d'esmalts de Limoges ? (segle XIII) ⁽⁶⁾.

Certament, com dèiem més amunt, no és solament aquest aspecte d'imitació d'obres d'orfebreria el que cal tenir en compte en estudiar els frontals romànics: dins d'aquestes composicions, que en molts casos hauran originat potser el record esborrat d'obres d'orfebreria, tramès com una tradició, es desenrotlla un art pròpiament pictòric. Caldria veure, encara, si realment pot establir-se (cosa que judiquem difícil) un procés d'evolució des de la imitació de l'orfebreria a la pintura, o bé si realment el frontal pintat neix independentment de la imitació del repujat, i viu paral·lelament a aquell, desenrotllant-se lliurement al seu costat.

Val a dir que no creiem ni en l'una cosa ni en l'altra, sinó en una mica de cada una; mes, deixant de banda l'estudi de semblants qüestions (que no és aquest el lloc de fer-lo), constatem l'existència d'un grup molt important de frontals pintats, i assenyallem de moment, així mateix, la possibilitat d'establir entre ells dues agrupacions que es veuen clares.

- I. Frontals pintats amb marcadíssimes caràcters de la pintura bàrbara local (segles XI a XII) ⁽⁷⁾.
- II. Frontals pintats amb marcadíssims caràcters d'influència de la pintura bizantina (segles XII-XIII) ⁽⁸⁾.

(1) Muñoz: lloc citat.

(2) DIHEL: *Manuel d'Art byzantin*.

(3) Reproduït en MOLINIER: *Histoire des Arts appliquées à l'industrie du V à la fin du XVIII siècle*, vol. IV.

(4) Tipus de relleu amb arcuacions al Museu de Barcelona.

(5) Tipus de Lleyda reproduït per Muñoz en el lloc citat.

(6) Tipus en relleu del Museu de Barcelona.

(7) Tipus comú als Museus de Barcelona i Vich.

(8) Tipus al Museu de Barcelona i a la col·lecció Plandiura.



Fig. 652. — Frontal de Bolvir

Dins el primer agrupament creiem que poden establir-se unes divisions cronològiques i unes divisions d'estil. Es nota (i no estem encara en condicions de precisar més), al costat d'una natural evolució i personificació o nacionalització de les formes artístiques, una varietat curiosa, i no pas migrada, d'estils comarcals (?), d'influències estrangeres (?). No ens atrevim encara a definir.

Dins el segon agrupament hi ha, clara i palpable, una influència de la pintura grega. ¿Per quins camins ha vingut?... Cal estudiar també això amb detenció, i no és aquest el lloc de fer-ho. Solament escauen aquí dues observacions: la d'ésser, l'època d'aquests frontals, aproximadament, la del de Lleyda, datat per Muñoz al segle XII, imitació d'una icona bizantina datable als segles XII-XIII, i la de la viva influència de la pintura grega a Itàlia.

Així, pel que hem dit fins ara, podem establir la següent taula de grups dividint la sèrie de frontals romànics fins avui reunida.

- I. Tipus d'imitació de l'orfebreria nòrdico-monàstica (segles XI a XII).
- II. Tipus pintats amb caràcters locals (segles XI a XIII).
- III. Tipus a imitació d'icones bizantines (frontal de Lleyda) (segles XII-XIII).
- IV. Tipus pintats amb caràcters d'influència de la pintura grega (segles XII a XIII).
- V. Tipus en relleu imitació de l'orfebreria de Limoges ? (segle XIII).

Sense donar a aquestes classificacions més valor que la d'una muntura prèvia, a rectificar quan convingui, les exposem aquí amb el sol objectiu de situar raonadament l'exemplar que donem a conèixer.

El frontal de Bolvir difereix notablement de tots els frontals coneguts, especialment per la seva composició. La divisió en dues zones horitzontals, al llarg de les quals es desenrotllen sense divisió de cap mena les escenes de la passió de Santa Cecília, és única entre els exemplars que coneixem. Demés, el fet de destacar-se les figures damunt d'un fons decorat amb un tema ornamental de petites dimensions, quadriculat i puntillat, i encara el d'ésser aquest fons recobert d'un bany de col·radura que li dona qualitat metàl·lica, ens ha portat a veure les relacions que hi ha entre aquest frontal i el frontal del Museu de Lleyda, que hem deixat classificat més amunt, i entre aquests dos i les icones bizantines de què parla el Dr. Muñoz.

La particularitat principal de les icones bizantines a què es refereix l'il·lustre arqueòleg italià,

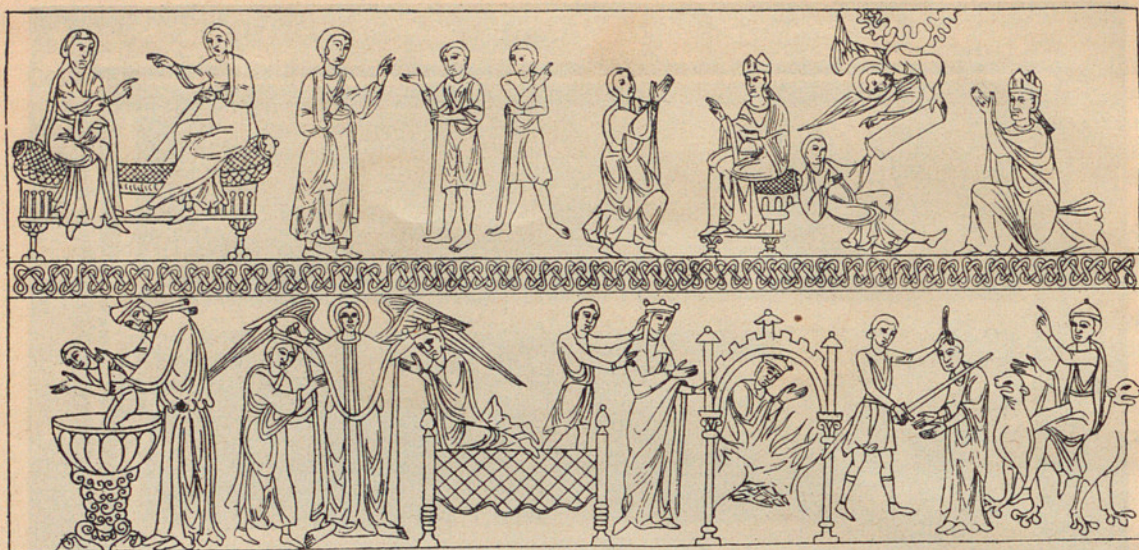


Fig. 653. — Dibuix calcat del frontal de Bolvir

és la d'ésser composicions mixtes de l'art del pinzell i de l'art de l'orfebre. Damunt d'una taula de fusta en camp llis, el pintor pinta unes imatges la silueta de les quals es retalla en negatiu en una planxa de metall de mides iguals a les de la taula. Una vegada pintades les imatges a la fusta, i retallades llurs siluetes en el metall, s'aplica aquest damunt la fusta, i les figures que en aquesta hi ha pintades es destaquen damunt la planxa de metall que els serveix de fons. Aquesta planxa de metall és repujada amb un tema ornamental de petit dibuix continuat (gra d'ordi, quadrícula, petits cercles, puntillats, etc.), semblant al que es veu en el fons del frontal de Lleyda i del frontal de Bolvir (1).

Aquesta tècnica que aquí breument hem descrita (en la qual hi ha una imitació pobre de l'esmalteria), dona, com és natural, una manca d'unitat a les composicions generals (figures o grups de figures), que queden isolades les unes de les altres, sense enquadrament divisor de cap mena. Aquesta és la disposició del frontal de Lleyda, i aquesta és encara la dels grups de figures de la passió de Santa Cecília en el frontal de Bolvir, dins cada una de les dues grans zones en què està dividida la composició general.

Es evident, doncs, que hi ha una relació entre el frontal de Bolvir i el frontal de Lleyda, i una relació d'aquests dos amb les icones bizantines, si bé aquesta cal confessar que és molt més exacta en el segon que en el primer. De tota manera, creiem que la que hi ha amb el primer és prou per a indicar l'època d'aquest frontal i la seva posició dins el grup de frontals influenciats per les icones bizantines, que hem datat com del segle XII-XIII.

Situat el frontal de Bolvir dins del quadre previ de classificació de la pintura romànica catalana sobre taula a base de les seves generals característiques, anem ara al seu estudi particular a fi de veure si hi trobem els elements necessaris per a donar-li una data fixa dins l'oscil·lació de dates dels segles XII-XIII que atribuïm al grup de frontals de què forma part.

L'estudi concret i objectiu dels diversos aspectes d'una obra artística és el que, en el mètode que hem seguit en el treball de catalogació dels frontals romànics, ens serveix per a apreciar, dins de la cronologia general dels grups, la de cada grup en particular. La imatgeria del frontal, els temes, els vestits, l'epigrafi, poden oferir detalls preciosos per a endreçar i formar les sèries cronològiques a base de quelcom més que una simple impressió personal, que evidentment tothora serà insegura.

Així, anem a la descripció de l'exemplar.

El frontal de Santa Cecília fa 180 centímetres per 110, i és tot ell enquadrat per un marc de 16 centímetres d'ample que acaba en el seu interior amb un fons en secció de tres quarts de cercle.

(1) Vegi's DIHEL i KONDAKOF. En el Museu de Vich hi ha un fragment de frontal d'igual tipus que els dos indicats de Lleyda i de Bolvir.

Aquest marc és decorat amb una sèrie de temes ornamentals comuns a molts enquadraments d'antipendi de sabor marcadament romànica, alternats per cercles on van inscrites figures d'animals estilitzats. Aquesta decoració té, pel seu dibuix més que pels seus temes, gran semblança de caràcters amb la de l'enquadrament del frontal de Lleyda; i cal dir que aquesta alternativa de cercles i temes niellats, encara que sovintejant en altres peces, no és pas estranya als enquadraments d'algunes de les icones i reliquiàries bizantines de l'època. De tota manera, les bèsties que omplen aquests cercles tenen un caràcter aràbico-oriental molt assenyalat. La sanefa que parteix horitzontalment el frontal és formada per una llacera romànica, l'antecedent a la qual, pels caràcters amb què es presenta, semblen ésser més aviat els enllaços nòrdics que les llaceries aràbigues. De tota manera, a l'època d'aquest frontal, aquest tema és ja, com hem dit, un tema romànic naturalitzat en les arts nostres.

Les figures desenrotllen al llarg de les dues zones la llegenda de Santa Cecília ⁽¹⁾.

En l'escena primera, els dos esposos apareixen asseguts en un llit, en ple col·loqui. Cecília exposa al seu espòs el vot secret que havia fet de guardar la seva virginitat. «Jo tinc un àngel que vetlla per mi; i, si vols veure'l, cal que siguis purificat. Si vols purificar-te, vés a la Via Appia, i allí, escondit entre els sepulcres, trobaràs el bisbe Urbà.»

En la segona escena Valerià sembla interrogar un home sobre l'indret on s'escau l'amagatall del bisbe, i a l'altra l'home signa en direcció a la figura de Sant Urbà, que està assegut en un luxós escambell, al peu del qual flecteix el genoll Valerià, el nuvi.

«Valerià — diu la llegenda — se'n va a l'indret indicat, on troba Urbà, la joia del qual és gran en veure'l, i, posant un genoll en terra, «expandit manus suas ad cælum et, cum lacrimis, dixit: — Domine Iesu Christe, etc.»

Aquí el text dona la pregària del bisbe Sant Urbà demanant la revelació de les veritats divines a Valerià.

Mentre fa la pregària, apareix sobtadament «ante faciem ipsorum senior indutus niveis vestibus, tenens titulum in manibus aureis litteris scriptum». Els títols que el vell vestit de blanc, aparegut, portava, deien, amb llurs lletres d'or: «Unus Deus, una fides, unum baptisma, unus Deus pater omnium qui super omnes est». I una veu cridava a Valerià, qui era abatut en terra: «—Dubtes encara?» I ell responia: «—No.»

Després de la conversió ràpida, ve el baptisme, amb el qual comencen les escenes de la sèrie inferior. Batejat ja i purificat, Valerià, en tornar a casa seva, troba sa esposa agenollada en oració, i prop d'ella un àngel alat, brillant com una flama, que porta a les mans dues corones de lliris i de roses. Certament, les corones representades pel nostre artista no són de lliris i de roses, sinó del tipus metàl·lic.

L'artista deixa aquí el text on la llegenda santa ve a fer referència a les conversions efectuades per Valerià i Cecília abans del seu martiri, i veiem com la santa és empesa per un servent a les flames, que llengotegen sota un cubicle. Sens dubte aquest cubicle fa referència a la pròpia casa de Cecília, en els banys de la qual fou encesa la foguera del martiri per ordre d'Almachius.

Insensible Cecília als efectes de les flames, Almachius, després d'un dia i una nit de tenir-la sotmesa a l'inútil suplici, ordenà la seva decapitació, que no pogué aconseguir-se; i, mal ferida encara, visqué tres dies repartint els seus béns i llegant sa casa per a bastir-hi un temple.

La darrera escena representa la decapitació en presència d'Almachius, el magistrat qui féu executar el cruent martiri.

El tema i la seva forma de representació poden oferir, si no una indicació precisa, una prova en apoi de la data que assignàvem al frontal de Bolvir en incloure'l en la sèrie de frontals influenciats per les icones bizantines, i que datàrem entre els segles XII-XIII.

