

LES COBERTES DEL MISSAL DE SANT RUF DE LA CATEDRAL DE TORTOSA, UNA OBRA D'ORFEBRERIA SINGULAR DE FINALS DEL SEGLE XII

per LOURDES DE SANJOSÉ I LLONGUERAS

RESUM

En aquest article estudiem les cobertes del Missal de Sant Ruf de la catedral de Tortosa (ms. 11) per determinar la seva filiació i datació. Analitzem els trets més significatius de les dues representacions, la *Maiestas Domini* i la Crucifixió, i els comparem amb obres de metall (cobertes i altres) de Lletotges, de la regió del Mosa, del taller català i de Silos.

Analitzades les concomitàncies i discrepàncies amb les produccions d'aquests tallers, les conclusions a les quals hem arribat són que es tracta d'un *unicum*, obra d'un artífex que coneix indirectament o directament els tallers esmentats i que en fa una creació absolutament personal. Ens posicionem per un mestre forà que treballa a Catalunya cap a finals del segle XII.

Paraules clau: Missal de Sant Ruf, cobertes de llibre, esmalt camp llevat (*champlevé*), Lletotges, regió del Mosa, taller català altmedieval.

THE COVERS OF THE SAINT RUFUS MISSAL OF TORTOSA CATHEDRAL: A UNIQUE PRECIOUS METALWORK FROM THE LATE 12TH CENTURY

ABSTRACT

In this paper we discuss the covers of the St Rufus Missal of Tortosa Cathedral (ms. 11) in order to determine their filiation and dating. To this

end, we analyse the most significant features of the two representations, the *Maiestas Domini* and the Crucifixion, comparing them with metal works (book covers and others) from Limoges, the Meuse region, the Silos workshop and the Catalan workshops.

We analyse the coincidences and discrepancies in relation to the works of these workshops. The conclusion is reached that it is an *unicum*, the work of an artist who was directly or indirectly familiar with those workshops and produced a completely personal creation. Our hypothesis is that he was a foreign master who was working in Catalonia at the end of the 12th century.

Keywords: St. Rufus Missal, book cover, champlevé enamel, Limoges, Meuse region, Early Medieval Catalan workshop.

I. LA HISTORIOGRAFIA

L'any 1627 F. Martorell y de Luna¹ descriu així, en l'apartat «Prueba como el cuerpo de S. Rufo está en esta Catedral» de la seva història de Tortosa, les cobertes del Missal de Sant Ruf: «Para que se tenga por certísimo que sus sagradas reliquias están en la Catedral de Tortosa, digo, que en un missal (que está entre las Reliquias de esta Iglesia antiquísimo, y escrito de mano, con cubiertas de finísima plata, y en ellas un Cristo pintado co[n] esmalte de finísimos colores, clavados los dos pies en la Cruz con dos clavos, señal evidente de grande antigüedad, y a la otra parte un Salvador, y al derredor del muchas piedras finas [...])». La descripció de Martorell aporta una dada significativa i és el perímetre de pedres fines de les quals s'ha perdut qualsevol rastre. El pare Villanueva² en la visita que va fer a la catedral de Tortosa es feu ressò de les paraules de Martorell, tanmateix no esmenta la pedreria, sinó que descriu la inscripció dels marges: «en el bocete del contorno se halla de relieve de plata este verso: *Sum Deus, et vendor: sum Rex, et in hac cruce pendor...*».

1. F. MARTORELL Y DE LUNA, *Historia de la Antigua Hiberna con la milagrosa descendión de la madre de Dios...*, Tortosa, G. Gil, 1627, p. 348.
2. J. L. VILLANUEVA, *Viage literario a las iglesias de España*, vol. 5, Madrid, Imprenta Real, 1806, p. 5-6 i 120; M. RISCO, *España sagrada*, 2a ed., vol. XLII, Madrid, Imprenta de J. Rodríguez, 1859, p. 59, es limita a anotar les paraules de Martorell.

Més endavant altres estudiosos es van interessar per la filiació i datació. Els més significatius foren M. Ch. Ross³ (1941), el primer que les va assignar a un taller català d'origen ignot; més tard, W. L. Hildburgh⁴ (1945), que va aportar altres arguments i es va inclinar per filiar-les a un taller hispànic; per la seva part, M. M. Gauthier⁵ (1987) les va datar vers 1200 i les va filiar a Provença o a Catalunya, atribucions, però, amb dubtes; Gros⁶ va seguir Gauthier, va acceptar la filiació, però va dissentir de la datació, que considerava més avançada, de vers mitjan segle XIII. Quant a la historiadora francesa, feu una catalogació molt acurada, però no hem vist arguments suficientment esclaridors per acceptar sense reserves l'autoria catalana o provençal de les cobertes.

L'estudi i l'anàlisi codicològics del Missal de Sant Ruf els van fer J. Janini⁷ (1962) i M. S. Gros⁸ (1999). L'estudi d'aquest últim autor és, sens dubte, el més complet que s'ha fet del missal. Gros opina que va ser copiat a la catedral d'Avinyó i no a l'abadia de Sant Ruf.⁹ Pel que fa a les cobertes d'orfebreria, que és el que tractem aquí, és de l'opinió que la iconografia està més relacionada amb la d'un evangeliari que no pas amb una Bíblia. Considera que podrien correspondre a l'evangeliari, ms. 158,¹⁰ de la mateixa catedral de Tortosa, fet que dataria les cobertes a mitjan segle XIII, seguint la del còdex; d'altra banda, no descarta la possible execució catalana dels esmalts.

Més recentment, s'han ocupat d'aquesta temàtica altres estudiosos, la major part dels quals accepten la datació de vers 1200 (Gauthier) i l'autoria d'un taller català per definir. Aquesta opinió l'han compartida,

3. M. Ch. ROSS, «Esmaltes catalanes de los siglos XII-XIII», *Archivo Español de Arte*, XIV, n. 44 (1940-41), p. 181-184.
4. W. L. HILDBURGH, «Concerning a Questionable Identification of Medieval Catalan Champlévé Enamels», *The Art Bulletin*, XXVII, n. 4 (desembre 1945), p. 246-259.
5. M. M. GAUTHIER, *Émaux méridionaux: L'Œuvre de Limoges*, vol. 1: *L'époque romane*, París, Éditions du CNRS, 1987, làm. CCXXXVIII, il. 784-785, cat. 287a i b, p. 226-228.
6. M. S. GROS, «El Missal de Sant Ruf», *Miscel·lània Litúrgica*, IX, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1999, p. 199-308.
- 7- J. JANINI, «Los sacramentarios de Tortosa y el cambio de rito», *Analecta Sacra Tarraconensia* (Barcelona), vol. XXXV (1962), p. 5-18 (esp. p. 8).
8. GROS, «El Missal de Sant Ruf», p. 211-212.
9. *Ibidem*, p. 210.
10. E. BAYERRI BERTOMEU, *Los códices medievales de la catedral de Tortosa*, Barcelona, Porter, 1962, p. 324.

entre d'altres, Matas¹¹ (1986), Ibarburu¹² (1989 i 1999), Domenge¹³ (2001 i 2010), Mancho¹⁴ (2008), Vidal¹⁵ (2015) i Muñoz¹⁶ (2019). Aquest darrer autor aporta una dada relacionada amb l'inventari del mes de maig de 1561: «Ítem, hun test antich ab hun libre de pergami dins, en una part y l'altra Crucifixi tot smaltat; pesa dotse marchs quatre onces»; sembla que, potser per oblit, no es feu la descripció de l'altra tapa.

