

TOT FORJANT EL TRESOR: ELS MATERIALS DELS ORFEBRES A LA CATALUNYA ROMÀNICA

JOAN DURAN-PORTA

Universitat Autònoma de Barcelona¹

La materialitat és un distintiu fonamental de l'art de l'orfebreria, allò que veritablement el defineix com a categoria o àmbit de creació. L'orfebre és aquell artista que treballa amb materials preciosos, que defineix les seves creacions a partir de les qualitats i de les possibilitats expressives i estètiques d'aquests materials. Utilitza, amb ells, una rica varietat de tècniques distintes, algunes que li són pròpies i d'altres que comparteix amb la pintura o amb l'escultura, fins i tot amb l'arquitectura. Però són concretament els materials, molt més que no pas aquestes tècniques, els que singularitzen i determinen la idiosincràsia del seu treball.

Els materials de l'orfebreria medieval són notablement diversos, i es caracteritzen tots per la seva sumptuositat i riquesa, o si més no per la seva aparença de riquesa. Els més rellevants són naturalment els metalls i les pedres precioses, que constitueixen, per dir-ho així, la base lèxica i també el nucli argumental del treball dels orfebres, perquè li proporcionen les qualitats fonamentals. També són importants els materials vítrics o d'origen orgànic, que poden associar-se físicament amb els metalls, i si obrim encara més el focus podem fins i tot considerar dins de l'òrbita de l'orfebreria alguns materials de baix cost que no tenen caràcter sumptuari però que s'utilitzen per a simular-lo. En aquest sentit, cal tenir en compte que la imitació no sol tenir per objectiu l'engany i la falsedat sinó que s'elabora amb la voluntat sincera d'aproximar-se els resultats plàstics de les matèries imitades. Així, amb senzilla pasta de guix o amb fusta poden reproduir-se els efectes volumètrics tant del metall repussat com de les pedres encastades, mentre que pigments de colors i sobretot vernissos de base àuria (colradures) reproduïen les seves qualitats i patrons visuals².

Des d'una òptica productiva, segons el model d'ús de tots aquests materials de luxe es pot diferenciar entre els que conformen pròpiament les estructures dels objectes, que són generalment els metalls (de seguida veurem que això és veritat només a mitges), i els que en resolten els continguts ornamentals o de singularització, entre els quals tenen un paper principal les gemmes i també els vidres, sobretot emprats en forma d'esmalt. És veritat que també els metalls poden manifestar-se des d'una perspectiva estrictament decorativa (quan incorporen elements gravats o repussats, o amb tècniques

1 Aquest article s'inscriu en el Projecte de Recerca: Artistes, Patrons i Públic. Catalunya i el Mediterrani (segles XI-XV)-MAGISTRI CATALONIAE (MICINN-HAR 2011-2015).

2 En context català, l'exemple més evident d'aquest tipus de processos el trobem en el mobiliari litúrgic. En són casos eloqüents, entre d'altres, el frontal d'altar de Sant Pere de Ripoll, de fusta policromada (Museu Episcopal de Vic), o el més tardà de Sant Cugat del Vallès (conservat al *Museo Civico* de Torí), amb la decoració completament elaborada amb guix. Una reflexió sobre la importància d'aquests procediments imitatius a: J. DURAN-PORTA, *L'orfebreria romànica a Catalunya (950-1250)*, Barcelona, 2015, vol. I, p. 87-93-30 (Universitat Autònoma de Barcelona, tesi doctoral inèdita).

encara més específiques com la filigrana), i també, a la inversa, els materials d'expressió teòricament ornamental poden contribuir, fins i tot emfàticament, a la vertebració estructural dels objectes. Tanmateix és legítim de distingir entre una i altra categoria, diferenciar entre el rol constitutiu o substancial dels elements metàl·lics i el paper complementari, més superficial, de la resta de materials usats. És clar, la preeminència dels primers és indiscutible, també per la seva major –i més fàcilment reconeixible– vàlua econòmica. Insistim-hi, doncs: són sobretot els metalls (la plata, l'or, l'estany, el coure) els que defineixen l'orfebreria com a activitat artística.

Les pàgines que segueixen pretenen repassar la nòmina de materials sumptuaris coneguts a la Catalunya plenomedieval. L'anàlisi que es durà a terme, doncs, serà particularitzada regionalment, però també és veritat que una part important de les seves conclusions podrien ésser aplicades en termes més generals, sovint en un abast europeu, continental. Abans d'iniciar la panoràmica, però, voldria senyalar la importància d'un material que no en formarà part, però que és igualment essencial per a la fabricació de peces d'orfebreria, especialment quan aquestes tenen unes certes dimensions. Em refereixo a la fusta, no pas assumida des de la perspectiva de la imitació, sinó com a part intrínseca de l'objecte sumptuari. Com és sabut (però és bo de recordar-ho), la fusta s'utilitza de manera generalitzada per a la conformació de la infraestructura primària de molts tipus d'objectes sumptuaris de format gran o mitjà (de vegades, també en peces petites), dels quals ocupa l'interior tot actuant com a "ànima" o cos intern. Aquesta ànima lígnia va recoberta després de làmines metàl·liques, i és en aquest sentit només (fet i fet, doncs, en un sentit impropï) que és vàlida l'afirmació feta més amunt sobre com els metalls configuren *realment* l'estructura dels objectes. En un nombre francament considerable de casos els metalls només recobreixen aquesta estructura.

De fet, la presència d'ànimes de fusta és absolutament normativa en les obres més ambicioses i importants de l'orfebreria medieval, començant pel mobiliari d'altar (taules frontals i laterals, baldaquins, retaules) i continuant pels reliquiaris, les creus processonals o les preuades enquadracions de còdexs manuscrits. Vist d'aquesta manera, bé podem doncs considerar la fusta com un altre material propi del treball dels orfebres, encara que es tracti d'un material invisible, explícitament ocult. Els avantatges del seu ús són indiscutibles: redueix enormement els costos de la producció perquè substitueix quantitats ingents de metall, i a la vegada fa disminuir el pes de les obres i en facilita el moviment i la instal·lació. També simplifica el procés d'execució, que es fa progressar generalment per parts, així com el muntatge dels diversos elements que formen el conjunt de cada objecte.

En la majoria d'ocasions, la fusta defineix tan sols el format bàsic de l'obra i no requereix de ser treballada amb finor, perquè l'aparença formal, volumètrica i decorativa de la



Fig. 1 Mare de Déu de la catedral de Girona (Tresor de la catedral)

superfície ve proporcionada pel metall que s'hi adhereix, clavetejat, com a recobriment. Només s'inverteixen els termes en una categoria molt particular de peces orfebres que són les de caràcter escultòric exempt, sobretot imatgeria devocional. En aquestes, la fusta ha de ser esculpida amb tot detall, i és a l'origen absolut tant de la volumetria com de la caracterització de la peça; el metall hi actua només com a reforç cromàtic, a manera gairebé de pintura. La conservació d'algunes ànimes de fusta d'aquest tipus permet reconèixer la magnitud del seu treball escultòric i l'acusada precisió amb què han estat executades, i aboquen a considerar conseqüentment la talla entre les habilitats tècniques privatives dels orfebres. D'aquestes peces escultòriques, a Catalunya en tenim un exemple en la bellíssima Mare de Déu de la catedral de Girona (fig. 1), una imatge del segle XII que anava recoberta originàriament de làmina de plata, segons afirmen les descripcions antigues (Pujades, Camós³) i revelen encara els abundants foradets que hi ha estratègicament situats per tota la figura, record de l'emplaçament dels antics claus⁴. Prova de la precisió d'aquest tipus de talles (on l'aplicació metàl·lica hi era sempre extraordinàriament prima, per raons d'estalvi econòmic) i testimoni de la qualitat extraordinària de la peça gironina és que aquesta resisteix amb indiscutible èxit la comparació amb les millors marededéus de fusta policromada del romànic català... i això tenint en compte que la contemplem sense el seu original aspecte argentat, que deuria ser lluminós, veritablement magnífic⁵.

Els metalls

Deixem de banda la fusta i el seu particular paper en l'orfebreria medieval, i situem-nos a continuació en l'anàlisi específica dels materials més explícitament propis del treball dels orfebres. Repassarem, en primer lloc, els metalls, tant els dos veritablement "nobles" i fonamentals de la pràctica orfebrística, que són l'or i la plata, com els principals metalls menors, l'estany i el coure (amb els seus aliatges: bronze, llautó), amb els quals s'elaboren peces molt més modestes però no pas poc abundants, i que s'han conservat en major nombre.