Hem vist com l'artista d'una manera fidel, seguia els passos de l'acta del martiri en tot el que directament fa referència a la santa després de les seves nocces; i hem vist també que, malgrat la repetició per cinc vegades, damunt del frontal, de la imatge de la verge màrtir, en cap d'elles es feia referència a la tradició, popular i vivent encara en els nostres dies, de Santa Cecília música.

Es interessant, doncs, veure en els autors les clàries que donen sobre els orígens d'aquesta llegenda, i sobretot veure la data en què es forma i es difon fins a arribar a la representació plàstica; car, encara que l'artista ens presenta la santa en un moment de la seva passió en el qual l'acta no fa referència als instruments musicals que han originat l'atribut característic d'ella, no és pro-

(1) Segons l'acta del martiri. Vegi's CABROL.



Fig. 654. — Escena segona de la part superior del frontal de Bolvir

bable que, si aquesta llegenda s'hagués difós en l'època del frontal, el pintor hagués fet ommissió de l'atribut en què és generalment representada.

Això ens fa creure que el frontal de Bolvir és anterior a la difusió d'aquesta llegenda, i sobretot anterior a l'època (que es pot fixar en la segona meitat del segle XIII) en què neixen els atributs distintius dels sants (1).

Cabrol (2), estudiant els orígens de la llegenda de Santa Cecília música, assenyala com a probable una ommissió de paraules del text de l'acta del martiri en ésser traslladat a l'ofici diürn de la santa.

L'acta diu: «Cantantibus organis, Caecilia virgo in corde suo soli Domino decantabat dicens», etcètera.

Cabrol tradueix: «Mentre els orgues cantaven —referint-se a la música profana de la festa de noces, — Cecília, verge, en el seu cor solament al Senyor cantava», etc.

L'Ofici diu: «Cantantibus organis, Caecilia Domino decantabat dicens», etc.

Cabrol tradueix: «Cantant o tocant els orgues, Cecília al Senyor cantava dient», etc.

Aquest ofici diürn, el més concorregut, fou cantat posteriorment al segle XI (3). El text de l'acta, en realitat, oposa a la música profana de la festa de noces el cant íntim que del cor de la verge se'n puja a Déu. El text de l'ofici permet suposar que la santa elevava al Senyor els seus cants, bo i tocant l'orgue.

Així interpreta aquest text l'autor de la *Llegenda Aurea* (4) quan ens presenta Cecília i diu

(1) Vegi's MALE: *L'Art religieux en France*.

(2) *Dictionnaire d'Archéologie*, etc.

(3) CABROL: obra citada.

(4) VORAGINE: *La Légende dorée*.

que, «acompanyant-se d'instruments musicals, adreçava els seus cants al Senyor dient», etc. El llibre de Voragine és de 1260, i constitueix la font de gairebé tota la imatgeria medieval, que li és posterior (1); de manera que creiem que el frontal de Bolvir pot considerar-se com a anterior a aquesta data, i que, per tant, conté una de les més antigues representacions de la llegenda de Santa Cecília, i, sens dubte de cap mena, la més antiga de Catalunya.

Si el tema ens dona la possibilitat d'una data posterior al segle XI (2) i una d'anterior al 1260 (3), anem a veure ço que ens dona l'estudi de la indumentària, malgrat que en qüestions d'indumentària sigui una mica difícil precisar pel que fa referència a Catalunya.

Els personatges que figuren en el frontal són (segons l'acte de la passió, i segons indiquen algunes inscripcions, gairebé il·legibles, que hi ha damunt de cada escena) els següents: Cecília i Valerià, un home que indica el lloc on és Urbà, Urbà, l'home d'edat que apareix a Valerià, un àngel, un botxí, i Almachius, governador, qui ordenà el martiri.

Valerià, Urbà i Almachius vesteixen el brial i el mantell, i duen sabates. Cecília va també calçada, i porta el brial i el vel. Urbà porta, demés, la mitra de la seva jerarquia, i Almachius un bonet esfèric. L'home que indica a Valerià el lloc on és Urbà, porta saió, com duia solament la gent humil, i va descalç. El botxí porta també saió, però va amb calces i sabates. Urbà, en l'escena del baptisme de Valerià, porta alba o camisa, i mitra; i l'àngel que corona els dos novells esposos porta casulla, i alba o camisa, i va descalç.

Com a altres elements de datació, apareixen el lloc on Cecília confessa al seu espòs el vot de sa virginitat, l'escambell on seu Urbà en rebre la visita de Valerià, les corones metàl·liques que l'àngel posa a la testa dels esposos, el moble agenollada en el qual rep Cecília la corona, i l'escambell on seu Almachius presenciant i ordenant la degollació.

La camisa, el brial, el mantell i el vel. — Els personatges, en general, porten el vestit que els autors (4) i els monuments permeten considerar com a característics de la segona meitat del segle XII. La camisa i el brial, que, seguint la tradició antiga, foren curts fins a sota genoll, des de la meitat de segle (5), seguint la moda oriental tramesa pels normands de Sicília, s'allarguen fins al turmell. La gent humil segueix portant el brial curt o saió, com el que veiem en les figures del botxí i de l'home descalç que indica a Valerià el lloc on és Urbà.

El mantell és, en aquesta data, encara, d'antiga tradició (6). Com la clàvide, consisteix en un tros quadrat de roba, que es corda a l'espatlla esquerra amb una fíbula o fent un nus amb els dos panys, o bé es porta solt, tirat damunt les espatlles, com en el cas del nostre frontal.

Aquesta moda, a França, no es modifica fins a les darreries del segle XII, en què el vestuari, sense canviar essencialment ni les formes, ni les mides, ni les peces, es complica amb ornaments planxats simulant plec i arrissats, amb cinturons que volten doblement el cos i pengen pel davant fins als peus, i amb un sobrecot que modifica l'aspecte de les figures, perquè cenyeix a la forma del cos el brial, fins aleshores simplement lligat a la cintura (7).

Entre els nostres monuments, cal dir que no hem trobat cap exemple evident afectant aquests caràcters, i que, per tant, és possible que aquesta moda, que a França arriba fins al tercer quart del XII, aquí perdurés tot el XII i prosseguís dins els començos del XIII.

L'alba, la mitra i la casulla. — En el nostre frontal trobem la figura d'Urbà vestit amb indumentària episcopal. Primer apareix amb l'alba o brial, el mantell i la mitra, i, en l'escena del baptisme de Valerià, sense mantell i amb l'alba i la mitra.

No és possible distingir aquí l'alba del brial, ni el mantell és divers dels altres mantells representats. No es tracta d'un pluvial, perquè el pluvial, en aquesta època, anava proveït de caputxó (8) i aquí no se n'hi veu.

L'únic element nou de datació que ens ofereix la indumentària d'Urbà és la mitra. La mitra, en general, tot el segle XII, té, en els monuments, els corns disposats lateralment. Aquests corns són derivats del casquet o tiara hemisfèrica primitiva, que, feta de roba, fou exornada amb un galó voltant el cap i amb un altre que anava del front a l'occípit. El pes d'aquest galó

(1) Vegi's MALE: obra citada.

(2) CABROL: obra citada.

(3) VORAGINE: obra citada.

(4) Vegi's manuals d'indumentària de QUICHERAT i ENLART.

(5) QUICHERAT.

(6) ENLART.

(7) Idem.

(8) GUDIOL: *Indumentària litúrgica*. — ENLART.



Fig. 655. — Frontal de Bolvir. Decapitació de Sta. Cecília

determinà una flexió de la part central de l'esfera, que dividia en dues parts el bonet, cada una de les quals s'accentuà prenent la forma de dos corns (1).

En el segle XIII apareix comunament la mitra, amb els corns posats, com en l'actualitat, davant i darrera; però l'època en què aquest traspàs es produeix sembla ésser la que va dels darrers anys del segle XII als primers del XIII. Així tenim, afectant la forma nova, la mitra de Sant Tomàs Becket, que és del XII, i la de Selgenstad, en el Museu de Munich (2), datada en el 1173.

Un altre element de datació que hi ha en el frontal és la casulla que porta l'àngel que apareix coronant els esposos. Segons les dades dels segells reunits per Demay (3), la casulla apareix curta del davant, com la que porta l'àngel en exemplars dels anys 1165, 1175, 1179-89, i llarga, aproximant-se a la llargada del pany dorsal, en 1209, 1217, 1219, 1222, 1248, etc., en augment progressiu, no solament de llargada del pany davanter, sinó d'amplada general. Seguint aquestes dades, la casulla representada en el nostre frontal afecta la forma dels tipus de les darreries del segle XII.

La corona i el bonet. — Entre la imatgeria del frontal, apareixen les corones que l'àngel posa als nuvis, i el bonet hemisfèric que porta Almachiús en l'escena de la degollació de la santa. Són, aquestes corones, formades per un cercle metàl·lic, del qual surten unes tiges sostenint en llur extrem una bola.

Aquest tipus de corona no l'hem trobat en cap de les compilacions de documents fetes pels

(1) GUDIOL i ENLART.

(2) ROUALT DE FLEURY: *La Messe*.

(3) DEMAY: *Le Costume selon les sceux*.

autors francesos que han estudiat aquest objecte indumentari. En canvi, l'hem trobat a Catalunya en les miniatures del *Llibre dels Feud* (1), en un segell de Pere I del 1197-1203, i en un altre de Jaume I del 1220-26. Del temps de Berenguer, però, com del temps dels reis Alfons, Pere i Jaume, hi ha segells, amb les corones sobremuntades de creuetes i trilòbuls en lloc de boles (2). Aquesta forma de trilòbuls devia ésser la usual dels segles XIII i XIV, de manera que la transició del tipus sembla escaure's en aquest final del XII o principis del XIII, en què tantes coses del vestuari foren canviades a Europa.

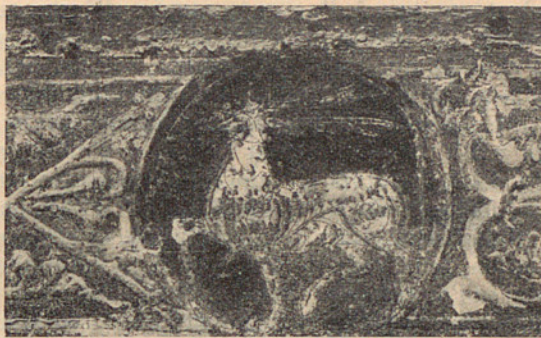


Fig. 656. — Detall del marc del frontal de Bolvir

El bonet hemisfèric que porta Almachius és de tradició antiga (3) i sembla indicar una jerarquia, car el trobem portat, molt sovint, per personatges exercint magistratura. No oblidem que la forma de la tiara papal primitiva és, amb lleugeres variacions, aquesta mateixa, i possiblement la mitra episcopal fou cosa igual en sos orígens.

Apareix, aquesta forma de cobertura, portada per Almachius (el magistrat qui executà el cruent martiri de Cecília), en la testa del magistrat compilador representat en la miniatura frontallera del *Llibre dels Feud* (segle XII) i en un segell de la vila de Soissons, del segle XII, on hi ha representat el bust del seu magistrat (4). També apareix en unes figures de la catedral d'Autun, datades al mateix segle, i en un capitell de Vézelay d'igual època (5).

Els mobles. — Es més difícil precisar sobre el mobiliari, per tal com aquest ha estat cosa menys estudiada que la indumentària; mes, així i tot, provarem de veure el que donen les dades monumentals dels pocs autors que s'han donat a la tasca de llur recull.

En el frontal de Bolvir apareixen Cecília i Valerià en col·loqui, asseguts en un banc (?) o en un llit, en l'escena on Cecília confessa al seu espòs el vot de sa virginitat. De l'època, no hem trobat cap banc en aquesta forma, car els que hem vist tenen tots espatller. Demés, si associem a la forma del moble la idea de la confessió conjugal de Cecília, serem induïts a creure que es tracta d'un llit.

Ens porta, per altra part, al dubte el moble representat en l'escena on l'àngel imposa les corones als dos esposos, i en el qual Cecília està agenollada. L'acta de la passió de Santa Cecília diu que en tornar Valerià, batejat i purificat, a casa seva, trobà Cecília en oració, i aleshores veié l'àngel, etc.; i el moble on Cecília està agenollada, en oració, té exactament la forma d'un llit, millor dit, la forma usual del llit en el segle XII, fet de quatre muntants tornejats lligant un xassís, damunt del qual es col·loca el *plumacium* i les cobertures. Però ens crida l'atenció, també, el fet de la representació de dos llits en forma diversa (i encara el que el moble on seuen els esposos mostri clarament els matalassos, si bé sense cobertors) i que, en canvi, el moble on Cecília està agenollada tingui un cobertor i no s'endevinin els matalassos ni els coixins.

De tota manera, els documents estudiats ens duen a creure que el moble on seuen els dos esposos és un llit, i que és també un llit aquell en el qual Cecília està agenollada. La forma del primer és de tradició antiga clàssica, i consisteix en el xassís col·locat damunt de quatre peus de poca alçada (6), mentre que el llit característic del segle XII és el llit amb muntants que passen de l'altura dels xassís i dels matalassos, i lliguen tota la construcció.

Racinet publica llits medievals d'ambdues formes, i és curiós observar que, els llits amb peus damunt dels quals es sosté el xassís, són o molt més antics que l'època que per ara sembla tenir el nostre frontal, o bé són extrets de miniatures alemanyes.

Es sabut que a Alemanya les tradicions llatines hi perduraren més que en els països influïts per l'expansió musulmana (els fets que ho proven i els monuments que ho comproven són nombrosos, i això ens porta a creure que el moble que estudiem és un llit que, potser per un

(1) SAGARRA: *Sigilografia catalana*.