Abans d'entrar en l'estudi de les cobertes del Missal de Sant Ruf voldríem posar en context el valor de les imatges que ocupen sengles tapes, la *Maiestas Domini* i la Crucifixió.

No es tracta d'imatges culturals, sinó que són imatges que custodien un llibre litúrgic molt preuat. En l'important estudi de la *Maiestas Domini*, Poilpré¹⁷ diu que es tracta d'una «représentation dogmatique du principe divin qui habite l'Église, conçue par les clercs, elle a pour but se proclamer, par sa simple présence, la grandeur de l'Église et son lien avec Dieu». El simbolisme de la imatge que estudiarem és complex, té diferents aspectes i tota una llarga història cultural i simbòlica per a l'Església. L'hem analitzada des de diferents perspectives: iconogràfica,

11. T. MATAS, «Missal de Sant Ruf», *Thesaurus/estudis: L'art dels bisbats de Catalunya 1000/1800*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, cat. 46, p. 89-90.
12. M. E. IBARBURU, «Missal de Sant Ruf», a *Millenium: Història i art de l'Església Catalana*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989, p. 176; M. E. IBARBURU, *De capitibus litterarum et aliis figuris*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1999, p. 333-334.
13. J. DOMENGE, «Tapas de encuadernación del misal de san Rufo de Aviñón», a *De Limoges a Silos*, Madrid, SEACEX, 2001, p. 62-66; J. DOMENGE, *Història de les Terres de l'Ebre, art i cultura*, Tortosa, Fundació Privada llercavònia, 2010, p. 120-121. L'autor anota les cotes dels inventaris de 1420 i 1453.
14. C. MANCHO, «Misal de San Rufo», a M. CASTIÑEIRAS i J. CAMPS (ed.), *El Románico y el Mediterráneo: Cataluña, Toulouse y Pisa (1120-1180)* (catàleg d'exposició), Barcelona, MNAC, 2008, p. 428-431 (esp. p. 430-431). Anota la possibilitat de revisar els lligams artístics i cronològics entre el ms. 158 i les cobertes.
15. J. VIDAL FRANQUET, «Relíquies, béns, joyes, robes, argent, perles, pedres precioses, vestiments e altres coses... Introducció al tresor medieval de la catedral de Tortosa», *Recerca*, 16 (2015), p. 11-56 (esp. p. 32-33).
16. Inventari d'objectes litúrgics de la sagristia de la catedral. ACBEB. Fons mossèn Eduard Solé. Carpeta 18. Document 205, a J-H. MUÑOZ I SEBASTIÀ, *Les arts decoratives del Renaixement a Tortosa (1500-1630)*, Tortosa, 2019, col. I. «Documents per a la història de Tortosa», 3, doc. 13, p. 45. Agraïm molt sincerament aquesta comunicació al professor Muñoz Sebastià.
17. A-O. POILPRÉ, *Maiestas Domini: Une imatge de l'Église en Occident ve-ixe siècle*, París, Les Éditions du Cerf, 2005, p. 17.

compositiva i tècnica. Però, també, hem volgut considerar el valor que l'Església ha donat a aquesta imatge perquè és el rerefons que proporciona la utilització primitiva de les dues tapes.

L'altra imatge és la crucifixió còsmica que tracta Ireneu de Lió, «La crucifixión [visible] del Hijo de Dios tuvo también lugar en esas [dimensiones, anticipadas invisiblemente] en la forma de cruz trazada [por Él] en el universo. Al hacerse en efecto visible, debió de hacer manifiesta la participación de este universo [sensible] en su crucifixión [invisible], a fin de revelar, merced a su forma visible, su acción [misteriosa y oculta] sobre lo visible...».¹⁸

Coincidim amb l'opinió de Gros (1999) que aquestes cobertes més aviat havien de pertànyer a un evangeliari que no pas a una Bíblia. Palazzo indica que (els evangeliaris) «Ce sont des exemplaires complets, ayant souvent fait l'objet d'un soin particulier dans leur décoration intérieure et extérieure (la reliure) étant donné leur utilisation dans l'église, en fonction de leur affectation culturelle».¹⁹

Com veurem més endavant, la conservació és excepcional per a la seva cronologia,²⁰ i excepcional perquè la considerem un *unicum* sense cap altre exemple, que nosaltres coneguem, que se li approximi. A diferència de les imatges de devoció, les d'aquestes tapes emfatitzen el valor eclesial del text que contenen. Les dues representacions, la *Maiestas* i la crucifixió, són les dues temàtiques que més es repeteixen en les encuadernacions d'aquests llibres litúrgics. L'esquema reitera una disposició clàssica en aquest tipus d'assumpte, però s'evidencien elements que denoten una creació particular de l'esmaltador que analitzarem més endavant. És molt

18. IRENEO DE LIÓN, *Demostración de la predicación apostólica*, 2a ed., edició a cura d'E. Romero-Pose, Madrid, Editorial Ciudad Nueva, 2001, n. 34, p. 128-131.

19. E. PALAZZO, *Le Moyen Age: Des origines au XIIIe siècle*, París, Beauchesne, 1993, p. 115.

20. Josep M. Ramoneda del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya va restaurar les tapes l'any 2001. El seu dictamen fou que les tapes estaven impecables i només hi destacava la manipulació grollera del marc d'argent d'altres intervencions.

suggestiva la imatge per la seva personalitat, que la diferencia d'altres habituals de l'*Ceuvre* de Limoges,²¹ de la regió del Mosa²² o de Silos.

II. LES COBERTES DEL MISSAL



Figura 1. La Majestat de la coberta del Missal de Sant Ruf, Tortosa, Arx. Cap., ms. 11. Imatge: autora



Figura 2. La Crucifixió de la coberta del Missal de Sant Ruf, Tortosa, Arx. Cap., ms. 11. Imatge: autora.

21. Abbé ARBELLOT, «L'Œuvre de Limoges», *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin*, vol. xxxv (1888), p. 237-250 (esp. p. 237). En els inventaris d'època se cita també com «travail de Limoges, opus Limogiæ, opus Lemovicense, labor Limogiæ»; vegeu L. de SANJOSÉ I LLONGUERAS, *Esments d'orfebreria litúrgica en la documentació catalana: (Segles IX-XIV)*, Vic, Arxiu Biblioteca Episcopal de Vic, 2017, doc. 261, 270, 300, 304, 339, 344, 346 i 348. En la documentació catalana que hem expurgat hem trobat diferents noms per esmentar l'obra de Llemotges: *opere lemonitico, opere lemonitio, operis de limoge, dobra de limoye, obra de limotges, opere de limoges, vocatam de limoge, opere limosisensi, obre de Limos i theca de Limotge*.
22. Per evitar repeticions, quan ens referim a la regió del Mosa, ho simplifiquem: Mosa o l'adjectiu *mosà, mosana*.