Hi ha poca informació, en general, i no gaire bibliografia, sobre els usos artístics dels metalls en el període medieval⁶. Les fonts literàries de l'època sí que els evocuen habitualment, però sobretot per a referir-se a les seves propietats espirituals, i molt menys, i només de manera molt indirecta, a les seves aplicacions artístiques. Aquests valors religiosos es fonamenten sempre en una caracterització al·legòrica curiosament innòcua, fins i tot una mica banal, que sembla concebuda manifestament *a poste-*

3 Per a les descripcions: J. PUJADES, *Corónica Universal del Principado de Cataluña*, Barcelona, 1829-1832, vol. III, p. 237 (1609-1635); N. CAMÓS, *Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña*, Girona, 1766, p. 92-93 (1657).

4 De fet, la historiografia recent encara reporta de la seva anàlisi algunes restes de plat: C. LLARÀS, "Marededéu", a: *Catalunya Romànica*, vol. XXII, Barcelona, 1988, p. 150-152.

5 Fora de Catalunya hi ha exemples conservats també de gran interès. Un dels més suggeridors és el de l'anomenada *Goldene Madonna* de Hildesheim, en la que modernament s'ha reposat el laminat d'or però de l'ànima de la qual hi ha fotografies que revelen certament la qualitat de la talla: P. LASKO, *Arte Sacro*, Madrid, 1999 (1972), p. 205. Un estat de la qüestió recent sobre la imatge: C. T. LITTLE, "Virgin and Child Enthroned (so-called Golden Madonna)", a: *Medieval treasures from Hildesheim*, Nova York, 2013, p. 42-43.

6 Vegeu, per exemple –encara que articulat a partir dels procediments tècnics: M. COLLARETA, "Oreficeria e tecnica orafe", a: F. CRIVELLO, *Arti e tecniche del Medioevo*, Torí, 2006, p. 168-179.

riori per tal de justificar l'intens afecte de l'estament eclesiàstic per les riqueses materials⁷. Un afecte que era naturalment compartit per tot el conjunt de la societat de l'època, i que en primera instància derivava del propi valor econòmic del material i del seu ús fonamental com a indicador de riquesa i com a instrument (monetaritzat o no) per als intercanvis econòmics. També hi ha una admiració molt arrelada per les propietats estètiques dels metalls (la lluminositat, el cromatisme, la reflectància), que és indestruable de les motivacions anteriors, i, encara, l'assumpció tant generalitzada de la propietat i de l'ostentació dels materials metàl·lics com a marcadors i signes d'estatus, qüestió tradicional en les cultures humanes des de l'Antiguitat i que, des del punt de vista medieval, remet molt directament a les pràctiques romanes⁸.

Cal notar que aquests dos últims elements, l'admiració estètica i la funció social, condicionen intensament l'èxit de les arts sumptuàries: la producció de joies i objectes metàl·lics incrementa els valors estètics dels materials però sobretot en facilita la conservació, així com una ostentació molt explícita i –qüestió no pas intranscendent– moralment assumible des de l'òptica cristiana. Es produeix, doncs, una veritable “objectualització” dels metalls, que s'utilitza tant per a la seva exhibició social com per a la conservació i atresorament, convertits en un eficaç sistema de reserva financera.. Tot plegat és un factor certament decisiu per a entendre el funcionament dels processos de producció de l'orfebreria de l'Edat Mitjana, que sempre havia de tenir en compte la carència generalitzada de metalls i els costos molt elevats que en comportava l'adquisició.

56

De fet, un percentatge extraordinàriament elevat dels metalls nobles que utilitzaven els orfebres eren, amb tota certesa, reutilitzats. Procedien fonamentalment de la fosa de peces més antigues, i potser també, en menor mesura, de la fosa de monedes. Pot dir-se ben bé que l'orfebreria romànica es fonamenta en el reciclatge, absolutament! Un reciclatge, per cert, sense atributs simbòlics, perquè en la fosa dels objectes vells els metalls resultants es desprenien de qualsevol rastre de memòria, esdevenien un producte nou, sense connotació commemorativa. La fosa d'un objecte tenia sempre una funció estrictament econòmica, i l'assumpció passada de valors simbòlics no intervenia en el procés; de manera que es fonien objectes d'àmbit cortesà, però també mobles i instruments litúrgics, sense que la seva suposada sacralitat hi condicionés cap mena de recel. La importància del reciclatge és tal que, podem considerar l'orfebreria romànica gairebé com un art de producció efímera, destinat quasi necessàriament a la desaparició. Hom s'arriba a plantejar fins a quin punt els homes i dones de l'època (que encarregaven o adquirien objectes metàl·lics) i, en particular, els mateixos orfebres (que els elaboraven) n'eren conscients, d'aquest fet...

És clar, l'origen d'aquesta pràctica normalitzada de reutilització era l'escassetat de metalls en circulació, una problemàtica central de tota la plena Edat Mitjana i que potser va ser especialment rellevant en territoris de la perifèria dels grans centres, territoris amb recursos financers moderats

7 A tall d'exemple, pensem en la coneguda descripció de les làmpades o “corones” de llum que hi ha a l'influent *De gemma animae* d'Honoré d'Autun. Segons l'inclit liturgista, cada metall emprat en elles representa simbòlicament una de les tipologies humanes que sustenten la comunitat de fidels, l'*ecclesia* cristiana: l'or representa els homes savis, la plata els eloqüents, el bronze als cantors de doctrina i, finalment, el ferro als vencedors dels vicis (J.-P. MIGNE, ed., *Patrologia Latina*, vol. 172, París, 1854, col. 588).

8 Sobre l'ús específic de la plata com a signe d'estatus en la societat tardoantiga, vegeu: R. E. LEADER-NEWBY, *Silver and Society in Late Antiquity. Functions and Meanings of Silver Plate in the Fourth to Seventh Centuries*, Aldershot, 2004, en esp. p. 1-10.

com ho eren els comtats catalans. Ara bé, la pràctica (el reciclatge) era generalitzat a tot l'Occident europeu, entre altres coses perquè l'obtenció directa de metalls preciosos va ser molt complexa i cara entre els segles X i XII, i això no començà a canviar fins a la descoberta i plena explotació de les grans mines de plata de Centreeuropa, cap a la segona meitat del segle XIII⁹. Sí que es coneixien petites mines o jaciments metàl·lics en moltes regions del continent, també en algunes àrees de la Catalunya vella, particularment als Pirineus orientals. Però les extraccions hi eren extraordinàriament modestes i sembla que es destinaven bàsicament a l'encunyació de moneda. Una funció, la monetària, a la qual possiblement es destinava també l'or d'importació que entrava a Catalunya procedent de l'al-Andalus, arribat per diverses vies, tant comercials com politico-diplomàtiques¹⁰. Sigui com sigui, els orfebres treballaven principalment, com deia, amb metalls reciclats, potser amb l'excepció de quan eren contractats per a la fabricació d'obres de gran envergadura patrocinades per les dinasties governants, que ocasionalment podien disposar de quantitats considerables de metall en forma de barres o lingots. Això, però, deuria ser molt excepcional i, almenys a Catalunya, no s'ha documentat explícitament¹¹.

Hi ha un mite historiogràfic molt estès que afirma que a partir del segle XIII la plata va convertir-se en el metall per excel·lència de l'orfebreria europea. D'on es dedueix, per tant, que en els segles del romànic el metall predominant era l'or. Aquesta asseveració, repetida fins a la sacietat, és tanmateix falsa, i les fonts documentals ho demostren taxativament: la presència de l'or en l'orfebreria de la plena Edat Mitjana és relativament escassa, reservada només a projectes de gran luxe i a tipologies d'objectes molt concretes, en particular a joies de petites dimensions. És, en canvi, clarament la plata el material d'ús més habitual, el més representatiu i també el material amb què s'operen la major part de troballes i evolucions artístiques i tècniques de l'època. També és la plata el veritable marcador de jerarquia estamental, i el metall que s'utilitza gairebé sempre per a la reserva financera.