(2) SAGARRA: *Sigilografia catalana*.

(3) DEMAY: obra citada.

(4) DEMAY: obra citada.

(5) ENLART: obra citada.

(6) RACINET: *Le Costume historique*.

volgut arcaisme de l'autor (pensant en l'època en què l'escena del martiri es desenrotlla), o perquè realment la tradició subsistia entre nosaltres, apareix en una forma que és generalment desusada en el segle XII, i més en el XIII.

Aquesta forma, per ella sola, podria induir a considerar el frontal anterior al XII si no hi hagués l'altre moble o llit que afecta la forma usual en aquest segle, i fins entrat el XIII. Louendre, en el seu recull, tan documentat i fidel (1), publica una sèrie de llits de finals del XII afectant aquesta disposició, extrets de les miniatures del manuscrit 1194 de la Biblioteca Nacional (Imperial a l'època del llibre), de París; i són molts altres els documents que podríem citar, si calgués.

Referent als seients, la cosa apareix més clara. Aquell on seu Urbà afecta una decoració d'arcuacions semblant a la que trobem en l'escambell on està asseguda l'esposa del vescomte de Poitiers en l'escena de prometatge de sa filla amb el comte de Rosselló, representada en una miniatura del *Llibre dels Feudes* (segle XII), i el seu tipus és l'usualment representat en les miniatures. Quant al seient d'Almachius, hi ha, en el tipus, o bé un volgut arcaisme (ja que la forma de monstres en els muntants del seient és de tradició molt vella), o un arcaisme latent en la realitat del temps, com ho prova la presència d'aquesta forma de monstres en els seients dels magistrats que ordenen martiris, en taules i pintures d'època molt avançada.

Racinet (2), en parlar de l'anomenat tron de Dagobert, que afecta semblant forma, diu: «Els reis francs tenien costum, així que havien pres el govern d'un reialme, d'asseure's sobre un tamboret d'estisora de tradició antiga, per rebre els homenatges.» I aquesta idea de l'antiguitat d'aquesta forma és possible que perdurés en aquesta època i fos una manera de caracteritzar el magistrat pagà.

Hem intentat la prova epigràfica, però ens ha estat impossible de fer-la. S'endevina, millor que no es llegeix, en el frontal (i encara per la coneixença que tenim del nom dels personatges), el nom de cada figura, posat al damunt d'ella.

Llegim: *S. Cecilia, Valerianus, Urbanus*; però les lletres, esborrades en part la majoria, i moltes per complet, no donen prou elements característics per a precisar; i, així, ens limitarem a dir que, les poques que es veuen, igualment poden datar-se al segle XII que al XIII.

Per l'estudi dels caràcters generals i d'estil, hem vist que el nostre frontal es situava entre els segles XII-XIII. Per l'estudi de la forma i representació del tema, hem vist que aquesta data se sostenia. Per l'estudi de la indumentària, finalment, hem pogut precisar més, acostant-nos a les darreries del segle XII o a principis del XIII. — J. F. i T.

(1) LOUENDRE: *Les Arts au Moyen âge et à la Renaissance*.

(2) Lloc citat.

Copó esmaltat del Rin (segle XIII)

Una de les més notables adquisicions del Museu, durant aquest període, ha estat el copó esmaltat que reproduïm aquí, ingressat a les col·leccions de la ciutat l'any 1918.

La importància d'aquest exemplar d'orfebreria, veritablement extraordinària, augmenta si es té en compte que els seus caràcters permeten afiliar-lo a les escoles d'esmalteria nòrdica; cas isolat, aquest, certament, en el nostre país, on l'esmalteria és llemosina, generalment, o bé producte d'algunes petites escoles locals, ja en època avançada.

Aquesta circumstància, tal com la que intrínsecament té l'exemplar, ens obliga a un especial deteniment en el seu estudi, car veritablement sorprèn la presència d'un esmalt d'origen tan llunyà en les nostres terres, i pot assenyalar un punt de la relació entre l'escola d'orfebreria nòrdico-monàstica i el nostre país, la influència de la qual és ben probable en la composició d'alguns dels nostres frontals romànics.

Hem procurat reunir entorn del nostre esmalt, per procedir amb el major fonament possible a la seva classificació, totes les dades i coneixences directes que tenim sobre esmalteria; i ens cal dir que, si bé aquestes proves poden ésser contestades, en veritat clouen prou fonament per a considerar aquest esmalt com un producte de les escoles del Nord, i, precisant més, de l'escola del Rin.

L'exemplar en qüestió procedeix d'una petita parròquia de Cerdanya, i en el moment de la seva adquisició complia l'ofici de caixa dels Sants Olis dins les fonts baptismals. Com pot deduir-se per la seva forma, l'objecte és incomplet, mancant-hi el peu i el pom de la tapa, formant així un gran copó que, igual que el famós copó d'Alpais, del Museu del Louvre, devia contenir la Comunió en les dues espècies (1).

Precisament la gran semblança de forma de la copa del copó del Louvre amb la del nostre ens permet tenir una idea de com seria l'exemplar complet; i, ja que malauradament han estat inútils les gestions que s'han fet per trobar el peu i el pom que hi manquen, acudirem a una reproducció del cimbori d'Alpais per a imaginar-nos l'aspecte que devia oferir el nostre en son origen.

El nostre exemplar és format per dues peces hemisfèriques una mica augmentades de volum en llur base i vorejades en aquest indret per una sanefa. El diàmetre màxim de l'exemplar és el de 0'15 centímetres, i l'altre, amb les dues semiesferes juntes, també de 0'15 centímetres.

La seva disposició ornamental parteix d'una estrella corbada de sis puntes, que, en creuar-se, forma una sèrie de compartiments hexagonals decorats d'imatges i ornaments foliacis. Corresponen a la tapa dues sèries de figures en sentit vertical, de sis figures cada una, i al recipient una altra sèrie també de sis figures.

A l'interior es veu, en el fons de la tapa i ocupant el centre, un disc on hi ha gravats al burí una creu i un braç drapat amb la mà beneïnt. Al mig del recipient hi ha també inscrit, en un medalló, un àngel en igual actitud.

Corresponent a cadascuna de les sèries de figures corre una llegenda. La primera és un alfabet que es desenrotlla en la següent disposició, col·locades les lletres dins els compartiments de les imatges, en agrupaments de dues, una a cada costat de la testà del sant:

.A-B|C-D|E-F|G-H|I-K|L-M

La segona és una avemària. Les lletres formen agrupaments de quatre, dues a cada costat de la imatge, en el següent ordre:

:AV-EM|AR-IA|GR-AS|IA-PL|EN-AD|OM-IN

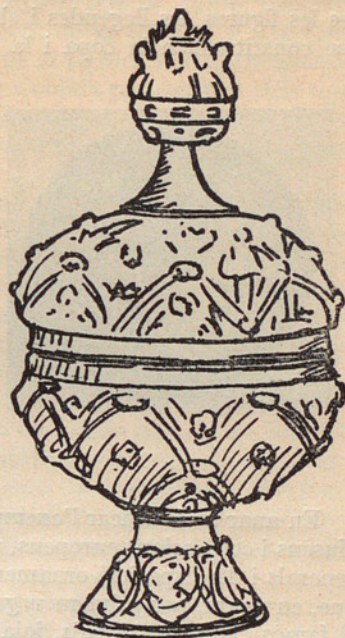


Fig. 657. — Copó d'Alpais

(1) CABROL: *Dictionnaire d'Archéologie et de Liturgie*.

La tercera és una inscripció, que confessem inintel·ligible, sense puntuació de començament, formada per agrupaments de quatre lletres, dues a cada banda d'imatge, exceptuant un dels compartiments en què sols n'hi ha tres, a causa, sens dubte, que la posició de la mà del personatge ocupa l'espai que correspondria a l'altra.

Comencem a transcriure la inscripció per l'agrupament de tres lletres:

D|RC-IA|ML-AO:NI-NL|OI-BL|CD-OI|GL

El metall en què és feta l'obra és com en la majoria dels esmalts de l'època: el coure sobre-daurat. El procediment de l'esfalt és a tret de camp, reservats els fons en or burinat i esmaltades les figures, les llegendes i els temes d'ornament. Les dues sanefes de la base de les semiesferes que constitueixen la copa i la tapa són gravades al burí.

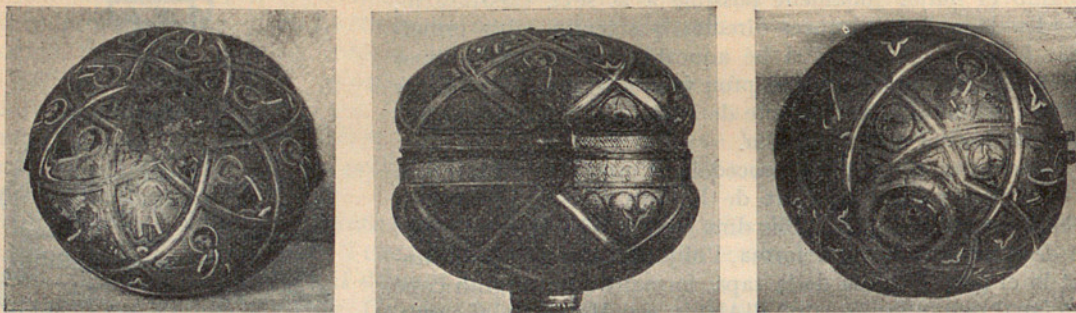


Fig. 638. — Copó esmaltat del Rin

En anar a classificar l'exemplar nostre, a base d'una comparació amb els esmalts coneguts dels Museus i col·leccions europeus, un no pot sostraure's a la suggestió de la gran semblança de formes generals i de disposició ornamental que hi ha entre el nostre copó i el copó del Louvre. Confessem que, en veure, per primera vegada, l'exemplar que estudiem, ens vingué immediatament al record el famós cimbori d'Alpais, joia de l'orfebreria llemosina; però, immediatament, els seus caràcters ens feren creure que es tractava d'una obra d'una altra escola. Després d'insistir sobre aquesta apreciació i d'haver-lo comparat sota tots els aspectes (fins allí on permeten un bon record i les reproduccions que hem tingut a mà), podem dir que les semblances són purament superficials, és a dir, purament formals i de disposició ornamental; però ni quant a la tècnica ni quant a l'estil no tenen res que veure l'un amb l'altre.

Deixant a part el peu i el pom de la tapa que manquen en el nostre, comparant un copó amb l'altre, s'observa que en el del Louvre s'hi ajunten tots els caràcters típics o almenys els més usuals de l'esmalteria llemosina: figures reservades, fons esmaltats, testes en relleu, aplicació de cabuixons; mentre que, al revés, en l'exemplar nostre, s'hi troben tots els caràcters distintius de l'escola del Rin: fons reservats en or, figures esmaltades, treball del tret de camp minuciós i depurat com insistint a donar la impressió de l'antic esfalt *cloisonné* (no extingit al Rin ni en el període àlgid de l'esfalt a tret de camp), el tractat dels cabells, el colorit; en fi, matisant dins cada espai, a la manera dels esmalts pintats, el to violeta de les carnadures i certes fusions i games de color judicades com a típiques pels autors (1).

Confessem la nostra desil·lusió en veure que ens allunyàvem d'un model tan excels i famós com el cimbori d'Alpais, del Louvre, que uneix a totes les seves valors la d'ésser firmat: però confessem que, en assegurar la impressió que ens trobàvem davant d'un exemplar de l'escola del Rin, sentírem la joia de poder oferir als estudiosos un nou exemplar a afegir a les llistes, i en el qual, sens dubte, pot entreveure's un cas de similitud de formes (no de maneres) entre els tipus del Rin i els de Limoges.

(1) MOLINIER: *L'Emaillerie*. «Bibliothèque des Merveilles.» Paris, 1891. — *Histoire des Arts appliqués à l'industrie. L'Orfèvrerie religieuse et civile*, I part. — VON FALKE, DREGER i altres: *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*. Berlin. — MARQUET DE VASELOT: *Histoire de l'Art d'André Michel*. Volumes I i II. — LÉON PALUSTRE: *La Collection Spitzer. L'Orfèvrerie religieuse*. — OTTO VON FALKE und HEINRICH FRAUBERGER: *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*. Frankfurt. H. M. 1904.

Afegim, encara, per completar els punts de semblança entre el copó d'Alpais i el nostre, que en aquell hi ha també gravada, a l'interior, la figura de l'àngel beneïnt, que porta al seu entorn la firma de *Mestre Alpais de Limoges*. En va hem cercat entorn de l'àngel i arreu de l'esmalt la firma del mestre que esmaltà el copó del Museu de Barcelona.

Si insistim sobre les diferències de tècnica que distingeixen una i altra escola d'esmalteria, per tractar d'identificar el nostre esmalt, veurem que, efectivament, els caràcters que corresponen al nostre copó són els de l'escola del Rin.

Els autors francesos ⁽¹⁾, en reunir aquestes característiques, les han fetes procedir, fins aquestes darrers temps, d'una teoria que suposa per part de l'Alemanya una persistència marcadíssima de la tradició bizantina, d'on es creia originària l'esmalteria occidental.

El *champlevé*, o tret de camp, és, segons aquests autors, una simplificació de l'antic *cloisonné* bizantí, costosíssim i en el qual la mà de l'artista és esclava directa de la tècnica. A Limoges, d'aquesta simplificació es passa ben aviat a l'alliberament complet de la tècnica i de la composició antiga per a anar a una creació típica i franca de l'art llemosí, que s'oblida per complet dels seus vells models orientals. En canvi, al Rin, aquesta simplificació no passa d'ésser un mitjà més econòmic i més còmode que el *cloison* per a obtenir efectes iguals. D'aquí ve que una de les característiques de l'escola del Rin sigui el bizantinisme.