Descripció

Les cobertes del Missal de Sant Ruf d'Avinyó,²³ ms. 11 de l'Arxiu Capítular de Tortosa, datades vers 1200, provenien d'un altre còdex (figures 1 i 2). La diferència cronològica i artística amb les miniatures que conté la Bíblia així ho confirma.²⁴ D'altra banda, no s'ha pogut concretar quin fou el destí original de les cobertes ni quan es col·locaren en el missal.²⁵

Estan formades per una estructura de fusta bisellada i rebaixada en el centre per encabir-hi una planxa de coure gravada (una a l'anvers i l'altra al revers), camp llevat, esmaltada i daurada, fixada cada una amb sis claus acabats en forma de flor, d'una intervenció més tardana; el marc està tallat en forma de talús i recobert amb planxes d'argent clavetejades amb claus amb cabota molt petita i plana, i a la zona del talús s'hi desenvolupa una inscripció en el marc d'argent que no té relació cronològica amb les cobertes, ja que és posterior. La inscripció de l'anvers diu: AS[TANS / ALTA]RI PI[A]MENS / GAUDE LA/CRIMARI. I la del revers diu: + SUM DEUS / ET VENDOR SUM REX / ET IN HAC / CRUCE PENDOR. IHC (amb accent).

La tapa de l'anvers²⁶ presenta la *Maiestas Domini* (19,5 × 11,7 cm) i la del revers, la Crucifixió (20 × 12,5 cm).²⁷ Ambdues representacions són les més habituals en aquest tipus d'objecte litúrgic.²⁸

La Majestat i la Crucifixió delaten la complexitat d'execució tant per la iconografia com per la tècnica esmerçada. Aquesta complexitat es refereix a la cerca del model, possiblement d'una il·lustració de manuscrit

23. Agraïm al reverend Josep Alanyà i Roig, canonge director dels arxius capítular i diocesà de la catedral de Tortosa, totes les facilitats que ens ha donat per poder estudiar i fotografiar les cobertes del Missal de Sant Ruf.
24. Estem d'acord amb l'opinió comunicada en una conversa que hem mantingut amb el doctor M. S. Gros i Pujol que es tracta d'unes cobertes d'evangeliari i no d'unes cobertes de missal.
25. GROS, «El Missal de Sant Ruf», p. 211.
26. Estudiem les cobertes segons la disposició actual, l'exterior *Maiestas Domini* i l'interior la Crucifixió. Els testimonis més antics les descriuen en l'ordre invers, que és el tradicional (entre els quals, Martorell i Villanueva).
27. Dades oficials de la catedral de Tortosa. Còdex il·luminat. Manuscrit: pintura sobre pergami, taller francès, segle XII. Tapes: taller català o del sud de França (?), darrer terç del segle XII, 26,2 × 18,5 × 7 cm, 142 folis, Arxiu Capítular de la catedral de Tortosa, Tortosa (Baix Ebre), n. de reg. de l'ISRBM 8548. Any de restauració: 2001. Restauració de les tapes: Josep M. Ramoneda. Restauració del còdex, enquadernació i muntatge de les tapes: Domènec Palau.
28. D. GABORIT-CHOPIN, *Corpus des émaux méridionaux*, vol. 2: *L'apogée: 1190-1215*, París, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2011, p. 207.

que podia haver tingut present l'esfaltador, i de la tècnica, que transmet alguna influència o coneixement de *l'opus lemovicense* i l'esfalt mosà amb una dosi molt forta d'un component particular, d'un artista local que recull aquestes influències i les plasma d'una manera singular. El fet que s'hagi perdut bona part de la producció altmedieval ens impedeix de fer-ne un seguiment per esbrinar la seva filiació; malauradament la pèrdua generalitzada de la producció local d'obra de metall esfaltada dificulta qualsevol hipòtesi. Això explicaria la pervivència de peces magnífiques, de les quals s'ha perdut el context en què foren creades i resulta molt dificultós encabir-les en un taller concret dins una cronologia concreta per la manca de context adient a l'obra estudiada.

És evident que l'artífex no va inventar la iconografia, però sí que en va fer una recreació original en la seva interpretació (tècnica). Analitzarem esmalts llemosins, mosans, hispànics i catalans per intentar trobar un punt de contacte amb els de Tortosa. També analitzarem si hi ha punts de confluència amb la il·lustració de manuscrits, i amb la pintura sobre taula, per poder establir possibles contactes artístics.²⁹

Iconografia: Maiestas Domini

Representació de Crist entronitzat dins la màndorla, assegut damunt un coixí, beneeix amb la mà dreta, a la manera occidental, i amb l'esquerra subjecta el llibre obert de les Sagrades Escripures amb una inscripció en què hom llegeix: EG/O/ SVM/ QV/I /SU/M. A cada costat l'alfa i l'omega³⁰ (Ap 21,6), separades per l'abreviatura *et*.³¹

Una senzilla línia de color blau fosc, per descriure la màndorla, envolta la Majestat i l'aïlla dins el camp;³² un segon emmarcament

29. L. de SANJOSÉ I LLONGUERAS, *Al servei de l'altar: Tresors d'orfebreria de les esglésies catalanes: Segles IX-XIII*, Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic i Patronat d'Estudis Osonencs, 2018. A falta d'obra de metall ha estat important fer un recorregut per la pintura i escultura altmedievals catalanes (o foranes si és el cas) per identificar models que poden haver estat copiats d'objectes litúrgics de metall, no conservats. Per exemple, calzes, creus, encensers, etc.
30. F. VAN DER MEER, *Maiestas Domini: Théophanies de l'Apocalypse dans l'art Chrétien*, Ciutat del Vaticà, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1938, p. 24: «De bonne heure l'Alpha et l'Oméga commencèrent à être employés comme la formule la plus nette de la divinité du Seigneur»; M. CHURRUCA, *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española: Siglos X al XII*, Madrid, Espasa Calpe, 1939, p. 52-53.
31. GAUTHIER, *Émaux méridionaux*, lám. CCXXXVI, fig. 781. La Majestat de Nuremberg: alfa et omega.
32. J. WIRTH, «La restructuration de l'image», a *L'image à l'époque romane*, París, Éditions

rectangular, de traç llis i color turquesa, voreja tot el perímetre per acotar el camp dels quatre vivents. Aquests perímetres contrasten amb els de moltes miniatures i cobertes d'esmalt en què es reforcen les línies dels emmarcaments amb riques decoracions, encara que tenen la mateixa finalitat, la de separar o aïllar la història; aquesta austeritat contrasta amb el detall del tron i cert embelliment del coixí.