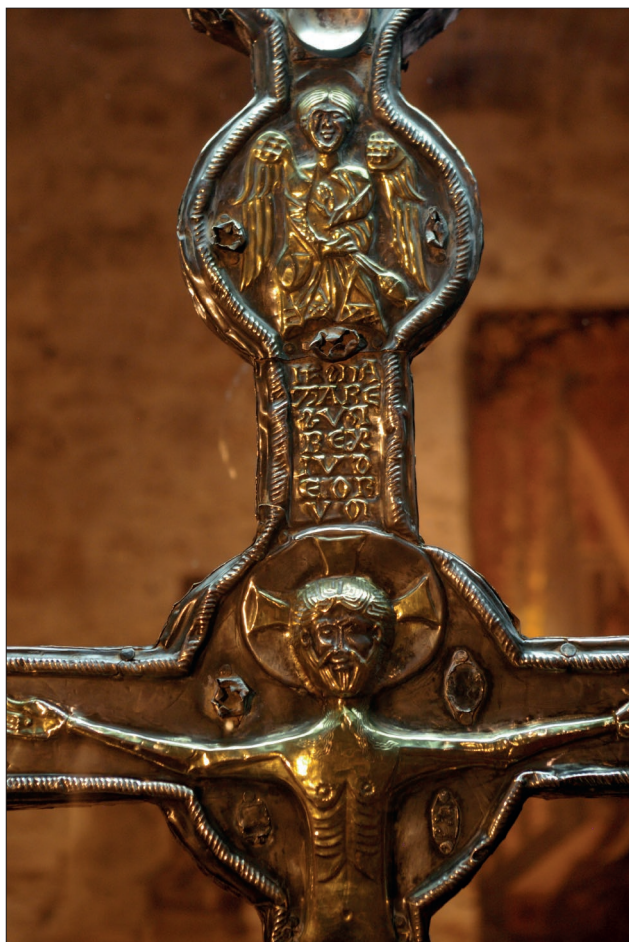
La causa del predomini és simplement el cost menor i la major accessibilitat, que de tota manera ja hem dit que és sempre molt relativa. No cal dir que l'or era el metall més admirat i apreciat, l'objecte màxim de desig, per la seva vàlua superior i també per les seves particulars propietats estètiques, i per les associacions simbòliques que li eren desplegades. En aquest sentit, és normal que es volgués dotar els objectes de plata d'una aparença àuria tot incorporant una fina pàtina daurada a les superfícies argentades. El procediment tècnic més habitual per a fer-ho era el daurat per amalgama de mercuri, que consisteix en l'aplicació de temperatura a una pasta barrejada d'or i mercuri (argent viu) estesa sobre la plata original fins a aconseguir l'evaporació del mercuri i l'adherència de l'or per cristallització¹². L'objectiu del daurat no era pas la simulació dolosa sinó, més aviat, l'aproximació cromàtica,

9 Vegeu, per a aquesta qüestió: P. SPUFFORD, *Power and Profit. The Merchant in Medieval Europe*, Londres, 2002, p. 355-362.

10 Sobre l'entrada d'or andalusí a la Catalunya comtal, vegeu: P. BONNASSIE, *Catalunya mil anys enrere*, Barcelona, 1979-1981 (1975-1976) vol. II, p. 324-334. Una visió matisada de l'abundància de les importacions a: F. RETAMERO, "Els primers comptes catalans. Els números primerencs del feudalisme", a: *El feudalisme comptat i debatut*, València, 2003, p. 103-118.

11 Potser algunes notícies genèriques hi fan referència, però sempre és difícil afirmar-ho de manera rotunda. Podria ser el cas, per exemple (?), de la plata llegada l'any 1057 per la comtessa Ermessenda al monestir de Sant Feliu de Guíxols, amb l'objectiu de fabricar-hi un frontal d'altar: *faciant fieri tabulam argenteam cum ipso argento quod eis dedit* (F. MIQUEL I ROSSELL, *Liber Feudorum Maior*, Barcelona, 1945-1947, doc. 490, vol. I, p. 521-522).

12 Aquest tipus de daurat per amalgama de mercuri, que s'aplicava també a d'altres metalls, era conegut des de l'Antiguitat i el recullen la major part dels receptoris i tractats altmedievals que coneixem. Vegeu: K. ANHEUSER, "The



58

Fig. 2 Creu de Riells, detall de l'anvers (MDB, 100). Foto: Duran-Porta

i tampoc no era infreqüent que en una mateixa peça es combinessin espais daurats amb d'altres sense daurar, cercant el contrast cromàtic entre els dos metalls. Una de les peces catalanes conservades més importants d'aquesta època, la creu de Riells, precisament exemplifica aquesta dualitat en reservar el daurat per la figuració repussada i les inscripcions, mentre que queda argentada tota la superfície base de la creu (fig. 2).

Des del punt de vista tècnic, tant l'or com la plata són metalls relativament fàcils de treballar. Són dúctils i mal-leables (es deformen sense trencar-se) i per tant es poden fer servir en làmines fines, i com que no són especialment durs, també es poden gravar fàcilment; a més, són molt resistents a l'oxidació, es conserven bé. Per a ser precisos, cal dir que l'esmentat predomini de la plata es concreta, en la documentació catalana, en un percentatge aproximat de 4/1. Resulta més interessant, en tot cas, observar en els textos com les aplicacions de cada metall són sensiblement distintes, i mentre que la plata és d'ús pràcticament universal i es considera apta per a qualsevol

tipologia d'objecte, l'or es destina necessàriament a obres més concretes. En l'àmbit de l'orfebreria profana (tan important, tan desconegut), l'or és reservat quasi en exclusiva per a les joies, i en particular pels anells; en context eclesiàstic sol utilitzar-se per a les peces més exclusives del servei litúrgic, sobretot els conjunts de calze i patena que serveixen als altars majors dels grans temples, els únics amb prou recursos o amb patrons prou rics per a poder-se'ls permetre. La plata, com deia, s'utilitzava més àmpliament, però potser cal senyalar que el seu ús resulta molt particularitzat en la vaixel·la de luxe d'àmbit profà, així com en la major part de l'instrumental de les esglésies de certa categoria.

L'argent predomina també en els projectes de més envergadura que coneixem respecte de l'orfebreria romànica catalana, projectes que es relacionen sempre amb la decoració d'altars a base de taules frontals o laterals. La documentació antiga ens informa d'un nombre sorprenentment elevat d'aquestes taules en l'àrea dels comtats, la majoria de les quals efectivament de plata¹³. Tanmateix alguns frontals

practice and characterization of historic fire gilding techniques", *Journal of the Minerals, Metals and Materials Society*, 11 (1997), p. 58-62.

13 L'estudi de les taules d'altar metàl·liques documentades a Catalunya té una certa tradició, en base sobretot al primer recull de notícies que va publicar: J. GUDIOL I CUNILL, *La Pintura mig-aval catalana, Els primitius*, Barcelona, 1927-1933, vol. II, p. 27-37. És també de consulta obligada: Joan SUBÍAS, "Els Pal·lis. Or i argent a l'orfebreria romànica catalana", a: *Miscel·lània Puig i Cadafalch*, Barcelona, 1947-1951, vol. I, p. 373-382. Per a una revisió recent de totes les dades, i amb la inclusió d'algunes notícies sobre taules que no s'havien analitzat fins ara, vegeu: J. DURAN-PORTA, *L'orfebreria romànica...*, vol. I, p. 257-305.

se surten de la norma i són elaborats amb or. És revelador que siguin sempre peces vinculades a institucions religioses de primer ordre, que reben finançament directe de les nissagues comtals. Els dos més coneguts són el de la catedral de Girona i el de Santa Maria de Ripoll, que incloïen un gran nombre de pedres precioses i també decoració secundària a base d'esmalts. També hi ha notícia, una mica menys concreta, de frontals auris a les catedrals de Barcelona i de Vic, i al monestir de Sant Cugat del Vallès.

De peces d'or en territori català no se n'ha conservat cap, malgrat que els documents constaten que hi eren prou abundants (a banda dels calzes i els frontals, també fan esment d'algunes creus d'altar). I d'obres de plata, malgrat que apareixen contínuament en les fonts, en queden tan sols dues o tres. La desaparició de l'orfebreria de primer nivell és un problema bàsic que tenim per al coneixement de les tradicions sumptuàries plenomedievales, certament a Catalunya però també, en general, a tot Europa. S'explica per la mateixa vàlua dels metalls i per la facilitat amb què aquests es podien recuperar quan es fonien les peces. L'objectiu de la fosa no era només la creació d'objectes nous, com ara vèiem, sinó també tot sovint, és clar, la batuda de moneda. Cal dir que algunes obres importants tendien a conservar-se més temps (com els mateixos frontals d'altar), però els conflictes i necessitats de les èpoques moderna i contemporània han acabat motivant-ne igualment la desaparició, sempre per causa de l'afany pels seus recursos metàl·lics¹⁴.