No obstant, no sembla pas que les coses hagin anat així. V. Falke ⁽²⁾, en sos darrers estudis, atesos i autoritzats per Marquet de Vasselot ⁽³⁾, afirma l'existència d'una tradició romana de *champlevé* coetània de la grega del *cloisonné* que es practicà, en els darrers temps de l'Imperi, a França, a Bèlgica i a l'Alemanya, i de la qual hi ha dades que revelen la seva continuació a través dels períodes carolingi i merovingi fins al període romànic. La prova és que en alguns exemplars dels segles XII i XIII apareixen les dues tècniques juntes en una mateixa obra, i veiem que sovint la part ornamental en l'orfebreria de les escoles renanes és feta amb esmalts a la grega, mentre les figuracions i les llegendes són fetes pel procediment de tret de camp.

Així i tot, si és veritat que els autors francesos havien equivocat les causes dels deixos bizantins dels esmalts renans, no és menys veritat que aquests bizantinismes són reals. L'escola alemanya insisteix tothora en la reserva dels fons de metall característics de l'esmalteria *cloisonné*, que esmalt el menys (les figures) i reserva els fons; i, quan aquests no són reservats, observem que, en esmaltar el fons, és també sempre a base de deixar el camp llis, a un sol to, o bé amb una petita ornamentació contínua: punts, estrellats, gra d'ordi, etc.

Una certa claredat i precisió (diríem una certa fredor regularista) assenyala els caràcters dels esmalts alemanys, i, sobretot, una correcció extraordinària en el dibuix i una perfecció en el treball que sovint, l'una i l'altra, han estat tirades en desmèrit dels mestres llemosins.

D'ella els en defensen els autors francesos a base de l'excés de producció dels obradors llemosins ⁽⁴⁾. La fama que aconseguiren arreu d'Europa produí la industrialització de l'art de l'esmalt, i d'aquesta són filles la incorrecció del dibuix, la deficiència del treball, la deixadesa i primitivisme de certes muntures veritablement incomprensible quan un les compara amb algunes altres (més escasses) obres de l'esmalteria llemosina, veritablement reveladores d'una gran perfecció de la mà d'obra.

Les distintives que podem recollir, doncs, del que fins ara havem dit, són que en els esmalts alemanys es conserva, fins en el ple de la XIII.^a centúria, un caràcter bizantinitzant en els procediments i en el dibuix, accentuat, encara, pels fons llisos, reservats en metall moltes vegades, i encara, al damunt d'aquestes distintives, les d'una gran correcció i minuciositat en el traç del *champlevé*, en el qual es vol conservar la impressió de la presència dels *cloisons*, que resseguien les més ínfimes parts del traçat de les imatges.

I, en veritat, tots aquests caràcters conserva el nostre esmalt; però ¿són aquests caràcters, tots i cada un, impropis de l'escola de Limoges?

Certament no. Cal reconèixer que Limoges té, en el segle XII, alguns esmalts ⁽⁵⁾ fets amb extraordinària i minuciosa perfecció, i amb els fons reservats en or. Es cert que no són tan abundants com els alemanys, però hi són; i la presència d'un de sol lleva la valor absoluta a la distintiva esmentada. El caràcter general del dibuix ja és altra cosa. Certament, els esmalts primitius de Limoges

(1) VEGI'S MOLINIER i PALUSTRE, obres esmentades.

(2) Obra esmentada.

(3) MARQUET DE VASELOT: en *Histoire de l'Art*, de Michel, esmentada.

(4) LÉON PALUSTRE: obra esmentada.

(5) VEGI's la coberta d'Evangeliari de la col·lecció Spitzer, avui al Museu de Cluny, entre altres.

són tan allunyats dels tipus alemanys coetanis en aquest sentit i al mateix temps allunyats de tot bizantinisme en el segle XII, i més en el XIII, que veritablement hom sent que aquesta distintiva de l'aire bizantí és efectiva i incontestable.

Però es tracta, al capdavant, d'una apreciació personal, i no voldríem fer-nos-hi forts. Anem a les coloracions.

En aquestes hi ha detalls de valor, en certa manera definitius, que caracteritzen les escoles del Rin i del Mosa, i que conserva perfectament el nostre esmalt.

Es un d'ells ⁽¹⁾ la coloració de les carnadures i la barreja de dos matisos en un sol compartiment o camp. Certament, aquestes carnadures violàcies pròpies de l'Escola alemanya, amb les celles pintades i matisades, així com determinats trets del rostre, es troben rarament en els esmalts de Limoges.

El verd maragda, l'aliança del groc i el verd amb el roig, i el blanc amb el blau, que s'esmenten com a típics del Rin, tot i trobar-se en el nostre esmalt, els trobem amb més o menys extensió a Limoges. El que no trobem a Limoges és aquest violat de les carnadures i aquesta mena d'aigua tinta blava sobre el violat, que es matisa i dona una certa tendresa, una certa vida, una qualitat, en fi, d'esmalt pintat en les cares.

Però altres elements, massa oblidats, poden ajudar-nos a la classificació d'aquest exemplar. Aquests són els elements iconogràfics, els quals, pel que a l'esmalteria es refereix, són ben lluny d'haver aportat la contribució que poden aportar al seu estudi i classificació. El corpus dels esmalts llemosins, publicat per Rupin ⁽²⁾, és avui incomplet per a un tal treball, com són del tot insuficients les publicacions alemanyes; i això ha estat perquè la discussió referent a les característiques de les dues grans escoles d'esmalteria s'ha establert principalment sota el punt de vista tècnic, i cal confessar que, per a sostenir raons en aquest aspecte, les reproduccions, per perfectes que siguin, no són mai absolutament suficients.

Però insistim que el punt de vista iconogràfic pot portar magnífics resultats. La prova és que tots els autors el voregen, i especialment Falke i Molinier ⁽³⁾ hi basen alguns de llurs raonaments; i, encara que d'una manera indirecta, són molts els que acuden a fer un intent de comparació entre els esmalts i les miniatures, però més aviat des del punt de vista de l'estil que del punt de vista pròpiament iconogràfic.

Però, en anar a utilitzar aquest mitjà, convé, establir d'una manera precisa la vàlua de la imatge que hi ha en el nostre esmalt; i, en ésser aquí, ens cal confessar que, si bé no tenim dubtes respecte a les dues sèries inferiors, pel que toca a la superior no hi veiem tan clar.

Evidentment, les dotze imatges que porten un llibre a la mà representen els dotze Apòstols. Es aquest l'atribut amb què se'ls representa fins el segle XIII, en què, en formar-se la iconografia occidental, neixen les característiques que individualitzen cada un dels deixebles de Crist, mitjançant l'instrument de llur suplici, o altre atribut ⁽⁴⁾. No obstant, si bé en l'escultura aquesta individualització s'assenyala ja a les primeries del segle XIII, en els esmalts persisteix el vell model fins al llarg de tota la centúria. L'únic que es distingeix, però, amb anterioritat als altres, és Sant Pere, al qual corresponen les claus. La representació de Sant Pere amb les claus és més antiga que la dels altres atributs dels Apòstols.

Cal fer constar que en el nostre esmalt, ultra ésser dotze les figures de les dues sèries inferiors, totes elles porten un llibre, fent excepció d'una, que no en porta, i que precisament s'escau situada en el lloc on correspon l'encast de la frontissa, com si això indiqués que ocupa un lloc central. Advertim, però, que, si es pot afirmar que no porta llibre, no es pot dir que dugui claus.

Les imatges són totes representades en bust, eixint d'un núvol; i, si bé totes estan en actituds diverses, els rostres ofereixen una gran semblança. La sèrie primera és, quant a indumentària i quant a característiques fisonòmiques, exactament igual a les altres. L'única cosa que les distingeix dels Apòstols és que no porten el llibre.

Per a identificar aquestes imatges ens cal no oblidar que, al llarg de tota l'Edat mitjana, la iconografia cristiana, obeint a les idees dels escriptors de l'època ⁽⁵⁾, ha establert un paral·lel constant entre els Apòstols i els Profetes. Els Profetes són els apòstols de l'Antiga Llei ⁽⁶⁾, i en les

(1) MOLINIER: *L'Emaillerie*. — FALKE: obra esmentada.

(2) RUPIN: *L'œuvre de Limoges*.

(3) Obres esmentades.

(4) EMILE MALE: *L'Art Religieux en France au XIII siècle*. — CABROL: *Dictionnaire d'Archéologie et de Liturgie*. — BREHIER: *L'Art Chrétien*.

(5) MALE: obra esmentada.

(6) MALE: obra esmentada.

portes de les catedrals i en les vidrieres formen sèries tots junts, confonent-se sovint llurs imatges.

Es clar que res no ens permet d'assegurar que siguin els Profetes, però la igualtat del tipus, tot i essent diverses les actituds, ens induïa a creure-ho; car altrament, de tractar-se de sants diversos, li hauria estat més fàcil a l'artista donar la variació mitjançant d'atributs indumentaris que mitjançant moviments de la imatge.

Evidentment es tracta d'una representació corrompuda per la repetició d'una d'aquestes composicions d'obra que, a còpia de repetir un tema, li fa perdre el sentit reduint-lo a una pura ornamentació. Però, així i tot, en establir-se clarament que es tracta dels Apòstols en les dues sèries inferiors, descomptada la possibilitat que siguin àngels ⁽¹⁾, no podríem pas donar-los altra atribució; car, en l'esmalteria alemanya i llemosina d'aquesta època, la representació de les imatges, la individualització dels sants és precisa i clara, ja mitjançant els atributs a Limoges, ja mitjançant les llegendes al Mosa i al Rin.

I justament aquest tema dels Apòstols i els Profetes és característic de l'escola alemanya. Un cop d'ull atent sobre alguns reculls de reproduccions d'esmalts porta a aquesta convicció. Per exemple: entre trenta un exemplars d'esmalts de Limoges (la majoria caixes i arquetes i reliquiaries) de la col·lecció Spitzer ⁽²⁾, no hem trobat ni una sola representació dels Profetes. Afegim-hi, encara, les quinze peces llemosines que reproduïx Marquet de Veslot ⁽³⁾, i enlloc es parla de Profetes. En canvi, entre les tretze peces alemanyes de la referida col·lecció Spitzer, n'hi ha de cinc amb reproduccions de Profetes, i en tres d'elles aquests van acompanyats dels Apòstols. Afegim, en aquesta estadística de la representació dels Profetes en favor de les escoles alemanyes, el reliquiari de Sant Omer i l'altar de Sant Eilbert de Colònia ⁽⁴⁾.

Molinier ⁽⁵⁾ fa constar aquesta tendència de l'escola alemanya en les representacions de l'Antic Testament, que més aviat podríem dir-ne a la bizantina. Així com l'art de la nova iconografia penetra ben aviat en els obradors llemosins, fent aparèixer en els esmalts les escenes de la vida de la Verge i dels sants locals, a Alemanya hi ha una visible persistència dels temes antics, tals com les virtuts, abundantment representades, els Profetes, l'Església i la Sinagoga, el jueu recollint el manà que cau del cel, etc.

Per aquesta insistència en la representació dels temes d'aquest caràcter, Molinier justifica l'abundor de les llegendes en els esmalts alemanys, les quals — diu — eren necessàries per a aclarir els temes obscurs que no calia aclarir a Limoges, on les representacions eren del domini popular.

* *

Les llegendes són, doncs, una de les característiques de l'escola alemanya. Fins a tal punt ho són, que *s'han oposat els artistes erudits de Colònia als obrers ignorants de Limoges*, i, encara que tan capciosa sigui la defensa que Molinier en fa, com el concepte que la motiva, la veritat és que, mirant esmalts alemanys i mirant esmalts llorenesos, l'abundor de les inscripcions és palesament contrastant amb l'absència d'aquestes a Limoges.

En el nostre esmalt les llegendes hi són també abundants. Es clar que no tenen relació amb les imatges, però, certament, tracten de donar la sensació de tenir-la-hi: tan ben compostes són les lletres i les figures.

Aquesta irrelació comprova el fet de la corrupció dels temes iconogràfics que ja hem indicat. Ni l'abecedari, ni l'avemaria, ni les lletres il·legibles de la inscripció inferior tenen res que veure amb les representacions; però, així i tot, són el record i tracten de donar la sensació d'un conjunt iconogràfic i epigràfic perfectament orgànic que ha degenerat en un pur ornament.

Els caràcters, però, si no tenen valor com a llegenda, poden servir per a datar en el segle XIII el nostre esmalt.

* *

Un aspecte manca estudiar, que és el dels temes purament ornamentals. Els rínxols fullats, l'aplicació dels quals com a tema d'ornament dels fons d'esmalt ha donat nom a tot un agrupament

(1) El tipus iconogràfic de l'àngel és una transformació dels genis i victòries alats del paganisme. Neix el tipus ja alat. Vegi's Cabrol, obra esmentada.

(2) *La Collection Spitzer*. London MDCCCXC.

(3) MARQUET DE VASELOT: *Les émaux limousins à fond vermiculé*. Extret de la *Revue Archéologique*. Tom. VI.

(4) Reproduït en *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, Berlin, i en Molinier, obra esmentada.

(5) MOLINIER: obra citada.

de l'Escola llemosina ⁽¹⁾, i que, per tant, són típics de Limoges, apareixen també aquí, encara que amb un caràcter divers del que generalment allí són aplicats.