Crist vesteix túnica i mantell ben diferenciats pel cromatisme dels colors, amb gammes de blaus i blanc, en contrast amb altres que conjuguen blaus, vermell, groc i blanc. L'efecte que produeix aquesta amalgama de colors en el drapejat de les robes és sorprenent i magnífic per la personalitat que atorguen a l'obra d'aquest artesà. Aquesta personalitat es tradueix en molts detalls; pel que fa a les figures humanes, tenen en comú el tractament del coll, d'esmalt de color blanc, que es repeteix en les dues tapes, la qual cosa és un tret característic i singular. La utilització peculiar dels colors dels esmalts, sense que respongui a un criteri que puguem identificar amb cap taller conegut, denota un arcaisme o més aviat una especificitat pròpia d'un mestre que recull influències i fa la seva pròpia creació. Això és així, segons la nostra opinió, perquè és obvi que coneix o té a l'abast obres de les quals extreu informació, i evidencia influències.

La imatge de Crist respon a un concepte que considerem romànic per la frontalitat de la figura, la caiguda dels drapejats gairebé en línia recta i la construcció dels plecs que denoten immobilitat, trets que recorden certa duresa dels models propis de finals del segle XII o primers del XIII. S'ha de dir que no sembla lògic que cada rostre apunti diferències morfològiques com ara en l'execució dels trets del rostre o cabells, en contrast amb la miniatura o la pintura sobre taula en la qual el mestre s'identifica per la repetició de les característiques que el personalitzen en una mateixa obra.

L'artífex ha volgut remarcar el valor del tron, dibuixat, gravat i esmaltat amb detall, en la base del qual reposen els peus sobre l'escambell; és un motiu «accessori» que pren importància en la composició, una reminiscència molt llunyana dels magnífics trons d'esmalt de procedència bizantina,³³ complement sumptuós i de gran realç de la figura majestàtica.

du Cerf, 2008, p. 189: «Ces fons bien délimités, mais sans valeur mimétique et parties intégrantes du support, correspondent désormais parfaitement à ce qu'Adam le prémontré appelle le champ».

33. Ch. AMIRANACHVILI, *Los esmaltes de Georgia*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, S. A., 1976, p. 45 i 103 dels segles X i XI, respectivament; Ch. AMIRANACHVILI, *Medieval Enamels*

Malgrat que la col·locació dels braços és desigual (asimètrica), enriqueix la imatge; els arquets de mig punt de les arcades poden ser una referència cronològica.³⁴

A l'Alvèrnia (França) hi havia una gran tradició de majestats de fusta assegudes en un tron, enriquit amb columnetes i arcades de les quals es conserven molts exemples. D'altra banda s'han conservat algunes majestats de fusta cobertes amb làmines d'argent o de coure. Una de les mostres més significatives és la Majestat d'Orcival (Alvèrnia) datada de vers 1170. És molt factible que l'artífex de les cobertes conegués aquesta tradició (figures 3 i 4).³⁵

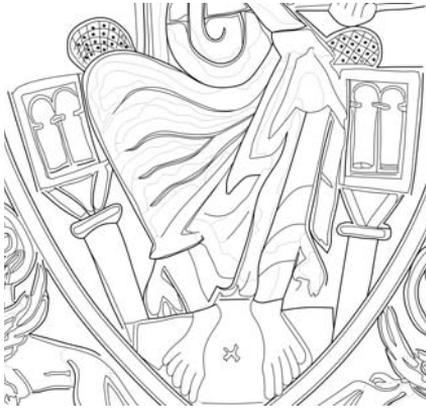


Figura 3. Dibuix del tron de la coberta del missal. Dibuix: autora.



Figura 4. Detall del tron de la Verge d'Orcival (França). Imatge: autora.

Cloisonné at Georgian State Museum of Fine Arts, Tbilissi, Georgian State Museum of Fines Arts, 1984, n. 14, 32 del segle x i n. 41 del segle xi. Imatges esmaltades del tron de la Majestat.

34. Evangeliari de Helmarshausen, final del segle XII, Trèveris, Hohe Domkirche Trier, Domschatz, Hs 142/124/67. La *Maiestas* està asseguda en un tron decorat amb arcades de mig punt. No és comparable el nombre de trons amb arcs que hem localitzat en l'Alvèrnia i altres demarcacions del Massís Central (França).
35. Aquesta tradició s'originaria possiblement amb la Verge d'or de Clermont, segle XI, desapareguda, però coneguda per un dibuix de pergami del ms. 145, f. 130v, Clermont-Ferrand, Bibliothèquemunicipaleetinteruniversitaire. La Verge del Louvre (**inv. RF987**), datada de vers el segon quart o de meitat del segle XII és un bon exemple pel que fa a les columnes i arcades del tron de la Verge.

La carta de fundació d'una confraria³⁶ al monestir de Sant Martí del Canigó aporta una imatge magnífica de Crist en majestat, que està assegut damunt un tron decorat amb buits allargats a la manera d'arcades i a la part baixa una altra filera amb els mateixos buits més petits, damunt el tron hi ha un coixí que, com el de Tortosa, sobresurt pels costats amb una trama de color vermell que recorda el de l'esmalt, amb una diferència en l'execució tècnica favorable al manuscrit.

La imatge que fa l'artífex torna a incidir en la seva visió particular del tractament de l'objecte. Sembla que no hi ha correlació entre els dos extrems del tron, el de la dreta,³⁷ que sobresurt respecte a l'altre, s'ha d'adaptar a la curvatura que li deixa el genoll. El dibuix de la Majestat sobre la placa de metall condiona la resta d'elements que són més accessoris. És un recurs que utilitzen els artífexs o artistes, i cadascú l'aplica segons la seva formació tècnica i els seus coneixements.

En els quatre angles o carcanyols s'hi representa el tetramorf, la disposició del qual al voltant de la figura central és la canònica. Cada vivent ocupa l'espai assignat amb coherència, encara que per encabir-los el mestre fa concessions al seu imaginari. El nimbe del lleó (quadrant inferior dret) és deformat per tal de no sobrepassar la línia de la màndorla, però no ho aconsegueix amb la pota davantera que trenca el marc; una de les ales de l'àngel toca l'altra de l'àguila. Aquestes irregularitats són les solucions que aporta per disposar les figures en l'espai que li deixa la figura central (figura 5).



Figura 5. Lleó, detall de la Majestat del missal. Imatge: autora.

36. SANJOSÉ, *Al servei de l'altar...*, p. 143.

37. Sempre que fem referència a dreta o esquerra és la de la imatge (no la de l'espectador).

Les figures zoomòrfiques esmaltades dels vivents (els símbols dels evangelistes en forma de tetramorf) mantenen unes característiques constants. Pel que fa a la paleta de colors, hi ha un predomini del vermell aplicat als rostres, extremitats i ales; en els cossos del lleó i toro les més significatives són les coloracions blaves: blau fosc, turquesa, blau clar, i per al plomatge del cos de l'àguila incorpora el cromatisme de tota la paleta. Els alvèols del cos (plomatge), no dels colors, recorden els de l'àguila de la creu amb esmalts de Sant Joan de les Abadesses (Vic, MEV 766) (figures 6 i 7).