La millor de les obres catalanes d'argent que s'han conservat és la creu de Riells, esmentada més amunt (fig. 3). És una obra de dimensions mitjanes i d'una més que correcta qualitat d'execució, que la historiografia no ha sabut reconèixer sempre. Té forma de creu potenziada (és a dir, amb els braços capçats en forma de T), amb la creuera discoïdal i uns característics medallons desplegats als extrems del pal com del travesser, molt característics. La iconografia és l'habitual en les creus de cronologia romànica plena (aquí, probablement, segona meitat del segle XII): anvers presidit pel Crist central flanquejat per la Verge i sant Joan, un àngel a l'extrem superior i, a sota, una figura a peu dret d'Adam; revers amb l'*Agnus Dei* al centre i els quatre símbols del Tetramorf al voltant.



Fig. 3 Creu de Riells (MDB, 100). Foto: Duran-Porta

¹⁴ Normalment vinculat al finançament de campanyes militars. Vegeu: J. BRACONS, "Per una història del vandalisme a Catalunya (segles xv-xx)", *Unicum*, 2 (2003), p. 44-49.



Fig. 4 Missal de Sant Ruf (Arxiu Capitular de Tortosa, ms. 11)

60

A part de la creu de Riells, cal esmentar també l'altaret de plata que es va trobar en el tresor altmedieval de Sant Pere de Rodes, que podria datar d'abans de l'any mil i que és, en tot cas, una peça força discreta, i finalment una segona obra important, on tanmateix la plata té un paper secundari: les cobertes del Missal de Sant Ruf, conservat a la catedral de Tortosa (fig. 4). En la cèlebre enquadernació d'aquest còdex avinyonès, l'argent se situa només als marcs que envolten les belles plaques interiors esmaltades, que són de coure. L'origen d'aquestes plaques continua essent incert, però l'anàlisi de les inscripcions que hi ha en els marcs permet, em sembla, assegurar definitivament que el treball d'enquadernació va fer-se en un taller català, probablement vinculat a l'àrea ripollesa: els textos seleccionats provenen amb absoluta certesa d'aquest entorn cultural¹⁵.

Tot i que la plata estava realment generalitzada en l'orfebreria medieval, tot sovint es feia ús d'un altre metall l'aspecte del qual no diferia gaire del d'aquella. Es tracta de l'estany, que té una presència considerable en la imatgeria de les arts sumptuàries del romànic i no només per la seva associació estètica amb la plata sinó també per alguns trets propis. L'estany s'utilitza sempre en aliatge amb un petit percentatge d'algun altre metall, sobretot plom, perquè quan és pur no té prou duresa per a poder ser treballat correctament¹⁶. Era relativament barat, i malgrat que al sud de la península Ibèrica se'n coneixien jaciments importants, sembla que es feia arribar des de les grans mines del sud-oest de la Gran Bretanya, a la regió de Cornualles, que van fornir tot Europa durant aquest període. Deixant de banda alguns usos que queden fora de la nostra atenció (en particular, per a la consecució de la ceràmica vidrada), l'estany s'emprava particularment en la producció d'utensilis litúrgics (relativament) barats. La legislació eclesiàstica l'acceptava fins i tot com a substitut dels materials nobles en calzes i patenes, objectes que entraven directament en contacte amb les espècies eucarístiques i el material dels quals es regulava força estrictament¹⁷.

15 He elaborat aquesta hipòtesi a: J. DURAN-PORTA, *L'orfebreria romànica...*, vol. I, p. 483-488.

16 El percentatge de plom (o d'algun altre metall com el zinc o el coure) sol bascular entre el 10 i el 25%. Cal senyalar que aquest tipus d'aliatges reben habitualment el nom de "peltre", si bé aquest terme no apareix en la documentació plenomedieval, on es parla sempre d'estany (*stagno*).

17 Així es constata, per exemple, al *Decretum Gratiani*, que permet l'estany en casos de pobresa: *Ut calix Domini cum patena, si non ex auro, omnino ex argento fiat. Si quis autem tam pauper est, saltem vel stagneum calicem habeat* (J.-P. MIGNE,

A Catalunya s'ha conservat un nombre important de peces d'estany, efectivament calzes i patenes i només de manera puntual alguna altra peça (un bàcul, unes canadelles), gairebé totes localitzades en context funerari. Això és perquè era costum que els bisbes i alguns altres jerarques eclesiàstics es fessin enterrar amb objectes que denotaven la seva dignitat. De manera intel·ligent, per a la formació d'aquests modestos aixovars no s'utilitzaven mai peces de plata o d'or (que, en canvi, podien ser reciclades i servir, per tant, als interessos de la institució a la qual pertanyia el difunt) sinó que es recorria a objectes menys costosos i els materials dels quals no calia o no es podia reciclar, com és el cas de l'estany, i també del coure. No queda clar si aquests objectes es fabricaven o s'adquirien explícitament amb objectius funeraris, o si –més probablement, penso– es dipositaven a les tombes després d'haver servit en vida dels prelats que hi eren enterrats. A favor d'aquesta segona possibilitat hi ha el fet que els documents de l'època són molt explícits en reconèixer la funció litúrgica d'aquest tipus de peces, especialment en èpoques reculades. Potser a partir de mitjan segle XII i sobretot al XIII, que és quan es difon el costum d'incloure aquests objectes en els aixovars eclesiàstics, la seva adquisició tingués en compte la funció funerària de bell antuvi, però això no n'impedia pas un ús cultural anterior, que deuria ser prou habitual i que, com deia, és ben documentat. Un cas interessant el tenim en el memorial testamentari del bisbe de Vic sant Bernat Calbó (m. 1243), on s'esmenten dos calzes entre els béns custodiats a la capella del palau episcopal; un d'aquests calzes era de plata (i se n'ha perdut el rastre), mentre que l'altre era d'estany i, molt probablement es pot identificar amb el que conserva avui el Museu Episcopal de Vic procedent del sepulcre del bisbe sant (fig. 5). Tots dos vasos devien servir l'altar de la capella (el de plata per a solemnitats importants i el d'estany per a la litúrgia ordinària?) però només el segon va ser dipositat al sepulcre¹⁸.



Fig. 5 Conjunt de calze i patena de sant Bernat Calbó (MEV, 106114 i 106115). Foto: Duran-Porta



Fig. 6 Calze de Casesnoves (Musée national du Moyen âge, CL11989)

ed., *Patrologia Latina*, vol. 187, París, 1861, col. 17120)

18 Fent joc amb la corresponent patena i també, més curiosament, amb una oblata (una representació simbòlica de l'hòstia consagrada) també d'estany. El memorial testamentari és publicat a: E. JUNYENT, *Diplomatari de Sant Bernat Calbó*, Reus, 1956, doc. 250, p. 152-154.

De calzes similars al de Vic se'n conserven uns quants, a Catalunya; tenen formes senzilles i escassos elements decoratius, i la majoria van amb la corresponent patena. Tots són d'origen funerari, amb l'excepció del que és, sens dubte, el més bonic i interessant de tots els coneguts aquí, una peça que va ser localitzada a mitjans de segle XIX a l'interior del peu d'altar de l'església rossellonesa de Sant Salvador de Casesnoves, on actuava com a custòdia d'una lipsanoteca de fusta, guardada dins la copa. Aquest calze de Casesnoves (fig. 6) ha rebut molt poca atenció en la historiografia catalana, potser perquè es conserva a París. Però és una peça important, d'execució acurada i amb unes formes especialment harmòniques i ben perfilades, perceptibles malgrat una certa erosió¹⁹. A més, va ricament decorat amb un magnífic fris circular de roleus vegetals que respon a una rotunda tradició de formes antiguitzants, reproduïdes amb precisió i sentit. La finesa i la mateixa presència d'aquesta decoració és excepcional en les peces d'estany que es coneixen de l'època arreu d'Europa, i converteixen el calze rossellonès en una obra d'innegable relleu, que probablement pot datar-se cap a mitjans de segle XII, no pas gaire més tard²⁰.