Sobre l'origen d'aquests ornaments, algú ha parlat d'una provenença aràbiga, i cal no oblidar que és possible confondre els entrellaments cal·ligràfics de l'art del Nord amb alguns temes de llaceries d'origen persà, africà i espanyol que l'amor a l'art oriental, popularitzat en l'Edat mitjana a Europa, pot haver difós. Sense penetrar en el fons d'aquesta qüestió complexíssima, assenyalarem solament l'existència de la cúpula i de la coberta del reliquiari de Colònia, d'orfebria alemanya, on es veu aquest tema ornamental, creient que és suficient per a deixar resolt el punt que ens interessa. — J. F. I T.

Retaule de Xixena

OBRADOR DELS SERRA A BARCELONA (1361-1399)

Aquesta taula fou adquirida l'any 1918, per la M. I. Junta de Museus de Barcelona, a la Comunitat de Religioses del Reial Monestir de Xixena, en el Baix Aragó. Corresponia el retaule a un



Fig. 659. — Taula central del retaule de Xixena

En ésser adquirit aquest retaule, l'espai que ocupen les escenes de la Presentació i el Baptisme de Jesús i la Pentecosta i la mort de la Verge, era omplert amb dos fragments de retaule repre-

dels altars de l'església de l'expressat monestir, dedicat a la Verge Maria, la imatge de la qual presideix la composició, on es desenrotllen els goigs de la Mare de Déu i alguns passos de la vida i passió de Jesucrist.

En la taula central apareix la Mare de Déu amb l'Infant als braços, i Santa Caterina i Santa Magdalena. Als peus de la imatge, agenollat, hi ha el retrat del donador, que, segons la llegenda inscrita en el propi mantell, és Fra Fortaner de Glera, Comanador de Xixena, el qual morí en 1400, durant el priorat de D.^a Antonia de Castellauri, morta en 1411.

El cicle iconogràfic s'inicia en el compartiment superior, dreta de la Verge, amb l'Anunciació i la Nativitat. Dessota vénen les representacions de l'Adoració dels Reis i la Presentació de Jesús al Temple, i, en la línia inferior, Jesús discutint amb els Doctors i el Baptisme en el Jordà.

En el compartiment central superior a la imatge de Maria hi ha l'escena de la Crucifixió presidint el conjunt, que continua en el departament esquerre de la Verge començant per dalt, amb la Resurrecció de Jesús i l'Assumpció. Dessota hi ha la Pentecosta i l'Angel que apareix a Maria anunciant-li la seva mort. Dessota vénen els temes de la mort de Maria i la Coronació.

El bancal de l'altar consta de cinc compartiments i és presidit pel Sant Sopar, o sia la institució de l'Eucaristia, ocupant les quatre divisions laterals algunes escenes representatives de llegendes eucarístiques.

(1) MARQUET DE VASELOT: *Les emaux limousins à fond vermiculé*.



Fig. 660. — Retaule de Xixena

sentant Sant Cosme i Sant Damià, pertanyents a una altra època i molt inferiors en mèrit artístic.

Indagant el perquè de la presència d'aquelles taules, vinguérem en coneixement que, cap als volts de l'any 1899, foren col·locades allí per una especial devoció als Sants Metges, i que els quatre compartiments substituïts foren venuts en el mercat d'antiguitats.

Feliçment, en aquella data, les dites pintures foren adquirides per l'Il·lustre membre de la Junta de Museus D. Emili Cabot, en la col·lecció del qual figuraren des d'aleshores, havent-les cedit suara, el referit senyor, a fi de completar l'exemplar.

Pels seus caràcters aquest retaule pertany a la sèrie que, a base d'alguns exemplars documentats, avui es pot considerar com a sortida de l'obra dels germans Serra, pintors domiciliats a Barcelona. Les notícies que tenim sobre aquests comprenen el període que va del 1361 al 1399.

La sèrie a la qual ve a afegir-se el retaule de Xixena, fins ara inèdit, representa la repercussió de les influències de l'escola de Siena sobre l'art català. D'aquesta tendència, l'obra dels Serra en té la més pura representació. D'aquest obrador se'n coneixen documents del 1361, del 1363, del 1368, del 1394 i del 1399. A aquests documents sols hi corresponen dues de les obres conservades, que són el retaule del Convent del Sant Sepulcre, de Saragossa, i el de la Confraria del Sant Esperit, de Manresa.

La comparança amb les dues pintures documentades permet considerar com a obres d'aquest obrador barceloní, ultra el retaule de Xixena, els de Sant Cugat del Vallès (avui al Museu Episcopal), el de Sant Llorenç dels Morunys, els dos fragments de la Vida de la Verge del nostre Museu, el de Santa Anna, de Barcelona, i altres.

De l'obra dels Serra n'apareix com a únic firmant dels contractes, en 1361, En Jaume Serra (retaule de Saragossa); en 1363 firma En Jaume Serra, i En Pere Serra com a ajudant (retaule de Tots Sants, de Manresa); en 1368 firma en Jaume i En Pere Serra amb igual caràcter de contractants (retaule de Pedralbes); en 1394 firma En Pere Serra tot sol (retaule del Sant Esperit, de Manresa), i en 1399 també firma En Pere (retaule de la Catedral de Vich).

Aquestes dades, entre les quals cal situar les obres no documentades que es conserven, ens donen una idea de l'activitat de l'obra barceloní al llarg de la segona meitat del segle XIV, i expliquen l'expansió i la fama dels mestres barcelonins a Catalunya i Aragó.

Respecte a la data concreta del retaule, res es pot precisar, ja que si el fet d'ésser el Monestir de Xixena de la mateixa ordre que el de Saragossa, i l'ésser tots dos a Aragó pot fer pensar en un veïnatge cronològic amb el retaule d'aquella ciutat, a què hem fet referència (any 1361, contracte fet amb En Jaume Serra), en canvi l'única data que tenim del qui el va costejar, que, com queda dit, és Fra Fortaner de Glera, mort en 1400, ens acosta cap al temps dels retaules del Sant Esperit, de Manresa, i del de la Seu de Vich, en què firmava sol en Pere Serra. — J. F. i T.

Restes de vestuari episcopal procedents d'uns sarcòfags de la Catedral d'Urgell

En el mur esquerre de l'ala nord del transepte de la Catedral d'Urgell hi ha situades, damunt permòdols, dues osseres o sarcòfags, cada un dels quals porta pintada, al vessant davanter de la tapa respectiva, la imatge d'un bisbe amb vestimenta de pontifical.

La forma de les osseres i l'estil de llur decoració indiquen les darreries del segle XV o els primers temps del XVI. Tenen 1'60 metres de llargada, per 38 centímetres d'ample i 78 d'alt, i contenen, segons dades documentals, l'una les restes mortals del bisbe Abril (1257-1269), i l'altra les del bisbe Pere d'Urtg (1269-1293).

Les aportacions documentals sobre aquestes osseres, que devem a la diligència de Mn. Pere Pujol, expliquen la presència dels sarcòfags en l'indret on són encara avui. Aquest indret és veí a l'altar que en honor de Jesucrist erigia, abans de morir, el bisbe Urtg, dotant-lo, per al seu servei, de dos capellans, els quals, després de mort el fundador, tenien el deure de dir cada dia, llevat dels diumenges i festes assenyalades, una missa de difunts pel bé de la seva ànima i la de l'immediat predecessor, el bisbe Abril, seguida d'una absolta que s'havia de resar davant del sepulcre de cada un.

Es suposa, doncs, amb fonament, que, per al millor compliment de les disposicions referides les restes dels dos prelatos foren traslladades de llur sepulcre primitiu, en sarcòfags, al lloc veí de l'altar fundat pel bisbe d'Urtg, que encara ocupen; sarcòfags que devien ésser renovats a les darreries del segle XV o a principis del XVI, tota vegada que l'estil dels que hi ha actualment indica que no correspon pas, ni de bon tros, a l'època de la mort del bisbe fundador, la qual s'escau, com ja hem dit, a les darreries del segle XIII.

Aquestes osseres (que poguérem examinar a principis de l'any 1915, en ésser netejades de la runa que hi havia caigut en fer les obres de restauració del temple) contenen una quantitat d'ossos regular, barrejats amb fragments de teixit confosos, que devien ésser la resta de la vestimenta sepulcral dels dos prelatos urgellitans.

Tot seguit (si per més no, perquè teníem dels dos prelatos una data segura) reconeguérem l'interès d'aquelles restes textils; i, facultats per l'autoritat corresponent, poguérem recollir-les, fent-les ingressar al Museu d'Art i Arqueologia de Barcelona, on avui es conserven.

La sepultura o sarcòfag de la dreta contenia: I. Resta d'una tunicel·la episcopal de seda salvatge o *bysu* i decorada amb temes en losange, fets en la mateixa color, però amb punt divers. La túnica era mancada de la meitat inferior de la part davantera. Té 1'35 metres d'altura des del coll a la vora extrema inferior. Les mànegues, ben conservades, tenen, de l'espatlla al puny, 2'80 metres. Venien adicionades a aquests grups unes tires de teixit amb inscripció cúfica, que descriurem a part per haver estat arrencades donat el mal estat de la costura que les unia als punys.

II. Dos fragments irregulars de forma, de teixit igual al de la túnica, podent haver format part del davanter d'aquesta, que, com havem dit, està mancat de la seva meitat inferior.



Fig. 661. — Tunicel·la episcopal, procedent de la Seu d'Urgell

III. Un fragment de teixit de matèria igual al del de la tunicel·la, amb dibuix o decoració en losanges, divers de l'anterior, però fet per igual procediment, i amb senyals visibles d'haver estat tallat recentment.

IV. Dues tires amb una inscripció aràbiga fetes a punt de sarja, amb passades de metall i decoració geomètrica.



Fig. 662. — Teixit procedent de la Seu d'Urgell



Fig. 663. — Teixit procedent de la Seu d'Urgell



Fig. 664. — Teixit procedent de la Seu d'Urgell

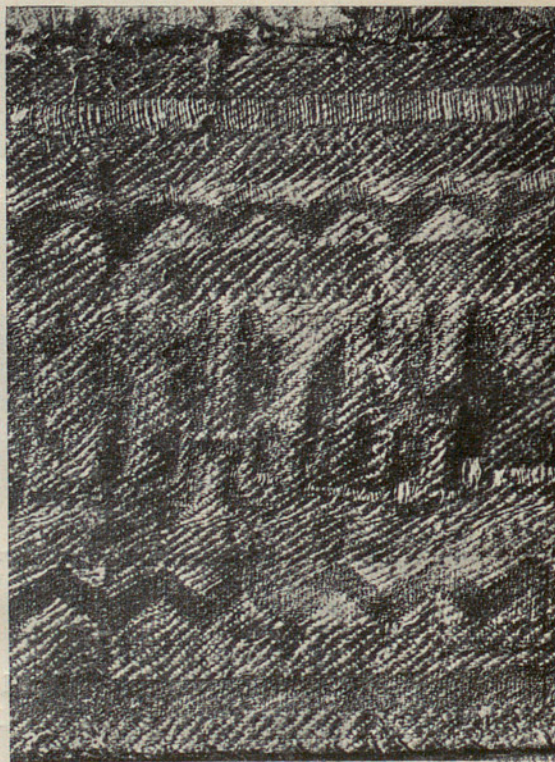


Fig. 665. — Detall d'una tira amb inscripció aràbiga

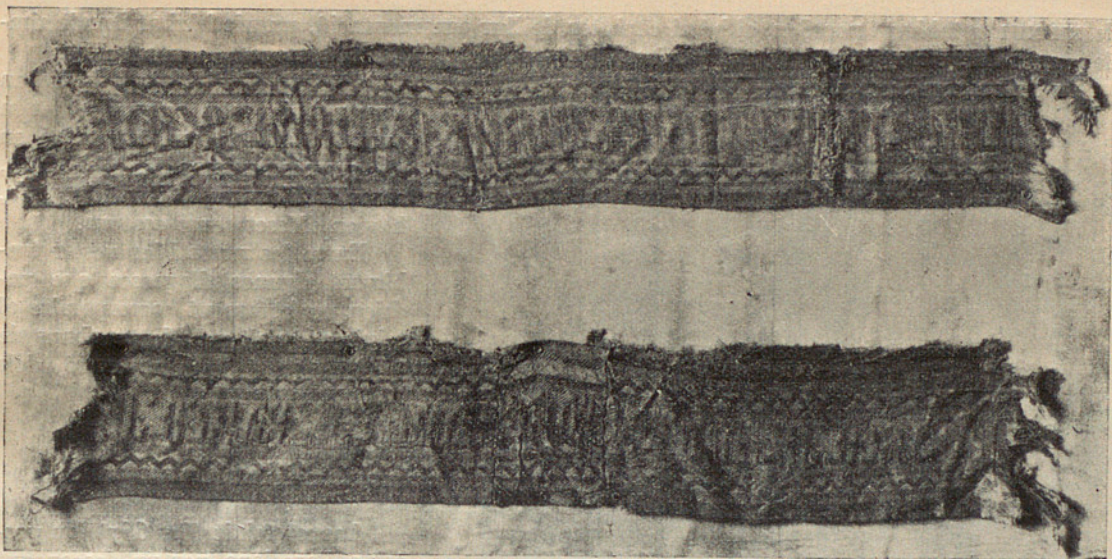


Fig. 666. — Tires amb inscripció aràbiga, dels sepulcres de la Seu d'Urgell

Els teixits de la túnica i l'altre parell en qualitat i semblant de dibuix, els crèiem obra possible del país, malgrat no puguem aportar cap dada relativa a la producció de teixits de seda (encara que sigui de seda salvatge) en el nostre país. Les dues tires, amb llegenda, que decoraven les mànigues, semblen correspondre, per la tècnica i els materials, a la sèrie de teixits egipcians del se-