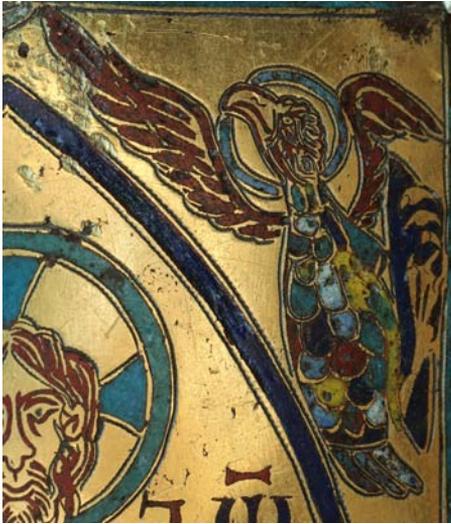


Figura 6. Àguila, detall de la Majestat del missal.



Figura 7. Àguila, detall de la creu d'esmalt de Sant Joan de les Abadesses. Imatges: autora.

La postura de l'àngel és singular, però la dels altres tres vivents és la tradicional.

Il·lustració de manuscrit, pintura sobre taula

La il·lustració de manuscrits dels escriptors catalans aporta models i característiques que podrien ser una font d'inspiració per a l'esmaltador. La riquesa d'alguns manuscrits de la catedral de Tortosa amb les dues representacions són el mateix Missal de Sant Ruf ms. 11, ms. 41, ms. 56,

ms. 93 i el ms. 140.³⁸ Alguns d'aquests magnífics llibres litúrgics amb miniatures, copiats i miniats a l'escriptori de la mateixa catedral, suggereixen la hipotètica existència d'un obrador/taller del metall vinculat també a la seu tortosina de finals del segle XII i primers del XIII. No acceptem, però, l'existència d'un taller tortosí que treballi l'esmalt en aquesta cronologia, ja que no hem trobat cap element que ho fonamenti, i menys si confrontem les imatges miniades amb les esmaltades (figures 8 i 9).



Figura 8. Crucifixió, Arxiu Capitular de Tortosa, f. 16v. del ms. 11. Missal de Sant Ruf.



Figura 9. Majestat, Arxiu Capitular de Tortosa, f. 17 del ms. 11. Missal de Sant Ruf. Imatges: autora.

D'altra banda, l'anàlisi aprofundida de les miniatures tortosines indica que estilísticament cap d'aquestes il·lustracions són un referent per al mestre de l'esmalt. Més enllà d'algun element puntual no hi hem vist paral·lels significatius.

38. J. GUDIOL I CUNILL, *La pintura medieval catalana*, vol. III: *Els primitius*, Barcelona, Llibreria Canuda, 1955, fig. 142-143 (ms. 11, f. 16v i 17), fig. 145 (ms. 41, f. 49v). BAYERRI, *Los códices medievales...*, p. 145-147 (ms. 11), p. 180-181 (ms. 41), p. 209 (ms. 56), p. 243 (ms. 93), p. 302-303 (ms. 140). *Catalunya romànica*, XXVI, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1997: M. E. IBARBURU, *Sacramentari gregorià o missal de Sant Ruf*, p. 132-133 (ms. 11); *Sacramentari gregorià*, p. 134 (ms. 41); p. 135 (ms. 56, f. 65v); p. 137 (ms. 93, f. 52v-53); p. 138-139 (ms. 140, f. 74v-75). *Catalunya romànica*, XXVI: C. MANCHO, *Homiliae quorundam sanctorum patrum*, p. 141 (ms. 196, f. 61).

Les majestats que considerem més properes a les de la pintura sobre taula catalana quant al model es diferencien en molts aspectes. El tractament pictòric i la tècnica les allunyen. Un exemple és la Majestat del baldaquí de Tost (vers 1220, MNAC 3905), amb la qual evidència diferències, però també alguna confluència respecte del model. La regularitat que mostra la pintura amb l'esquema del dibuix, dels colors i la magnífica creació que en fa, identifica un gran mestre.³⁹ El bizantinisme de l'àngel (sant Mateu) descarta qualsevol paral·lelisme artístic (d'estil) amb el de metall.

Maiestas Domini: el valor d'una imatge

La iconografia que es representa és una evolució, llarga en el temps, d'origen oriental inspirada en la litúrgia i en Ireneu. La col·locació dels quatre vivents és la normativa. Les primeres representacions de majestats occidentals es troben en els evangeliaris.⁴⁰

Poilpré afirma: «La représentation du Christ entouré des Vivants obéit a la volonté de représenter sous une forme dogmatique et synthétique l'Église à travers son modèle céleste».⁴¹ Hi ha un aspecte eclesial que recull la visió que donen els textos sagrats i que es fonen en les dues imatges. Els quatre vivents representen els evangelis; Crist és el fonament de l'Església, l'Absolut. «Cette représentation compose une vision du règne, du jugement actuel de Christ et de l'Église céleste, modèle de l'Église pèrègrinante».⁴²

La vàlua que té aquesta representació com a síntesi dogmàtica, que presenta el regne de Crist i l'Església triomfants ara i sempre més, reafirma la importància que en el context té la imatge sintetitzada amb els quatre vivents. Aleshores té tot el sentit que es col·loqui en un evangeliari pel fet que reafirma els textos dels quatre evangelis. Col·locada la il·lustració de la Majestat en l'interior del manuscrit, o com a tapa del llibre, reforçava aquesta lectura o, millor, aquest argumentari de l'Església. Així, en l'evangeliari representava la sacralitat dels textos i del mateix llibre.

39. M. CASTIÑEIRAS, «El baldaquí de Tost: una obra mestre de la pintura sobre taula» a *El cel pintat: El baldaquí de Tost*, Barcelona, Museu Episcopal de Vic, 2008, p. 33-54. Ens ha interessat aquest estudi com una possible referència, que hem descartat, de la Majestat d'esmalt.

40. VAN DER MEER, *Maiestas Domini...*, cap. v, p. 315-382.

41. A-O. POILPRÉ, *Maiestas Domini: Une image de l'Église en Occident ve-ixe siècle*, París, Éditions du Cerf, 2005, p. 273.

42. Ídem.

Analitzant en profunditat la imatge, no sembla pas que pugui fer-se una lectura més enllà de la d'un encàrrec a un artífex que es preocupa més per l'aspecte formal i tècnic que no pas per transmetre un missatge addicional al text que custodiava. Si no fos així, seria difícil entendre algunes de les irregularitats iconogràfiques que anotem al llarg d'aquest treball.