62

L'últim dels metalls a considerar, després de l'estany, és el coure, que és de fet el material que predomina clarament entre les peces conservades de l'orfebreria romànica de tot Europa. Certament era un material menys valorat i molt més econòmic que els metalls nobles, i per això apareix molt poc a la documentació, que posa sempre el focus en els materials rendibles des del punt de vista econòmic. A l'Edat Mitjana el coure s'utilitza en solitari o en algun dels seus diversos aliatges coneguts, especialment com a bronze (coure i estany) i en menor mesura com a llautó (coure i principalment zinc). De fet, la distinció entre aquestes possibilitats, i especialment entre el coure pur (que incorpora igualment una petita quantitat d'estany) i el bronze no sembla que fos rellevant des del punt de vista de l'apreciació de les peces, que cal tenir en compte que sempre es dauraven i no diferien gaire, doncs, pel què fa a l'aspecte extern. La terminologia documental sembla confirmar aquesta manca de distinció, ja que els textos utilitzen sempre mots derivat de l'arrel llatina *aes/aeris* per a descriure tant el metall com l'aliatge, i exclouen en canvi, per al primer, la forma també coneguda de *cupro*. Tot i que en territori català hi havia petites mines de coure (també d'estany, de fet), probablement el metall s'importava des de Centreeuropa, on hi havia les explotacions més importants de l'època²¹. Coure i estany, per cert, es documenten sovint a les lleudes catalanes tardomedievales, començant per la de Mediona de l'any 1222, que gravava les mercaderies que arribaven als mercats de Barcelona²². Per altra banda, el coure era també present en els estrats inferiors de l'encunyació monetària i, des d'aquest punt de vista, era de

19 La majoria de les peces d'estany conservades tenen problemes en aquest sentit. El metall pateix especialment els efectes de la humitat, i és afectat per l'anomenada "pesta de l'estany", fenomen corrosiu que el converteix progressivament en pols.

20 És difícil concretar la cronologia, si bé una datació més tardana cap al segle XIII, que s'ha proposat de vegades, em sembla excessiva. La peça té alguna coincidència estructural amb l'anomenat calze del bisbe Ulger, conservat a la catedral d'Angers (França), que va trobar-se a la tomba d'aquest prelat i ha de datar-se, per tant, abans de la seva mort, el 1149. Vegeu: D. GABORIT-CHOPIN (dir.), *La France Romane au temps des premiers Capétiens*, París, 2005, p. 125-126.

21 Potser s'importava també del sud de la península Ibèrica, on són conegudes les explotacions mineres andalusines: J. A. PÉREZ, A. DELGADO, "Ingeniería minera antigua y medieval en el suroeste ibérico", *Boletín Geológico y Minero*, 122, 1 (2011), p. 3-16.

22 Sobre la lleuda de Mediona, vegeu: P. ORTÍ, *Renda i fiscalitat en una ciutat medieval: Barcelona, segles XII-XIV*, Barcelona, 2000, p. 407-422 i 647-667 (edició del text). També hi ha referències en altres lleudes posteriors, com la de Cotlliure del 1249 (B. ALART, *Documents sur la langue catalane des anciens comtés de Roussillon et de Cerdagne*, París, 1881, p. 48-59).



Fig. 7 Encenser de Viladonja i encenser de procedència desconeguda, tots dos de producció catalana (MEV, 10768 i 3872). Foto: Duran-Porta

circulació molt més efectiva i abundant que no pas l'or i la plata (que també circulaven monetaritzats, però en quantitats molt menors).

Coure i bronze abunden entre les peces conservades perquè eren metalls que tampoc no solien reutilitzar-se. El coure és a la base de tota la fonamental i abundosa producció esmaltada de procedència llemosina, de la qual parlarem més endavant i que va difondre's molt àmpliament en terres catalanes, com pràcticament a tot arreu, durant el segle XIII. El bronze el veiem utilitzat de manera particularment notòria en la fabricació d'encensers (fig. 7), objectes que conservem en certa quantitat. Seria erroni considerar, però, que els encensers eren peces menors i que per això es feien necessàriament de bronze; tot al contrari, eren objectes de gran rellevància litúrgica i també artística, i els documents n'evocuen moltíssims de plata, que no hem tingut la fortuna de conservar. En fi, també s'utilitza el bronze en un gènere força comú de petita escultura destinada a presidir creus d'altar o processionals de reduïdes dimensions, que sembla va tenir un gran èxit al nord europeu, especialment a l'àrea germànica i anglosaxona, segons testimonien els abundantíssims exemplars conservats²³. Al Museu Nacional d'Art de Catalunya es conserven un parell de figures de Crist que provenen d'esglésies dels Pirineus, però és molt dubtós que es tracti de productes veritablement autòctons, tal i com s'afirma sovint. La de més qualitat, obra de primeríssima categoria, és l'anomenat Crist de Moror, que sembla que va pertànyer al tresor del monestir pallarès de Santa Maria de Mur (fig. 8).

Sí que es pot assegurar que el treball del bronze (i la tècnica per a l'aliatge del coure i l'estany) era conegut als comtats catalanes. A banda del testimoni que ofereixen els encensers, ho confirma –en un context tangencial al de les arts sumptuàries pròpiament dites, però significatiu– la descoberta arqueològica de diversos forns dedicats a la fabricació de campanes, uns forns que es construïen i

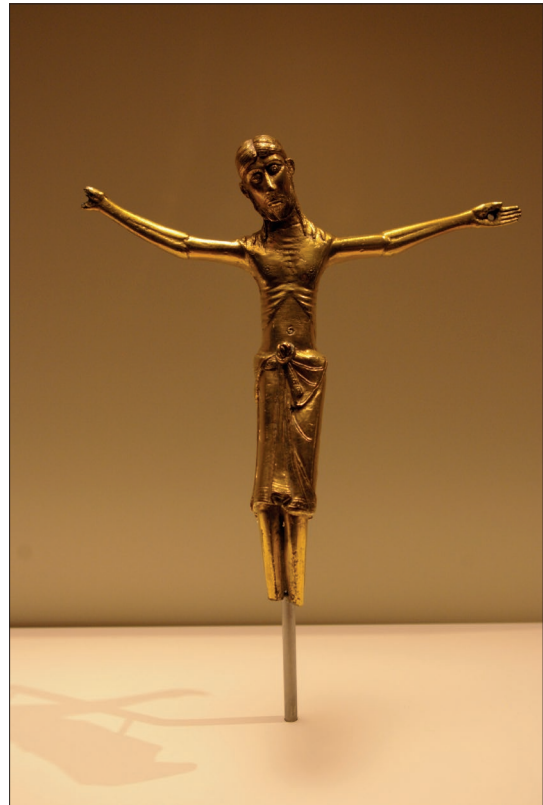


Fig 8 Crist de Moror (MNAC, 12095). Foto: Duran-Porta

23 P. BLOCH, *Romanische BronzeKruzifixe*, Berlín, 1992.

s'utilitzaven puntualment, i que després quedaven amortitzats en els fonaments dels mateixos temples als quals havien servit²⁴.

Materials no metàl·lics

Tractarem a continuació amb els materials d'origen no metàl·lic que s'utilitzen també en l'orfebreria romànica, ja hem dit que normalment amb funció decorativa més que no pas estructural, cosa que, per descomptat, no vol pas dir que no siguin importants. Podem organitzar-los en tres categories distintes: les gemmes o pedres precioses; els materials vítrics, que tenen múltiples usos i funcions (s'utilitzen expressament per a la fabricació d'utensilis i peces de vaixel·la, però també formen la matèria primera d'un procediment decoratiu tant important com és l'esmalt); i finalment els materials orgànics, que tenen més aviat poca presència a la Catalunya plenomedieval, però dels quals tenim almenys algunes dades ocasionals.

64 Abans de començar el repàs, voldria fer esment d'una qüestió prèvia general relacionada amb les tradicions artístiques que, en relació amb tots aquests materials (fet i fet, també amb els metalls), precedeixen i desemboquen en l'orfebreria de l'Edat Mitjana. Vull dir: en quina mesura l'ús d'aquests materials prové d'una tradició anterior, i de quina tradició exactament. Ho esmento perquè hi ha la temptació de fer derivar les sofisticades arts pictòriques i escultòriques medievals de la pràctica artística grecoromana, virtuosa i solemne, i en canvi de vincular les "rudes" arts del metall amb el món suposadament aspre i brutal dels bàrbars de l'Europa del nord. Aquesta idea l'ha sostinguda llargament una certa historiografia que ha tendit a menystenir les arts del luxe precisament pel seu suposat compromís amb aquesta herència no mediterrània, anticlássica.