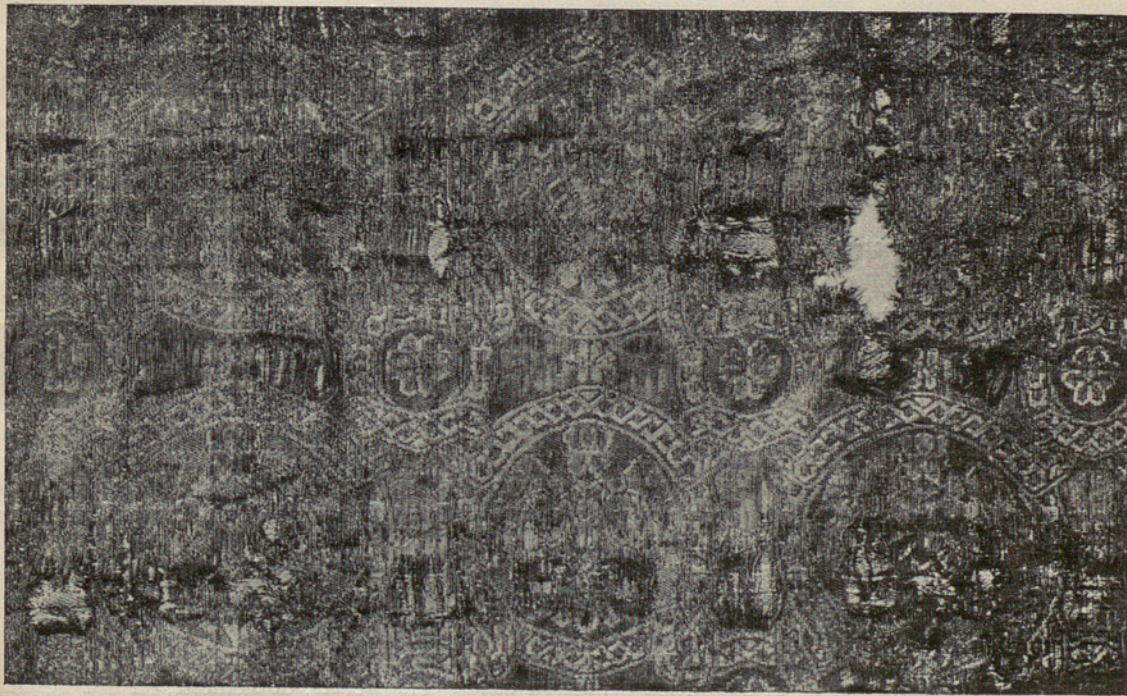


Fig. 667. — Teixit de caràcter bizanti

gle XII-XIII, establerta per Cox, si bé el caràcter de llur ornamentació, un xic bàrbar i molt simple, ens indueix a creure l'obra hispànica.

En l'altra sepultura no hi trobarem sinó un guant episcopal, en teixit d'or el fons i dibuix en



Fig. 668. — Guant episcopal, de la Seu d'Urgell

El dibuix, com pot veure's per la mostra de la figura adjunta, és de marcadíssim caràcter bizantí, i es datable en els segles XI i XII.

* *

No insistim en l'època que pot assignar-se a aquests teixits tan interessants per venir datats pel coneixement que tenim de l'època en què exerciren el pontificat d'Urgell els personatges que els usaren; cosa certament poc comú, car molt sovint s'atribueix als teixits de certa antiguitat un caràcter de relíquia o de pertinença a algun personatge, la qual cosa no fa sinó complicar i fer dubtosa la datació dels teixits antics.

Si per més no, aquest interès de nostres datades és prou perquè, a part dels seus caràcters ornamentals, sigui aquest ingrés del Museu considerat com un dels més importants que hi ha hagut aquests darrers temps.

Ultra això, la tunicel·la episcopal dona un exemplar indumentari interessantíssim. Creiem que hi ha un tipus ben marcat de la dalmàtica primitiva usada pels prelats, doblement, en llur vestit de pontifical, i feta generalment a un sol to, com ho és aquesta, i en robes lleugeres de tafetà, per exemple, com la nostra ho és.

losanges de seda vermella, fet a punt de mitja, com era comú en els guants episcopals, els quals, complint l'expressió d'un liturgista, havien d'ésser sense costura.

Entre les runes i les vestes trobarem algunes filagarses que podrien perfectament correspondre al teixit adquirit pel Museu abans de venir aquest en possessió dels exemplars descrits.

* *

Aquest teixit (fig. 667) fou portat a Barcelona per un desconegut qui es presentà a vendre'l a casa l'antiquari Sr. Carvajal, en un sol fragment. El Sr. Carvajal el partí en dos, i en vengué un a l'antiquari Sr. Tachard i un altre al senyor Homar, de Barcelona. El del Sr. Tachard fou novament partit en dos fragments, un dels quals ingressà, a base d'un canvi, al Museu de Vich. El fragment del Sr. Homar, que era el que millor idea donava del conjunt del dibuix, fou adquirit pel Museu de Barcelona. Una tira, molt reduïda, va quedar en poder del Sr. Costa.

El fragment es presentava formant sanefa, dividit el fons en franges requadrants en sentit vertical i longitudinal. L'encreuament de les franges era assenyalat per una mena de florons o claves.

Les seves mides generals coincideixen, més o menys, amb les d'alguns exemplars coneguts, i per elles sembla que podríem gairebé determinar que es tracta de la dalmàtica o tunicel·la que anava posada damunt l'alba, fins a tapar-la gairebé en el segle XIII, immediatament dessota la dalmàtica superior o tunicel·la, que era més curta, i anava immediatament dessota la casulla. — J. F. i T.

Pintures de les portes d'un orgue de la Seu d'Urgell

Durant una de les nostres visites a la Seu d'Urgell, motivades per viatges d'adquisició fets per comanda de la Junta de Museus (1), poguérem reconèixer l'interès que oferien dues grans teles pintades en grisalla al tremp, portant respectivament les imatges de Sant Ot i Sant Armengol, i que emplenaven dos panys de mur en la sala gran de l'Arxiu Capítular.

La grandària de les teles i llur proporció, sobretot, ens induïren a creure, tan bon punt les veiérem, que es tractava de la decoració d'unes portes d'orgue; i com que, d'ésser això cert, elles dues no donaven completa la decoració pròpia a la muntura d'aquell instrument (2), vàrem procedir a una immediata recerca, per totes les altres dependències de la Seu, amb el fi de veure si trobàvem les altres teles que devien completar-la.

Sortosament, les nostres recerques donaren un bell resultat. En efecte: a cada un dels dos caps de la gran sagristia, arran de la volta i damunt dels altíssims armaris que emplenaven els murs, hi havia una pintura d'estil i de grandària semblants als de les grisalles de l'Arxiu, si bé aquestes eren en pintura policroma, encara que fetes pel mateix procediment al tremp i damunt de tela igual.

Així mateix, en una altra dependència anexas a la sagristia, vora l'aula capítular, hi trobàrem quatre noves teles de petites dimensions, però d'estil, procediment i matèria iguals als de les anteriors, dominant la pintura en grisalla, representant les imatges, en bust, de Sant Pere i Sant Pau, l'*Agnus Dei* i la *Pietat*.

Les dues teles de la sagristia, fetes en policromia, donaven cada una una part d'un sol tema, que és el de la Presentació de Jesús al Temple, veient-se, en la de mà esquerra de l'espectador, la Verge amb l'Infant i Sant Josep portant les colomes d'ofrena i un acompanyament, i, en la de la dreta, l'interior del temple, amb el gran sacerdot davant l'altar, rebent l'Infant Diví, i diversos personatges assistents al voltant de la figura central.

Les teles anaven totes clavades en bastiments d'aspecte antic i vorejades d'una veta vermellosa, damunt la qual, com si fes de reforç a les vores de la tela pintada, hi havia clavats els claus que la subjectaven al bastiment. Aquesta forma coincidia amb la que indica un document del 1515, relatiu als orgues de Santa Maria del Mar, de Barcelona (3), consistent en una àpoca de quatre lliures, per vint-i-quatre canes i dos pams de tela, i dues peces de veta, que es paguen a Joan Ferran, botiguer de teles, «que tot serví per les portes dels orguens petits de dita iglesia».

Reconegut l'interès artístic de les pintures i l'aplicació que de llur temps tingueren, sol·licitàrem del Capítol llur adquisició per al Museu, a la qual aquell accedí, en el ben entès que, acabant-se les obres de restauració de l'interior de la Catedral d'Urgell, l'import es destinaria a l'obra. Al mateix temps encomanàrem a Mn. Pere Pujol, de la Seu d'Urgell, una recerca en els arxius capítulars, a través de tots els documents que fessin referència a la construcció d'orgues, amb l'esperança de trobar el nom del pintor d'aquestes obres, artista flamenc (?) o flamenquitant, que dissortadament ens resta encara desconegut (4).

(1) Desembre de 1918.

(2) Es sabut que les portes o volants d'orgue servien per a preservar de la pols la part de tuberia de l'instrument. El Sr. Soler i Palet, en una nota sobre construcció d'orgues a Santa Maria del Mar (cit. per Josep Gudiol, *Pàgina Artística de La Veu de Catalunya*, 21 d'abril de 1919), publica un document, pel qual es diu que, amb data de 7 d'octubre de 1485, el Consell de l'Església declara «que pocha voldria hauer fets tants bells orguens qui nouament son stats acabats sino heren fetes portes per tenir aquells en custodia». Per no privar la sonoritat a l'instrument, sens dubte, aquestes dues portes, que, en ésser closes, apareixien decorades (podent oferir llur decoració l'aspecte d'un sol tema o plafó), s'obrien, i, en obrir-se, quedava un volant a cada costat de la tuberia central, el qual era també decorat pel costat que es veia en ésser obert. Així les dues portes de l'orgue de la Seu d'Urgell donen quatre grans plafons: dos constituint un sol tema, policromats, que eren els que es veien en ésser tancat l'orgue, i dos en grisalla, constituint dues imatges isolades, que eren els que es veien a cada banda de la tuberia en ésser obert l'orgue. Podrà haver-hi, demés, altres teles davant el plafonatge de la muntura de l'instrument, que és de creure que devien ésser de menor grandària que les destinades a les portes.

(3) Comunicat pel Rvd. Higiní Anglès, Pvre.

(4) Els documents i notícies que ens comunica Mn. Pere Pujol, com a fruit de les seves recerques en l'Arxiu de la Catedral d'Urgell, són els següents:

Creu que cal fixar l'existència de l'orgue primitiu dins la primera meitat del segle xv, després de traslladar-se el cor a la nau central, car en el cor antic no hi havia lloc. Els documents (d'aquesta època?) parlen d'«orgue major». Creu que devia estar situat sobre el cor, en la segona arxivolta de l'arc divisor de la nau central amb la lateral N. D'aquest temps,



Fig. 669. — Porta d'orgue de la Seu d'Urgell. La Presentació al Temple

A manca d'un document que ens doni segurament i directa el nom i filiació de l'artista i la data de l'obra, ens caldria cercar entre aquests documents, si hi fossin, aquells que es refereixen a la construcció d'orgues per a deduir, partint de l'estil de les pintures, aquella data del qual li fos més avinent. Però és el cas que l'únic document que ens permet suposar una data propera a la construcció de l'orgue és el que anomena *l'orgue nou petit*, del 1544, data relativament avançada, si no donés lloc a suposar que, en dir *orgue nou*, no vol dir acabat de fer, precisament, sinó més nou que un altre.

però, diu que no hi ha documents concrets, car no existien ni els llibres de l'obra ni els generals de resolucions capitulars, els quals no són oberts fins l'any 1459.

No creu que l'orgue sigui de la segona meitat del segle xv, per ésser època de pobresa, motivada per les guerres dels de Foix i la sublevació dels remences, que obligaren el Capítol a grans despeses per a la defensa de les seves hisendes.

Dels anys 1470, 1473, 1508, 1518 i 1520 hi ha referències documentals als organistes, sonadors d'orgue i manxaires. Del 1544 hi ha un document relatiu a «un orgue nou petit», i, finalment, del 1579, una referència a l'adob dels orgues grans i petits.



Fig. 670. — Porta d'orgue de la Seu d'Urgell. La Presentació al Temple

Interpretant així el document, i considerant les pintures, per llur estil, com de les darreries del segle xv o del primer quinzení del xvi, el mot d'*orgue petit* creiem que podria molt bé fer-se coincidir amb les dimensions relativament reduïdes de les portes, en comparança amb altres portes d'orgue que ens són conegudes; coincidència que vindria a reforçar, doncs, la datació de les pintures, que, a manca d'elements millors, és precis fer a base de llur estil, com a obra de principis del segle xvi.

Així com hem provat de fixar la data a base de l'estil de les pintures, és pel mateix camí que ens veiem precisats a assajar llur classificació i filiació artística.

En parlar d'aquesta no podem pas amagar la impressió que en el nostre esperit produí la manifestació verbal d'un eminent tractadista estranger dels primitius nostres en veure les pintures en qüestió per primera vegada i en dir, potser precipitadament, que les creia obra possible d'En Lluís Dalmau. Decididament, amb tot i el pes d'una opinió tan docta i autoritzada, no ens decidim a creure que les teles de referència siguin obra del pintor de *La Verge dels Consellers*. Major-



Fig. 671. — Porta d'orgue de la Seu d'Urgell. Sant Ermengol

ment, no essent pública aquesta opinió, no tenim cap dret a insistir-hi públicament, i si n'hem fet esment és sols per plantejar la qüestió, no de si és o no és obra d'En Dalmau, que ni ho creiem ni ho discutim, sinó de veure si és obra catalana o és obra estrangera.