Tetramorf

La col·locació dels símbols del tetramorf suggereix la formulació que feu Ireneu, que té el seu origen en una profecia d'Ezequiel (Ez 1,10): «Les seves cares tenien, la del davant, aspecte d'home; la del costat dret, aspecte de lleó; la del costat esquerre, aspecte de toro; i la del darrere, aspecte d'àguila»; i en una altra del mateix profeta (Ez 10,14): «Cada un dels querubins tenia quatre cares: la cara del primer era de querubí; la del segon era una cara d'home; el tercer tenia cara de lleó, i el quart d'àguila». Aquesta font és la que recull Joan (d'Efes) en l'Apocalipsi (Ap 4,6-8): «I per terra s'estenia com un mar de vidre semblant al glaç. En el tron, al seu voltant, hi havia quatre vivents plens d'ulls davant i darrere. El primer vivent era semblant a un lleó; el segon vivent era semblant a un toro; el tercer vivent tenia aspecte d'home, i el quart vivent era semblant a una àguila en ple vol. Cada un dels quatre vivents tenia sis ales, i estaven plens d'ulls que miraven tot el voltant i cap al tron. Nit i dia no paraven de repetir: «Sant, sant, sant és el Senyor, Déu de l'univers, al qui era, al qui és i el qui ve».⁴³

La postura de l'home alat (Mateu) és el més destacat per la singularitat de la imatge, l'àngel recolza el cos de costat en la màndorla, mentre el seu rostre és frontal, lleugerament inclinat vers la Majestat, com els altres vivents. Aquesta postura ha estat analitzada per Hildburgh,⁴⁴ qui va considerar-la una prova de la seva pertinença a un taller castellà i ho sostenia amb alguns exemples hispànics, que si bé s'apropen amb el gest, no incorporen cap figura que es recolzi en la màndorla. L'àngel de la Majestat de Sant Serní de Tolosa⁴⁵ sí que adopta una actitud semblant. La nostra opinió és que els possibles models són diferents, però hi ha alguna coincidència formal pròpia de l'època. En tot cas són exemples interessants

43. *La Bíblia*, vol. III, Bíblia catalana, traducció interconfessional, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, SAU, 2007.

44. HILDBURGH, «Concerning a questionable...», p. 252.

45. Baix relleu de marbre amb la representació de la Majestat de Crist, deambulatori de la basílica de Saint-Sernin de Tolosa (Llenguadoc).

per la iconografia. La figura angèlica més propera que hem localitzat és la de l'àngel del frontal d'altar de la Mare de Déu del Coll dels tallers de Vic, datada de vers el darrer quart del segle XII. Però la resta de figuracions no té cap punt de contacte amb les de les cobertes (figures 10 i 11).



Figura 10. Àngel, detall del missal.



Figura 11. Àngel, detall del frontal d'altar de la Mare de Déu del Coll. Museu Episcopal de Vic. Imatges: autora.

Els altres tres símbols, els zoomòrfics, segueixen pautes iconogràfiques relacionades amb altres d'esmail, amb una excepció referida al plomatge de l'àguila, que és més infreqüent.

Novament, aquestes característiques ens fan suposar que l'àmbit d'actuació d'aquest artífex no està fixat per cap taller que controli les característiques de les obres, sinó que respon a una iniciativa personal. Al contrari no s'entenen totes les «irregularitats» o, millor dit, singularitats que es troben en l'execució de les tapes del Missal de Sant Ruf.

La Crucifixió

En el revers es representa la crucifixió, la Verge (a la dreta) i sant Joan (a l'esquerra) als laterals, i la personificació del Sol i la Lluna en els quadrants superiors.

L'eix central de la composició és ocupat per Crist nimbat, clavat a la creu amb quatre claus i per bé que no hi ha cap senyal o empremta, la tradició de la imatge i la disposició de mans i peus així ho indica.

L'anatomia del cos està dibuixada pels filets de metall que s'han deixat en reserva per a destacar el pit, el costellam, l'epigastri i els músculs dels braços. El perizoni va nuat a la dreta, la formació dels plecs i el drapejat en general mostren el domini del color per sobre del dibuix, a la banda esquerra inferior hi ha un manyoc de roba del perizoni que l'artífex no va saber resoldre millor i que interpretem com un arcaisme peculiar, de la mateixa manera que el tractament d'aquesta part del cos que sobresurt pels dos costats de l'emmarcament de la creu és resolt amb una certa tosquetat. Primer dibuixa el Crucificat i després la creu, ja que la mida dels dos braços, el superior i l'inferior, és diferent, i aquesta diferència condiona els espais resultants. No hi ha dubte que l'artífex ha volgut contornejar la creu i la màndorla de la Majestat amb el mateix perfilat de color blau fosc, així com la base de recolzament dels peus de les dues figures del mateix color.

La Verge va velada mentre recolza la mà esquerra en el rostre en senyal de patiment, i porta el *maphorion* de color blanc i blau que li cobreix el cap, la túnica i el mantell. L'esfaltador, potser per manca d'informació o, el que és més probable, per desconeixement tècnic, no s'entreté en els detalls ornamentals de les vestimentes com era habitual en les cobertes d'evangelari o altres llibres litúrgics amb riques figuracions. No és el cas. Sant Joan, que també se significa pel seu sofriment, repeteix el mateix gest amb la mà dreta i amb l'esquerra mostra l'Evangelí. El Sol i la Lluna són personificacions humanes (angèliques) i s'identifiquen amb els raigs i la lluna creixent respectivament. Cada personatge o figuració porta una cartel·la o inscripció.

Les peculiaritats iconogràfiques i les característiques compositives que anem analitzant difícilment poden fer enquadrar o homologar aquestes cobertes dins un taller altmedieval (utilitzem aquest mot en un sentit genèric) conegut; aquesta producció artística prové d'un mestre que té coneixement del món cultural del qual s'envolta i l'aplica d'una manera *sui generis*, però que no el condiona a seguir unes regles pautades.

No hi ha dubte que la composició de la crucifixió estava arrelada en la cultura pictòrica (miniada o pintada) d'àmbit català. Alguns exemples incideixen en aquesta trajectòria, la Crucifixió,⁴⁶ de l'escriptori de Vic de

46. M. S. GROS I PUJOL, *La Biblioteca Episcopal de Vic*, Vic, Biblioteca Episcopal i Patronat d'Estudis Osonencs, 2015, n. 40. La Crucifixió, Vic, Biblioteca Episcopal, ms. 15 (LXXXIX), f. 8v.

vers 1170-1190, és una miniatura afegida a un còdex que recull els quatre evangelis, i un referent que hem tingut en compte malgrat que el seu llenguatge artístic és anterior al tortosí; també els manuscrits que hem citat de la catedral de Tortosa amb un repertori d'imatges de gran interès, malgrat que cap dels que hem analitzat mantenen punts de contacte significatius (figura 12).

El desconeixement d'altres miniatures ens impedeix de fer-ne un seguiment més aprofundit, però creiem que és una font que s'ha de considerar, almenys per a aquesta representació.

La representació del Sol i la Lluna ve de la tradició siríaca fonamentada en els evangelis de Mateu i Lucas, Mt 24, 29: «El sol s'enfosquirà i la lluna ja no farà claror, les estrelles cauran del cel». Lc 21, 25-27: «Després hi haurà senyals en el sol, la lluna i les estrelles. A la terra, les nacions viuran amb angoixa, alarmades pel bramul de la mar i per les onades embravides. La gent defallirà de por i d'ansietat pel que succeirà arreu de la terra, perquè fins i tot *els estols celestials trontollaran*. Llavors veuran *el Fill de l'home venint en un núvol amb gran poder i majestat*».