Però, en realitat, això no té gaire sentit. Avui sabem que l'orfebreria medieval deriva també de manera molt directa de la tradició romana, tant o més de com en deriven l'escultura, la pintura o l'arquitectura. Això no implica pas que no s'hagin de tenir en compte les aportacions tècniques i iconogràfiques dels pobles septentrionals, però cal tenir present que la base material i tècnica és gairebé sempre romana. Així per exemple, l'ús decoratiu de les pedres precioses i la seva talla i polit és una de les especialitats de l'art romà d'època imperial, i també tots els procediments d'encast emprats a l'Edat Mitjana són coneguts a partir de la tradició clássica. Igualment, el material orgànic per excel·lència de les arts sumptuàries medievals, l'ivori, és també un recurs bàsic de l'art romà des d'època del Baix Imperi, i fins i tot la utilització decorativa d'altres materials com el corall, l'ambre o les fustes precioses (que aquí contemplarem poc o gens, perquè no en tenim rastres en l'àrea catalana) és també habitual en el món mediterrani antic

Només el vidre pot considerar-se, en certa manera, un cas particular. Mentre que el seu ús com a material per a la vaixel·la és també representat àmpliament en la tradició romana, la seva aplicació en forma d'esmalt, tant rellevant, no sembla que provingui directament del món clássic i, en tot cas, deriva d'una evolució històrica i tècnica molt complexa que encara no és coneguda del tot bé. Les dues tècniques bàsiques per a la seva aplicació, el *cloisonné* i el *champlevé*, eren conegudes a l'Antiguitat tant

24 Ja que la campana es fabricava durant la construcció (o reconstrucció) de l'església. Potser el més interessant d'aquests forns és el localitzat a Manresa: M. SANCHO, A. CABALLÉ, J. PUJADES, "Les restes arqueològiques d'un forn de bronze d'època medieval de la Seu de Manresa", *Acta historica et Archaeologica Mediaevalia*, 11-12 (1991), p. 485-493.

per les cultures mediterrànies com per les septentrionals, però el seu protagonisme en època romana va ser molt escàs, sembla que limitat als repertoris tècnics de l'art provincial i especialment vinculat a la joieria. Malgrat que inequívocament romà, aquest ús provincial probablement es fonamentava en els contactes amb tradicions extramediterrànies, tal vegada sobretot d'origen celta. Més tard, és segur que la tècnica de l'esmalt *cloisonné* es va conèixer i practicar a l'Occident tardoantig i altmedieval, però no és fins a l'època carolíngia que esdevé un procediment fonamental de la cultura artística europea. No sabem del cert si aquest esmalt carolíngi va néixer de contactes amb la tradició romana suposadament mantinguda a Bizanci, com afirma la teoria més tradicional, o si, a la inversa, són les experiències occidentals d'evolució endògena les que influeixen i revitalitzen, a finals de segle IX, la producció constantinopolitana²⁵. Sigui com sigui, la sensacional potència posterior d'aquesta producció bizantina, consolidada en l'edat d'or macedònia, es deixa sentir després molt directament a l'Europa occidental, i és a la base de l'esmalteria d'època romànica, on es produeix el pas de la tècnica dels alvèols a la menys sofisticada, però molt més barata, del *champlevé*, que s'utilitza sobre coure i no pas sobre plaquetes d'or com en l'anterior.

Hem anat, però, massa endavant. El repàs als materials no metàl·lics de l'orfebreria romànica catalana cal que comenci per les pedres i els minerals preciosos, que hi tenen una enorme importància. Tanmateix, molt poques d'aquestes pedres, no pas més d'una desena, s'han conservat realment en terres catalanes (hi ha un cristall de roca encastat a la creu de Riells, i per exemple les pedres de l'anell i de les agulles de pal·li de l'arquebisbe tarragoní Ramon de Castellterçol, descobertes tot just el 2011²⁶). Per sort els documents sí que contrasten la difusió i el valor de la pedreria encastada, que podia de vegades ser d'una exuberància desbordant, si hem de creure algunes descripcions de grans obres com el frontal de la catedral de Girona esmentat més amunt, absolutament curull de gemmes de tot tipus que li van proporcionar fama durant segles²⁷. A les fonts catalanes hi ha també notícia de pedres decorant calzes d'or (a la Seu d'Urgell: *calicem aurem cum lapidibus preciosis sibi insertis*²⁸) i creus d'altar (a Ripoll: *crucem auream cum lapidibus*²⁹), així com enquadernacions de manuscrits i, més ocasionalment, bàculs de bisbes o abats. També tenen una presència molt significativa en el camp de les joies, en particular en la decoració dels anells masculins, que els documents reporten amb gran èmfasi com a signe de distinció i estatus social³⁰.

65

25 D. BUCKTON, "Enamelling on gold. A historical perspective", *Gold Bulletin*, 15, 3 (1982), p. 101-109.

26 Aquestes joies les ha donades a conèixer recentment: A. MARTÍNEZ SUBÍAS, "Museu Diocesà de Tarragona", a: *Enciclopèdia del romànic en Tarragona*, Aguilar de Campoo, 2015, p. 535-536.

27 L'estima per les pedres és evident en la més antiga descripció del frontal, que és en un inventari de béns de l'altar major catedralic de l'any 1511: J. MARQUÉS, "El frontal de oro de la seo de Gerona", *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, XIII (1959), p. 220-231.

28 C. BARAUT, "Els documents, dels anys 1151-1190, de l'Arxiu Capitular de la Seu d'Urgell", *Urgellia*, X (1990-1991), doc. 1551, p. 71-72.

29 E. JUNYENT, "Notes inèdites sobre el monestir de Ripoll", *Analecta sacra tarraconensia*, 9 (1933), p. 220.

30 El canonge barceloní Joan Colom revela, en el seu testament de 1219, la predilecció per un dels seus anells, decorat amb un safir, *qui semper consuevi portare*. Vegeu: C. BATLLE, M. CASAS, "La caritat privada i les institucions benèfiques de Barcelona: segle XIII", a: *La pobreza y la asistencia a los pobres en la Cataluña medieval. Volumen misceláneo de estudios y documentos*, Barcelona, 1980, doc. 2, p. 165-168.

La procedència de totes aquestes pedres deuria ser necessàriament forana en la gran majoria dels casos, perquè no coneixem pas dipòsits de gemmes de cap tipus en territori català. L'única excepció és el cristall de roca, que podia extreure's dels afloraments de quars que hi ha en diverses àrees dels Pirineus. La resta de pedres i minerals provenien sobretot de l'Orient, que és des d'on arribaven a Europa aquest tipus de materials gràcies al comerç de llarga distància. En aquest comerç sembla que hi jugaven un paper destacat els mercaders jueus, fruit dels contactes entre les comunitats hebrees de les dues bandes del Mediterrani



Fig. 9 Estampació de l'anell sigil•lar de Bernat Tallaferro a la lipsanoteca de Santa Eugènia de Berga (MEV 9732)

66

i a les rutes comercials que les unien; aquestes rutes vehiculaven una bona part de la importació de productes de luxe cap l'Occident plenomedieval. Per descomptat, també es reaprofitaven a bastament, com és lògic, les pedres precioses encastades en objectes vells, i de manera molt particular aquelles que procedien d'antigues peces romanes, descobertes per casualitat o directament espoliades. Els camafeus i les entalles antigues, en especial, amb els seus dibuixos i gravats, eren emfàticament apreciats en l'època i es reutilitzaven amb una comprensible passió, una mica com a testimonis patrimonialitzats de les grandeses del passat. Els documents catalans en reporten alguns, i sabem que n'hi havia d'encastats, per exemple, al frontal de Girona (Villanueva diu haver-hi vist un camafeu amb una imatge de Medusa³¹). També tenim el testimoni d'un anell amb una pedra decorada amb un bust masculí (i la inscripció BERNARDUS COMES), l'estampació del qual es conserva en tres lipsanoteques ausetanes (fig. 9); aquest anell havia pertanyut al comte de Besalú Bernat Tallaferro i després al seu germà el bisbe i abat Oliba, de qui deuria passar al seu successor en la mitra vigatana Guillem de Balsareny, que va utilitzar-lo per a segellar les esmentades lipsanoteques³². Certament, el fenomen de la reutilització de gemmes antigues continua durant tota la baixa Edat Mitjana, com es demostra profusament a la fantàstica creu de Vilabertran, de principis de segle XIV, que duu incorporades catorze entalles romanes d'època altimperial³³.