Certament, d'ésser obra catalana, a ningú com a En Dalmau, l'únic flamenc en mig de tots els nostres flamenquitants, podria atribuir-se el flamenquisme agut de les portes d'orgue de la Seu d'Urgell. Certament, en el Dalmau hi havia tots els flamenquismes que es vulguin; però enlloc un artista estranger com En Dalmau era respecte de Flandes, donava, d'una manera tan viva i tan intensa, els trets fisiològics racials, com hi són, i ben típics, en les testes dels dos plafons representant la Presentació al Temple.

I, a part d'això, que és element de prova crítica de valor indubtable, ¿on són les semblances de manera en la interpretació dels detalls de la forma humana, mans, orelles, ulls, etc., entre l'única



Fig. 672. — Porta d'orgue de la Seu d'Urgell. Sant Ot

obra documentada d'En Dalmau i les nostres teles? ¿D'on trauria En Dalmau certes complicades cobertures absolutament nòrdiques i desusades en el país? i ¿d'on aquella interpretació de certs ropatges, que revelen un truisme d'ofici, més fred si es vol, però superior a gairebé tots els pintors nostres?

I, no essent d'En Dalmau, ¿podríem pensar en altres dels artistes nostres, els noms dels quals

retroben en documents relatius a la pintura de portes d'orgue? (1) No seria, certament, el Vermejo agitat, ple d'un sentit tràgic molt espanyol, qui canviés la seva paleta calenta i sumptuosa per les tranquil·les imatges de Sant Ot i per la rítmica escena de la Presentació, més aviat fredes, si bé finíssimes de color.

Creiem que cal descomptar tota possibilitat que siguin obres d'un pintor nostre; i, en dirigir el camí de les escoles del Nord, on creiem que per llur estil i pels caràcters i detalls es situen, bo serà acompanyar-les en aquesta direcció amb dades documentals tan importants com són, en aquest cas, totes les que fan referència a la intervenció de gentes del Nord, de noms nòrdics i de materials procedents del Nord, en la construcció dels orgues nostres.

Esmentem, així, el nom d'un Paulo Nuremberga, que, en 1568, junt amb en Pere Serafí, concorda pintura de portes d'orgue amb els canonges de Tarragona (2); la cita de Mn. Gudiol (3) sobre la raó d'existir aquesta influència flamenca, i les dades que dona en sosteniment del que diu, per exemple, un Fr. Leonard Martí, que era de Francfort; un Joan Spindelnaguera, que esmenta el Sr. Soler i Palet (4), que vingué de Piel; un Pere el Flamenc (1536), que es diu «de nació» flamenc; Mn. Pere Martí, que era del bisbat de Montalban (5); un Guerau Spirnig, ciutadà de Barcelona, escultor i imaginaire que treballa en l'«entretellament de l'orgue de Santa Maria del Mar en 1514»; un Pere Borelon, natural de Samalis (regne de França), organista, per reparacions que fa en l'orgue de la mateixa església, en 1547; i, finalment, el pagament que, en 1485, fa l'obra de Santa Maria del Mar al ja citat Joan Spindelnaguera (alemany) de L. ll., import de la bestreta que ha fet «per l'estany vingut de les parts de Flandes» (6).

Heu's aquí, doncs, com aquesta insistent relació del nostre país amb constructors d'orgues procedents d'Alemanya, de Flandes i de França reforça la direcció filiativa que donàvem a les pintures de les portes d'orgue de la Seu, que considerem flamenques i de principis de la *xv*^a centúria. — J. F. i T.

Col·lecció de rajoles valencianes i catalanes de D. Josep Font i Gumà

Aquesta col·lecció única consta d'un conjunt d'uns 800 exemplars, amb 600 dibuixos diversos, constituint un historial complet d'aquesta especialitat ceràmica, des de les darreries del segle *xiv*, en què sembla aparèixer, fins a les darreries del *xvi*.

La formació de la col·lecció és l'obra esforçada i personalíssima de l'arquitecte D. Josep Font i Gumà, qui ha anat, en general, a cercar els exemplars a la mateixa font, i n'ha fet un estudi completíssim, que dona a la col·lecció la valor d'una monografia il·lustrada amb els exemplars autèntics.

En cedir al Museu la col·lecció, calia resoldre un sentiment delicat d'affecte que el seu poseïdor tenia per sa ciutat nadiua (Vilanova i Geltrú); i, atenent-lo com es mereixia, la M. I. Junta de Museus de Barcelona oferí els cabals necessaris per a restaurar el vell Castell de la Geltrú, que el senyor Font i Gumà oferí al Municipi convertint-lo en edifici escolar.

L'obra de restauració s'ha portat a cap sota la direcció de l'Oficina de Conservació de Monuments de l'Excm. Diputació Provincial i amb quantitats del Pressupost d'aquella corporació inscrites en el de Museus.

La col·lecció consta de quatre grans agrupaments cronològics, cada un dels quals té subdivisions típiques diverses, segons s'exposa.

RAJOLAS VALENCIANES

I. — DARRERIES DEL SEGLE *xiv* I PRINCIPIS DEL *xv*

1. Tipus aràbics d'ornamentació persana.
2. Tipus aràbics d'ornamentació amb llaceries.

(1) Huguet (Jaume) i Vermejo. Soler i Palet, notícia i lloc citats. — Reyxach Antoni Dalmau i Pere Serafí. Mn. Josep Gudiol, article *Pintors Cortiners i de Portes d'Orgue*, Pàgina Artística de *La Veu de Catalunya*, 2 d'abril de 1919. — Nicolau de Cudensa, pintor, ciutadà de Barcelona, en 1516. Pere Alemany i Rafel Vergós, 1547. Aquests últims, referents a l'orgue de Santa Maria del Mar, comunicats per Mn. Higiní Anglès.

(2) GUDIOL: article citat.

(3) GUDIOL: article citat.

(4) SOLER I PALET: lloc citat.

(5) GUDIOL: article citat.

(6) Comunicats per Mn. Higiní Anglès.

II. — SEGLE XV. TIPUS GÒTICS O MORO-GÒTICS

1. Flora (de tradició aràbiga-italiana).
2. Llegendes (caràcters gòtics).
3. Heràldics i ensenyes d'ofici.

III. — DARRERIES DEL SEGLE XV I TOT EL SEGLE XVI

1. Figures i bèsties (orles dentellades) Manisses.
2. Figures (València).
3. Heràldics i ensenyes d'oficis.
4. Llegendes.
5. Joc de cartes.
6. Temes ornamentals de disposició quadrilateral de gran tamany.
7. Renaixement de les composicions de llaceries.

RAJOLES CATALANES

AGRUPAMENT ÚNIC

Imitació dels dibuixos valencians (pintura feta amb trepa).

*
*
*

Els productes d'aquesta especialitat de la ceràmica valenciana s'escamparen per totes les terres de la Corona d'Aragó, per Espanya, per la Toscana, i per la Itàlia meridional.

De l'aspecte d'aquests paviments compostos amb les rajoles aquí reunides, en donen clara idea algunes pintures medievals catalanes on es veuen sovint minuciosament representats.

L'estudi i datació d'aquestes rajoles, l'ha fet d'una manera detinguda i extensa el propi col·leccionista en la seva obra *Rajoles valencianes i catalanes* (Vilanova i Geltrú, 1905). — J. F. I T.

RENAIXEMENT

Restes de vestuari de les sepultures reials de Poblet

Les restes de vestuari procedeixen de les sepultures reials del monestir de Poblet, situades en el creuer, al costat de l'Epístola.

En aquesta sepultura, construïda en 1660 per D. Lluís Ramon Folch de Cardona, hi foren col·locades les restes de diversos personatges de la família reial, fins aleshores escampats en diferents llocs de l'església.

Per ordre de dates, figuren en els enteraments els següents:

Alfons d'Aragó i Cardona (1530), enterrat amb hàbit del Cister. — Giomar d'Aragó, filla de l'anterior. Joana d'Aragó i Sicília, muller de D. Fadrique Alvarez de Toledo, morta en 1557. — D.^a Maria, filla de l'anterior, morta el mateix any. — D. Francesc Ramon Folch, duc de Cardona i de Segorbe (1575), i la seva esposa D.^a Angela de Càrdenas (1576). — D. Alfons d'Aragó i Cardona (1580) i ses tres germanes: donya Brianda (1581), D.^a Magdalena i D.^a Francisca (1601); i sa esposa D.^a Anna d'Henríquez. (Del sepulcre d'aquesta dama procedeix un fragment de mocador amb una

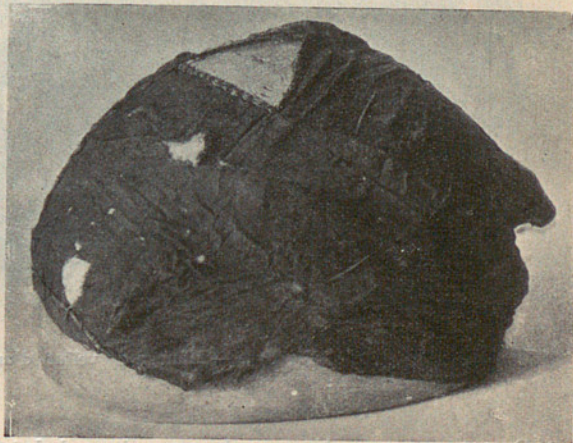


Fig. 673. — Còfia de principis del segle XVI

punta al coixí, que es guarda en el Monestir.) — Els fills de la dita D.^a Anna i de D. Alfons, que son: la nena Catarina d'Aragó (1632) i D.^a Jerònia d'Avila, esposa de D. Pere Antoni



Fig. 674. — Puny d'una mànega de vestit femení (segles XVI-XVII)

d'Aragó, morta en 1632. — D. Vicens d'Aragó i Cardona (1676). — D.^a Anna Fernández de Córdoba, segona muller de Pere Antoni d'Aragó (1679). — El noi D. Manuel d'Aragó (1682) i el seu germà, anomenat també Manuel (1685); i D. Lluís Lacerda i Aragó (1696).



Fig 675. — Mànega de vellut, d'un vestit femení (segles XVI-XVII)

De manera que els exemplars reunits cal datar-los entre el 1530 i el 1679. Es sabut que, llavors de la crema de l'any 1835, foren profanades les reials sepultures, així com,

en general, totes les que hi ha en el Monestir, pels claustres i altres dependències; i que aquesta profanació perdurà durant els anys en què el famós monument fou oblidat.

Els vells del poble de L'Espluga, veí del Monestir, recorden haver vist la mainada vestida amb riquíssimes teles extretes dels vestuaris dels sepulcres, i de les quals avui no queden sinó fragments descomposats entre les runes que fa pocs anys es tragueren del creuer per reemplenar el sot que deixà al centre de l'església l'empostissat de l'antic chor.

L'interès d'aquests exemplars, a part de llur caràcter venerable, està en que són documents que expliquen pel clar les robes usades en els vestits d'aquella època per la gent noble del país, i, en certs aspectes, donen detalls sobre llur forma. — J. F. I T.

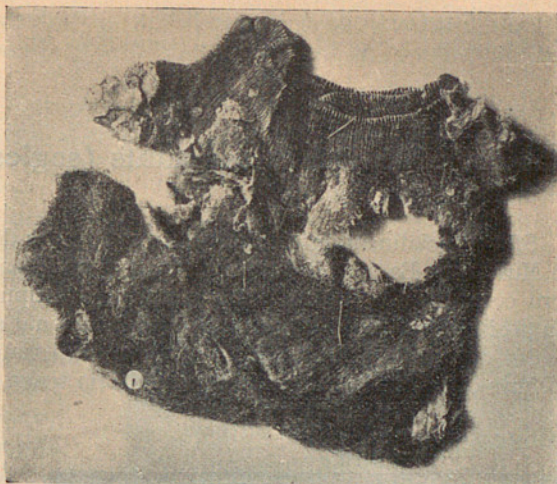


Fig. 676. — Fragment de glassa

Col·lecció de vidres esmaltats (segles XVIII-XIX)

Són especialment interessants les col·leccions de vidres esmaltats adquirides per la M. I. Junta de Museus de Barcelona durant els anys 1915 a 1920, perquè amb ells ve a representar-se d'una manera completa, en les nostres col·leccions, un tipus de vidre d'importació molt abundant a Catalunya, i especialment, segons observació personal d'alguns antiquaris, en les poblacions del litoral.

No coneixem en la bibliografia de la vidrieria europea, cap estudí dedicat a aquestes modestíssimes obres, que en llur mateixa modèstia tenen la causa que els estudiosos no se n'hagin ocupat.



Fig. 686. — Ampolla esmaltada



Fig. 687. — Ampolla esmaltada

No obstant, són prou nombroses per a haver constituït en llur temps un element característic en els nostres interiors, i, per tant, tenen la importància d'un element fisonòmic de la vida catalana de llur temps.