És un tema molt repetit en la crucifixió i una referència a l'obscuritat després de la mort de Crist a la creu. La Crucifixió del f. 58v del ms. 108⁴⁷ de Valenciennes (Hauts-de-France) (figura 13), datada del segle XII, mostra en sengles quadrants superiors un àngel turiferari i el Sol i la Lluna. És una imatge singular: dins dos rectangles de la part superior, els dos astres responen a la mateixa formulació peculiar; a l'interior d'una semiesfera acabada en forma de mitja lluna s'identifica el Sol (un home) i a l'esquerra la Lluna (una dona), i aquesta és enfosquida. Dos àngels turiferaris, nimbats i amb les ales desplegadas, encensen el cos de Crist amb dos encensers, és una traducció preciosa la que fa aquest manuscrit. El reliquiari d'argent daurat del papa Pasqual II de Conques, de vers 1100, transcriu la mateixa forma semiesfèrica amb la imatge d'un home o d'una dona i la inscripció Sol i Luna.⁴⁸

Tot i l'estalvi de símbols en la crucifixió del missal que recolzin la iconografia i els elements ornamentals que l'enriqueixin, la presència dels

47. Sacramentaire à l'usage de l'abbaye de Saint-Amand, ms. 108, f. 58v., Bibliothèque municipale de Valenciennes.

48. W. DEONNA, «Les crucifix de la vallée de Saas (Valais): Sol et Luna. Histoire d'un thème iconographique, I», *Revue de l'Histoire des Religions*, vol. 132, n. 1-3 (1946), p. 5-47 (esp. p. 44). Per a una extensíssima llista d'exemples on ha localitzat el Sol i la Lluna.

astres és una elecció del mestre que, d'una banda, completa el simbolisme i, de l'altra, estructura la composició i l'equilibra. Trobem a faltar els nimbes o aurèoles de les figures angèliques, que «són atributs de la glòria de Crist».⁴⁹

El foli 16v del Beat de Girona, de vers l'any 975 (inv. 7(11), del Capítol Catedral de Girona), il·lustra una magnífica crucifixió en la qual, dessota dos àngels turiferaris, el Sol és un home de mig cos i la Lluna, una dona. Aquesta iconografia s'aplica a altres representacions com ara les de vori, un exemple de la qual és la placa que prové del monestir de Santa Cruz de la Serós (Jaca), vers l'any 1000 (vori) (MET 1917, 17.190.134) (figura 14).



Figura 12. La Crucifixió, ms. 15 (LXXXIX), f. 8v, Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic.

49. G. CHAUVET, «Sol et Luna. Notes d'iconographie religieuse, à propos d'un bas-relief du Musée d'Angoulême», a *Bulletin et Mémoires de la Société Archéologique et Historiques de la Charente* (1916), vol. vi, p. 74-96 (esp. p. 76-77). L'estudiós defensa que aquests dos símbols provenen de l'art clàssic i que reafirmaven la majestat i el poder, valors que va recuperar l'art cristià.

Més endavant tornarem a tractar aquesta temàtica en l'apartat de Llemotges.

III. LLEMOTGES I LES COBERTES DEL MISSAL

La menció més antiga d'una coberta d'evangeliari del taller de Llemotges és la d'un monjo anomenat *Joan*, d'un monestir anglès que, als voltants de 1165-1169, escriu al monjo Ricard de l'abadia de Sant Víctor de París i li recorda que li va mostrar una coberta d'evangeliari: «Cui promisi quad per manus vestras ei redderem. Ideo precor ut latori praesentium eos consignes, et hoc vobis signum, quod ostendi, vobis et infirmario tabulas texti de opere Lemovicino, quaos mittere volebam abbatiae de Witgam». ⁵⁰ Aquest esment històric ens introdueix al taller de Llemotges, del qual intentarem veure alguna possible connexió amb les cobertes del missal.

Ens desconcerta la quantitat d'elements de diversa procedència que hem vist en l'estudi de les dues cobertes. Els arguments que la historiografia ha donat per a una possible filiació no han estat unitaris, i la dificultat de fixar un taller, ara per ara, no sembla anar més enllà de la formulació d'una hipòtesi de treball. La tècnica ens ha d'apropar o allunyar dels tallers d'esmalts altmedievals coneguts. Analitzarem l'esmalt i el cromatisme que l'artífex aplica.

El taller de Llemotges, *l'opus lemovicense*, va produir una gran quantitat de cobertes de llibres, dels quals s'han conservat alguns exemplars que han permès estudiar-los i classificar-los atenent la seva cronologia.

La Majestat

La Majestat la compon seguint uns paràmetres que prèviament ha establert. Per als traços del rostre aplica l'esmalt de color vermell que a vegades s'empasta, aquesta és una singularitat més pròpia de les representacions mosanes. Les vestidures es configuren per colors, per al mantell utilitza el blau fosc, blau clar, blanc i turquesa; per a la túnica, el blau clar, turquesa, blanc, groc, vermell i blau fosc. Aquesta gamma s'aplica a l'àngel i l'àguila. En canvi, els cossos del lleó i el toro llueixen amb els blaus combinats amb el vermell dels rostres, les extremitats i les ales, i només un record del groc (brau) trenca aquesta harmonització.

50. Abbé ARBELLOT, «L'Œuvre de Limoges», p. 238-239.



Figura 13. La Crucifixió, sacramentari de Sant Amand, f. 58v del ms. 108. © Bibliothèque municipale de Valenciennes.



Figura 14. Detall, placa de vori bizantina incorporada a la coberta de llibre de la reina Felícia, Nova York. © Metropolitan Museum of Art. Regal de J. Pierpont Morgan, 1917.

Els tallers d'esmalts de la segona meitat dels segles XII i XIII que actuaven amb gran solidesa eren els que hem citat, i principalment Llemotges, que tindrà una extraordinària influència en tot l'Occident, resultat de la qual van sorgir altres tallers que imitaven llurs esmalts i naturalment els artífexs que directament o indirectament foren influïts per aquest taller, entre els quals el català.⁵¹ Creiem que les cobertes estudiades són un reflex llunyà de Llemotges i, per tant, actua com un referent per a un taller o un artífex del qual desconexim cap altra creació de metall i esmalt.

La Crucifixió: el Crucificat

És en el tractament del cos esmaltat del Crucificat on trobem més afinitats amb aquest taller, però no amb els crucificats de les cobertes de la segona etapa, datades vers 1190-1215, que són de metall, sinó amb els

51. SANJOSÉ, *Al servei de l'altar...*, cap. 5.

crucificats esmaltats de la primera etapa, de vers 1190 o abans. Aquest és un altre referent que pot incidir o ajudar en la datació de les cobertes de la catedral de Tortosa.

Un altre paral·lelisme és la composició de la història representada. La creu amb el Crucificat i les altres quatre figures (Verge, sant Joan i els dos àngels) estan distribuïdes de forma equilibrada. Les més adients per a la comparació són els àngels, certament la il·lustració de manuscrits (i en altres disciplines artístiques com ara el vori, l'escultura...) també se'n fa ressò, però el cert és que la tipologia dels dos àngels és més pròpia de la tradició llemosina.