En termes generals, la selecció de pedres sembla que es feia d'una manera bastant laxa, en base a la disponibilitat i als costos més que no pas a partir de criteris estètics, cromàtics o de conformitat amb el gust. Les pedres més habituals eren els safirs, els robins, els jacints, les girgonces, els topazis, els granats i les maragdes, així com també el cristall de roca. Totes aquestes gemmes són descrites en els lapidaris medievals, un tipus de literatura que es mou en els límits de la simbologia religiosa, l'alquímia i la farmacologia, i en la que destaca (tanmateix, entre molts altres textos) el cèlebre *Liber*

31 J. VILLANUEVA, *Viaje Literario a las iglesias de España, vol. XII*, Madrid, 1850, p. 182.

32 Lipsanoteques procedents de Sant Pere de Casserres, Santa Eugènia de Berga i Sant Julià de Vilatorça (avui totes al Museu Episcopal de Vic). Vegeu: E. JUNYENT, "La consagració de Sant Julià de Vilatorça en 1050", *Analecta Sacra Tarraconensia*, XIX (1946), p. 279-292; i ÍDEM, "El sello inédito del conde Bernat Tallaferro", *Destino*, 1772 (1971), p. 19 (tots dos reeditats a: E. JUNYENT, *Estudis d'història i art, segles IX-XX*, Vic, 2001, p. 133-144 i 145-147).

33 P. MAS, J. ROMEU, X. ARDITE, "Iconografia de la creu de Vilabertran", *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, 39 (2008), p. 277-299.

lapidum de Marbode de Reims, obra que va tenir una extraordinària influència i difusió³⁴. És de notar, però, que aquests lapidaris arriben a ressenyar moltes més pedres (al Marbode n'hi ha una seixantena) que, en canvi, eren completament absents en el treball quotidià dels orfebres i joiers. També cal dir que es feia poca o cap diferència entre les gemmes veritables i les variants menys precioses de color i textura similar, que eren lògicament més accessibles i tot sovint difícils de distingir. Encara més, la imitació de qualsevol tipus de pedra mitjançant l'ús de vidres acolorits era molt habitual, i no es feien pas escarafalls de cap mena per al seu ús, que s'acceptava amb tota naturalitat.

El treball de les gemmes (precioses, semiprecioses o d'imitació en vidre) requeria de dos procediments tècnics específics: en primer lloc, pròpiament la talla del material, que es feia sempre a caboixó, això és, tot polint la pedra fins a donar-li una forma convexa i completament llisa; en segon lloc, el seu encast a la base de l'objecte que adornaven per mitjà d'algun tipus d'anell o element metàl·lic, que podia anar soldat o clavat. Per les seves característiques físiques, el cristall de roca podia rebre un tractament particular i ser tallat en forma de paral·lelepípede. Ho demostra, a Catalunya, la interessantíssima producció de creus processionals d'època tardana que utilitza blocs cúbics d'aquest mineral per a la definició completa de la seva estructura; els cristalls s'encastaven en unes petites varetes interiors de coure, i formen així unes creus molt delicades i característiques (fig. 10). Aquestes creus abunden a banda i banda dels Pirineus orientals, regió en la que deuriem constituir per un temps, en el tombant dels segles XIII i XIV, un producte de gran èxit. Les fabricaven un o diversos tallers locals (catalano-lleugadocians, diríem) a partir de cristalls d'origen pirinenc, i no eren pas, com sostenia la historiografia tradicional, una importació oriental o veneciana³⁵.

No s'ha de confondre (i els textos demostren que no es confonia pas, en l'època) el cristall de roca amb el vidre, amb el qual comparteix la transparència i algunes altres propietats. El vidre és, en



Fig. 10 Creu de cristall de roca de Sant Joan de les Abadesses. Foto: Duran-Porta

34 Edició moderna fonamental: J. M. Riddle, *Marbode of Rennes' De Lapidibus Considered as a Medical Treatise...*, Wiesbaden, 1977.

35 En realitat, l'origen pirinenc és assumit des de fa temps: H. R. HAHNLOSER, S. BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts*, Berlín, 1985, vol. I, p. 25-26. La nòmina de creus vinculades estrictament al territori català és considerable: dues Sant Joan de les Abadesses, una a la catedral de Girona, una a l'església de Sant Feliu d'Amunt (Rosselló), una al Museu Diocesà de Tarragona, una altra al Museu Diocesà de Mallorca, i per últim la que hi havia al monestir de Sant Martí del Canigó, després conservada a Cuixà i finalment robada l'any 1971. Com deia, creus similars es conserven en diverses esglésies del Lleugadoc (Ouveillan, Lectoure...) i també en altres indrets d'Europa, presumiblement exportades (Toledo, Assís, Torí...).

qualsevol cas, un producte importantíssim per les arts sumptuàries de la plena Edat Mitjana: va ser, per ell mateix, un material de gran luxe fins que se'n va simplificar i generalitzar la producció a partir del segle XIII-XIV. Els documents catalans el tracten amb gran estima, i anoten amb èmfasi algunes peces atresorades en catedrals i monestirs. Era de vidre, per exemple, un plat que s'utilitzava *in locum patena* junt amb el calze major del monestir de Ripoll, peça ben excepcional que sabem que havia regalat a l'abadia el comte de Cerdanya Oliba Cabreta, i per al qual no puc deixar de plantejar la idea d'un origen venecià, o encara més llunyanament bizantí, pensant que no hagués arribat a terres catalanes en el tresor portat pel dux Pietro Orseolo durant el seu exili a Sant Miquel de Cuixà³⁶. Les importacions de petits utensilis des del món andalusí també sembla que van ser comunes, considerant els que s'han conservat³⁷, mentre que la producció local de vaixel·la no està documentada del tot però potser cal considerar-la ocasionalment possible, tenint en compte algunes restes trobades en contextos arqueològics, que apuntarien a l'elaboració de petits vasos de funció litúrgica³⁸. No pot pas oblidar-se tampoc la producció de vitralls, que està documentada puntualment almenys des del tercer quart del segle XI³⁹.

De tota manera, la funció principal del vidre en el marc estricte de l'orfebreria plenomedieval va ser, és clar, servir com a matèria prima per a l'elaboració d'esmalt. Els materials vítrics que es destinaven a aquesta funció sembla que tot sovint eren reutilitzats, en bona mesura a partir de restes antigues d'època romana, tal i com demostren les anàlisis d'algunes peces conservades. El reciclatge era tècnicament senzill (el vidre només s'havia de moldre, en realitat), i de fet el comerç amb peces trencades i trossos de vidre està ben documentat fins a la baixa Edat Mitjana⁴⁰. Naturalment, no tot el vidre produït es basava en el reaprofitament de fragments; també s'elaboraven vidres segons els procediments tradicionals, a partir de la fusió a altes temperatures (ca. 1400°C) de mineral de sílice (sorres) i de fundents alcalins de tipus diversos.

Es fa difícil afirmar amb rotunditat l'existència, a Catalunya, de tallers especialitzats en la producció de peces esmaltades. Les obres que es conserven són, pràcticament totes, importacions arribades des del gran centre productor i exportador de l'època, Llemotges, i alguns objectes que, per tècnica o estil, no poden vincular-se tan fàcilment a l'àrea llemosina, no sabem exactament si van ser elaborats aquí o si –més probablement– també van ser adquirits a l'exterior. Tal vegada en època primerenca, molt abans de l'explosió llemosina, sí que es produïssin esmalts (seguint, encara, però la vella tècnica del *cloisonné*) en alguns indrets específics dels comtats catalans. Això explicaria la presència de pla-

36 No tinc espai, aquí, per a tractar en profunditat aquesta suggeridora hipòtesi, una primera versió de la qual l'he presentada, tanmateix, a: J. DURAN-PORTA, *L'orfebreria romànica...*, vol. I, p. 153-155.

37 En especial, el vas decorat amb relleus de Sant Vicenç de Besalú, el flascó de perfums a Sant Quirze de Pedret i l'ampolleta de possible origen persa de Santa Maria de Cap d'Aran. Aquestes peces s'han localitzat reutilitzades com a lipsanoteques, fet que demostra el valor que se'ls atorgava malgrat el (o en bona mesura per causa del) seu origen islàmic.