Anant concretament als exemplars, si posem atenció en llurs virolades decoracions i en el caràcter dels dibuixos i temes d'ornament, caldrà que cerquem els antecedents d'aquest art en l'esmalteria dels vidres de l'Alemanya del S. en els segles XVII i XVIII, i de la França del N. a la mateixa època, i d'alguns indrets de's països flamencs. Com a producte d'una indústria popular, els nostres exemplars difereixen en gran manera d'aquells; però podem dir que, si trobem les fonts de la decoració dels vidres clàssics de la baixa Alemanya, en aquesta època, en l'obra dels gravadors del temps (R. Schmidt, *Das Glas*, Berlín, 1912; Friedrich, *Die Altdenschen Glaser*, Nuremberg, 1886; Giraffcourt, *Nouvel étude sur la verrerie de Rouen*, 1886; Abbé Bontiller, *Les gentilshommes verriers de Nevers*, Nevers, 1885; Beaupré, *Les gentilshommes verriers dans l'ancienne Lorraine*, Nancy, 1864; etc.), les fonts, o almenys els caràcters de la decoració, d'aquestes modestes obres, coincideixen amb la imatgeria popular del Nord d'Europa (Champfleury, *Histoire de l'Imagerie populaire*, París, 1869).

Es difícil, sense més dades que les que fins ara hem pogut reunir, precisar un lloc de producció. Aquest centre d'Europa on coincideixen escoles artístiques que tenen un parentiu molt íntim, és una regió prou gran i amb caràcters populars massa similars per a determinar-nos. El mateix vestuari d'alguns dels personatges representats en les pintures podria ajudar-nos; però la indumentària popular no ha estat prou estudiada per a afinar tant que poguem discernir una diversitat definitiva entre països molt consemblants.

Una dada d'altíssim interès, però, es desprèn dels mateixos elements de decoració del vidre; i és la de les llegendes. Les llegendes han estat al llarg de l'Edat mitjana i del Renaixement, prodigades en tota la decoració de les obres d'art mosanès, renanès i bavarès alemanys.

Els vidres clàssics d'aquestes regions són aiximateix pròdigs en llegendes. Així, els nostres vidres en porten sovint, i en llengua i en caràcters (sobretot els caràcters) que no deixen lloc a dubtes sobre l'indret de llur procedència.

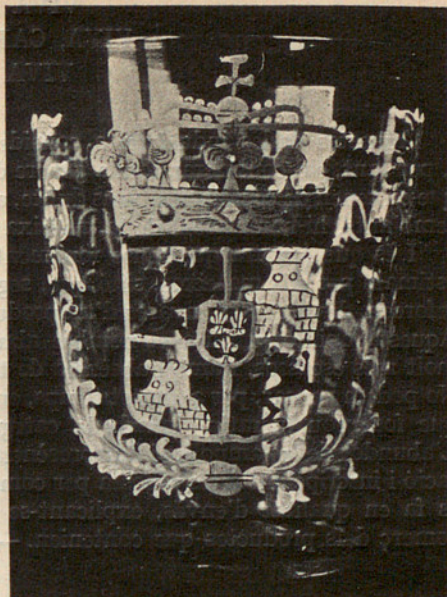


Fig. 688. — Vas esmaltat, amb l'escut d'Espanya

«VIVAT MEIN AUGEN TROSE»

(Visca el consol dels meus ulls)

«VIVAT MEIN SCHAF»

(Visca mon tresor)

Al costat d'aquestes inscripcions en llengua alemanya, i d'algunes altres en llengua francesa que ens són conegudes, es comú trobar, entre els vidres d'aquest caràcter, uns vasos per a beure amb llegendes en llengua castellana. Gairebé tots aquests vasos porten, en la part interior pintat un escut d'Espanya, orlat amb temes florals exactes als dels vidres inscrits en alemany; i en la part posterior una llegenda, que sol ésser un visca al rei d'Espanya.

Cal advertir que, a part dels caràcters absolutament alemanys d'aquestes inscripcions en llengua castellana, n'hi ha prou amb agafar uns quants exemplars perquè es facin patents els dubtes de la mà del pintor del vidre en copiar la grafia d'una llegenda estrangera que no entén. En alguns és clar que la inscripció està correctament escrita; però, en la majoria, s'hi troben faltes absolutament

inexplicables si no es parteix del principi que el que escriu no entén el que escriu i es limita a copiar un gràfic en la còpia del qual sovint s'erra.

Vegi's, com a exemple, la transcripció de les inscripcions dels sis vasos amb l'escut d'Espanya, de la nostra col·lecció:

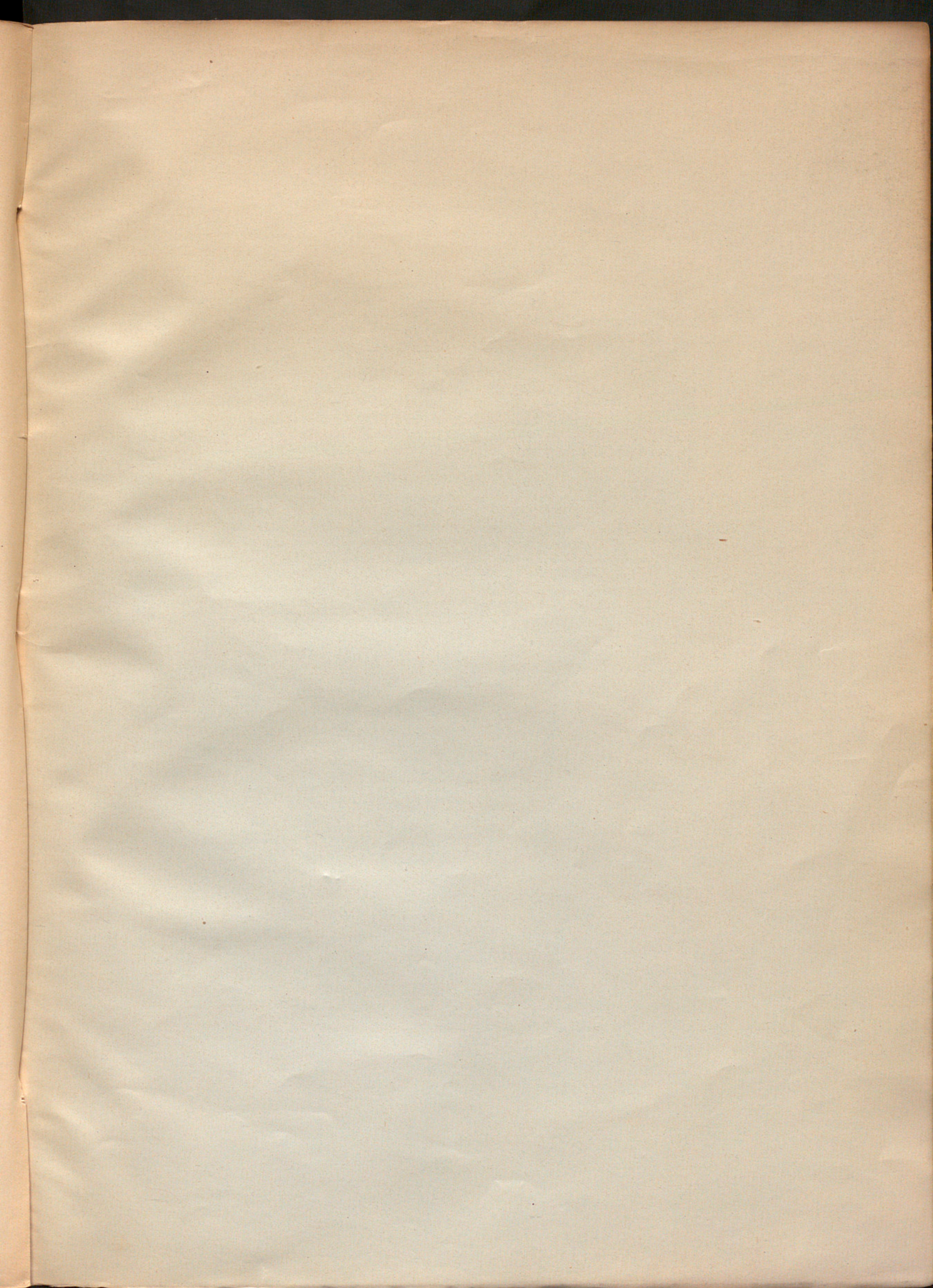
VIVAT EL REY DE ESPANIA

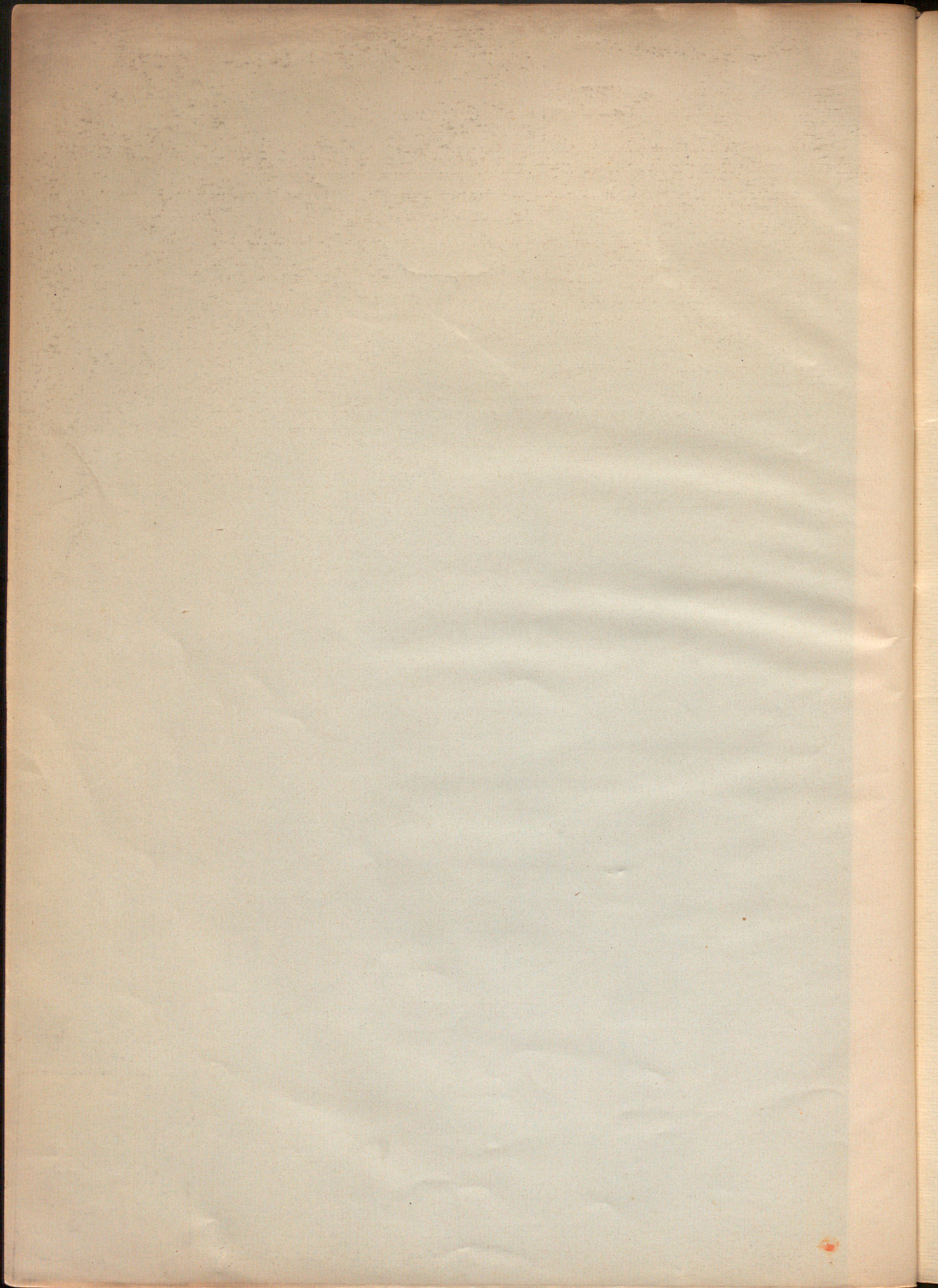
(En aquesta es conserva el *vivat* en llatí, com en les inscripcions alemanyes que hem transcrit abans.)

VIVA EE REY DE E,SPAÑA
VIVA EE REYD EE SPANIA
VIVA, CARLOS IV REY DE ESPAÑA
VIVA EL REY DE ESPAÑA

Aquestes dades indueixen a considerar aquests vidres com a producte d'un centre alemany, i, per tant, cal considerar com a gènere d'importació així els que tenen llegendes alemanyes com els que en tenen de castellanes. Sens dubte, a França i a Austria, on hem constatat la presència de vidres semblants, hi han arribat de la mateixa manera que al nostre país.

I és que (encara que sense fonament) és una impressió nostra que aquests vidres no eren pas estimats per ells mateixos, sinó que, segons la forma de les ampolles indica i les llegendes galants reforcen, devien ésser envasos d'un producte de perfumeria famós i únic (aigua de Colònia, potser?). Aquesta opinió justifica el nombre abundant d'ampolles que trobem, en relació amb els vasos, molt més escassos, i amb l'absència de tota altra forma o recipient que els d'aquestes dues menes. No podem pensar, per a aquest temps, en un comerç de vidres del nostre país amb un país del Nord, que fos prou lucratiu donada la categoria artísticament i industrialment modesta del gènere. L'abundor de les ampolles i llur presència pot justificar l'acceptació dels vasos esmaltats, amb decoració i inscripcions fetes a posta per complaure un determinat mercat; però el gros de la importació es fa en qualitat d'envàs, explicant-se l'expansió geogràfica d'aquests vidres per l'expansió del comerç dels productes que contenien. — J. F. i T.





cat. Mus Esp
(BARNA)

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

N.º Registro: 1172

Signatura: Museo

Barcelona

Sala

Armario

Estante