38 Per exemple les de l'entorn de l'església de Sant Nicolau, a Sabadell: J. ROIG, J.-A. MOLINA, J.-M. COLL, "Els vidres litúrgics de Sant Nicolau (Sabadell)", *Arraona*, 3^a època, 11 (1992), p. 73-78.

39 La notícia primerenca data del 1072, quan la catedral de Barcelona sufraga el cost d'uns vitralls ja instal·lats amb la venda d'una terra (A. M. MUNDÓ, "Vitralls litúrgics catalans del segle XI", *Miscel·lània litúrgica catalana*, 7 (1996), p. 39-44). La troballa d'un fragment de vidre pla de color blau, el 1995, en una excavació a la zona de la capçalera del temple gòtic, confirmaria la presència de vitralls a la seu romànica barcelonina (S. CAÑELLAS, "Els antecedents i les primeres mostres de vidrieres narratives", a: *L'art gòtic a Catalunya. Arts de l'Objecte*, Barcelona, 2008, p. 224-226).

40 Vegeu la reflexió de: I. DOMÈNECH, "El vidre d'ús i de prestigi", *L'art gòtic a Catalunya. Arts de l'Objecte*, Barcelona, 2008, p. 187.

ques esmaltades en mobles com els frontals de Ripoll i Girona, que abans ja hem esmentat, i en algunes altres peces de relleu, especialment documentades al monestir ripollès durant el segle XI. Haurien arribat els coneixements tècnics? És possible pensar en algun artífex estranger, potser d'origen germànic? La veritat és que no ho sabem. En tot cas, aquesta possible producció va ser molt limitada i no va tenir continuïtat, i quan, ja entrat el segle XII, el procediment del *champlevé* va substituir dràsticament la tradició tècnica carolíngia, no sembla que aquesta arrelés veritablement entre els orfebres catalans. Tot i que recentment s'ha tornat a proposar que algunes peces conservades de trets especialment peculiars exemplifiquin una suposada producció local feta seguint els principis de l'obra de Llemotges, no em sembla pas que hi hagi proves suficients per a delimitar una esmalteria "catalana" distingible des del punt de vista formal o estilístic, almenys no en cronologies avançades⁴¹. Més aviat al contrari, fa tot l'efecte que la imitació de productes llemosins només va produir-se molt més tard, en un context que hem de considerar ja clarament "gòtic", entre finals de segle XIII i la primera meitat del XIV. Tal i com, ara sí, reconeix tothom, d'aquest període sí que hi ha un conjunt de peces plausiblement produïdes per un o diversos tallers catalans, que imiten encara fórmules llemosines però reelaborades amb un estil i una iconografia molt distintes, d'aspecte plenament tardomedieval⁴².

Voldria acabar fent una referència molt breu als materials orgànics, que tenen un pes sensiblement menor en l'obra sumptuària vinculada a Catalunya. D'entrada, caldria destacar el paper de la fusta tornejada en la producció, sobretot, d'utensilis de vaixel·la, tot i que potser no pot considerar-se exactament com un material de luxe⁴³. De vegades, però, es combinava amb elements metàl·lics, donant forma a productes veritablement esplèndids i de gran valor econòmic, com deuriem ser els vasos decorats amb or (*schifos ligneos ornatos de auro*) que la comtessa Ermessenda va llegar a Sant Pere de Roma l'any 1058⁴⁴.

Per descomptat, el més important dels materials orgànics era l'ivori, però no sembla pas que aquest fos objecte de treball artístic als comtats catalans: no hi ha notícia ni de tallers ni d'obres produïdes, i el què es conserva avui és sempre clarament d'importació. Entre els objectes destacats hi ha el bonic bàcul del bisbe Arnau Jardí conservat a la catedral de Tortosa, per al qual s'ha proposat un origen raonable a la Provença⁴⁵. En les fonts hi ha documentats alguns altres bàculs d'ivori, d'origen desconegut, així com diverses pintes litúrgiques, que eren peces singularment comunes. Fora del context eclesiàstic, finalment, hi ha referència també d'algunes peces de jocs de taula, sobretot escacs,

41 Vegeu, en tot cas, els raonaments favorables que es plantegen a: L. de SANJOSÉ, *L'obra de Llemotges i d'altres orígens: L'obra de metall als segles XII-XIII a Catalunya*, Barcelona, 2015, p. 400-427 (Universitat de Barcelona, tesi doctoral inèdita).

42 Les peces més conegudes d'aquesta sèrie, insisteixo que molt tardana, són els copons o ciboris de peu elevat. Els més interessants són el de Poblet, avui a la National Gallery de Washington (A. LUCHS, "Ciborium", a: *Western Decorative Arts, Part I*, Washington, 1993, p. 41-45) i el de l'església rossellonesa de Sant Esteve de Prunet, conservat al Tresor de Bula d'Amunt (J. REYNAL, *L'art gothique en pays catalan. Sur les passes des rois de Mallorca*, Tolosa de Llenguadoc, 2005, p. 72-73).

43 La vaixel·la de fusta es documenta sobretot a partir del 1200: J. GUDIOL I CUNILL, "La vaixel·la de fusta durant lo segle XIII", *Congrés d'Història de la Corona d'Aragó dedicat al Rey en Jaume I y a la seua época*, Barcelona, 1909, II, p. 744-750.

44 G. FELIU, J. M. SALRACH (dirs.), *Els pergamins de l'Arxiu Comtal de Barcelona de Ramon Borrell a Ramon Berenguer I*, Barcelona, 1999, doc. 513, vol. II, p. 943-945.

45 J. BARRACHINA, "Bàcul del bisbe Jardí", a: *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, p. 174-175.

que deurien ser de procedència islàmica⁴⁶. A les ruïnes de l'antic castell ripollès de Mataplana s'hi va trobar precisament una senzilla peça eborària que representa un elefant (és a dir, es tracta d'un alfil)⁴⁷. L'indret de la troballa no pot ser més oportú, perquè a Mataplana s'hi reunia entre finals de segle XII i principis del XIII una cèlebre cort trobadoresca sota la protecció del noble Huguet de Mataplana⁴⁸. Una feliç coincidència fa que en un poema narratiu del trobador Raimon Vidal de Besalú es descrigui un encontre festiu precisament en aquest castell, on es fa explícita la presència dels jocs d'escacs. Malgrat que les arts sumptuàries medievals tendeixen a ser relacionades amb ambients eclesiàstics, l'anàlisi de les fonts confirma sempre la importància quantitativa dels clients i els promotors laics. Ja hem dit que els metalls i els altres materials de luxe formaven part de la identitat cultural de les classes aristocràtiques de l'època, i està clar que eren exposats amb especial èmfasi i entusiasme en aquests entorns cortesans, que eren sempre plens de vasos i copes de plata, de canelobres i làmpades brillants, de teixits de colors, d'exuberant joieria...

De les festes de Mataplana, recorda l'esmentat poema: “Per la sala, e say e lay, / per so car mot pus gen n'estay / ac joc de taulas e d'escax / per tapís e per almatracx / vertz e vermelhs, indis e blaus”⁴⁹.

46 Els escacs d'ivori, com els de cristall de roca (Àger), formen un curiós conjunt de peces importades que revelen l'interès del món aristocràtic català pel comerç meridional amb l'al-Andalus. Vegeu, en termes generals: S. MAKARIOU, “Le jeu d'échecs, une pratique de l'aristocratie entre Islam et chrétienté des IXe-XIIIe siècles”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVI (2005), p. 127-140.

47 Conservada al petit museu de la localitat de Gombrèn, se n'ha publicat una breu referència: A. MELCHOR, “Notes sobre una peça d'escacs del castell de Mataplana, Ripollès”, *Butlletí d'Escacs digital de la Federació Catalana d'Escacs*, 15 (2012), p. 12-14.

48 Les troballes de peces o taulers jocs de taula són relativament habituals en les excavacions de castells d'època feudal. Vegeu, per a l'àrea francesa: M. GRANDET, J.-F. GORET, *Echecs et trictrac. Fabrication et usages des jeux de tables au Moyen-Age*, París, 2012.

49 Cito a partir de: M. de RIQUER, *Història de la literatura catalana. I. Part antiga*, Barcelona, 1982, p. 102-103 (1964).