Les figures que hem examinat gairebé totes estan situades dins un cercle o un rectangle. Són majoritàriament figures humanes molt estàtiques que porten els símbols característics del Sol o la Lluna. Citem, com a exemple, la placa de Nevers (Musée municipal, inv. OA 89), la del Museu de Lió, ambdues de 1175-1180 (inv. D 283), o la del Museu del Louvre (inv. OA 8205), de 1180-1190.⁵² La placa de l'Institut Valencià de Don Juan (inv. 4251), de vers 1165-1175, del taller de Silos, també adopta aquesta solució. Quan són figures angèliques l'emmarcament és un rectangle o un quadrat. No hem trobat cap antecedent ni cap exemple en les cobertes que hem analitzat del taller de Llemotges, del Mosa o de Silos com el de les cobertes tortosines.

La composició cromàtica de la paleta del Crucificat tortosí és la següent: blau fosc, blau clar, turquesa; verd mitjà, verd groc, groc, vermell i blanc. Les masses de color s'han disposat per tonalitats –els colors són compactes–, separades pels filets de metall deixats en reserva, o també dins una mateixa cavitat del camp llevat s'aplica el blau clar i el fosc, i blau fosc i blau mig per les zones ennuvolades dessota el Sol i la Lluna i altres que componen les vestidures de les figures santes. El color blanc

52. GAUTHIER, *Émaux méridionaux*, cat. 101-102 (Lió, Musée des Beaux-Arts), cat. 133-134 (Madrid, Instituto Valencià de Don Juan i París, Musée de Cluny i Musée national du Moyen Âge, respectivament), cat. 163-164 (Novgorod, Museu arqueològic de l'antiga catedral de Santa Sofia, inv. 191), cat. 171 (Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 651-1898), cat. 172 (Berlín, Kunstgewerbemuseum, inv. núm. 17, 85) i cat. 301-302 (dibuixos de dues plaques de 1185-1195, que s'han conservat en el ms. 11913, Bibliothèque nationale de France, f. 82). Cobertes de llibre datades de la segona meitat del segle XII.

té un protagonisme visual que impacta, és per a la interpretació del cos del Crucificat, una característica força habitual en les representacions dels crucificats llemosines i de Silos que l'esmaltador té en compte⁵³ (figura 15).



Figura 15. Crucificat, Llemotges, c. 1185, Nova York. © Metropolitan Museum of Art, 17.190.409A.

La creació del *perizonium* resulta peculiar, defuig la manera habitual dels crucificats llemosins (dels quals hi ha variants) amb protagonisme del color blau intens i les aplicacions a les vores, són creacions «canòniques» del taller de Llemotges (i de Silos) i molt diferents respecte del tortosí. Si s'especula amb aquest resultat cromàtic dels esmalts, podem suggerir que aquest cromatisme és una combinació del llemosí, mosà i de la il·lustració de manuscrits, en una interpretació, ja ho hem dit, molt *sui generis* de l'artífex.

Una de les cobertes més antigues de Llemotges és la del Musée des Beaux-Arts de Lió (D 283-284) de vers 1175-1180, que podríem utilitzar com a paradigma per a la seva comparació, si no fos per les grans diferències artístiques i tècniques que s'hi observen (figures 16 i 17).

53. L. de SANJOSÉ I LLONGUERAS, «La creu amb esmalts del Museu Diocesà d'Urgell», *Urgellia*, 19, (2015-2018), p. 687-734 (esp. p. 705-706).

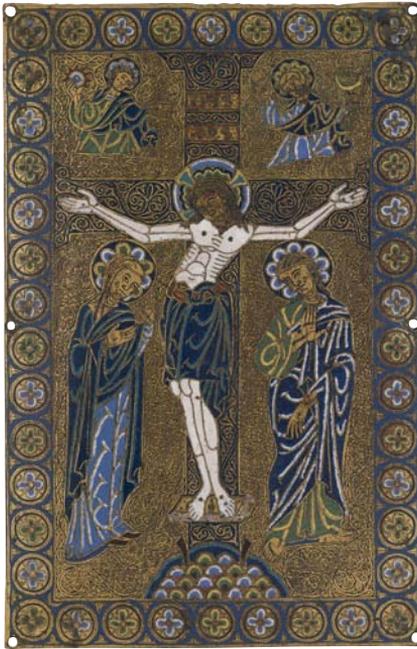


Figura 16. La Crucifixió, Llemotges, vers 1175-1180, Lyon © MBA, D 284. Fotografia d'Alain Basset.

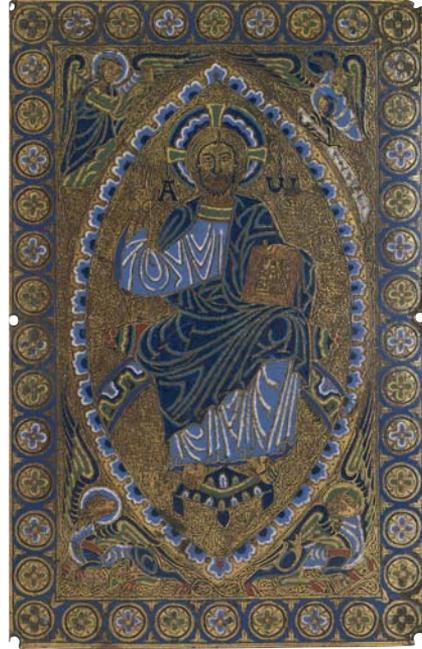


Figura 17. La Majestat, Llemotges, vers 1175-1180, Lyon © MBA, D 283. Fotografia d'Alain Basset.

D'aquest període s'ha de datar l'arqueta del calvari i l'Epifania del Museu Diocesà d'Osca, la qualitat artística de la qual és indubtable, però l'interès rau en les dues figures de mig cos de la crucifixió. No són éssers alats, sinó que són dues figures humanes de mig cos, l'home subjecta amb les mans un sol radiant vermell mentre que la dona agafa la lluna groga amb les mans velades, a diferència d'ell no la toca directament; el paral·lel més interessant és la figura femenina, les mans velades i damunt la lluna creixent, que recorden l'homònima de la Crucifixió de Tortosa. La Verge i sant Joan de la placa lionesa se signifiquen pel gest afligit, Maria va calçada i l'evangelista descalç, són una magnífica mostra del taller llemosí, raó per la qual es poden confrontar amb un resultat molt clar. Aquesta és una representació de finals del segle XII de l'*opus lemovicense* i l'altra no, però, ho repetim, manté punts de contacte que el mestre ha tingut en compte en la seva creació.

Paral·lels

La influència del taller llemosí (directa o indirecta) es percep en els dos assumptes de les tapes, el Crist en majestat i la crucifixió. En el tractament cromàtic del cos del Crucificat (esmalt blanc), que és molt evident, en el coixí, en la forma ametllada de l'encaix de la Majestat, de fet la línia ametllada que dibuixa és molt més complexa en els exemplars llemosins que creen una altra sanefa onejada i decorada amb flors i altres motius, acolorits amb l'esmalt. Els quatre vivents que subjecten el llibre, amb les mans (Mateu), o amb les potes de les cobertes tortosines, reproduïxen les que són habituals a les cobertes de Llemotges dels darrers decennis del segle XII i primer quart del segle XIII.

Diferències

D'altra banda, citarem que hi ha diferències que les allunyen d'aquest taller, com ara la de Crist assegut sobre un arc i no en un tron, damunt el qual recolzen els peus i no en un escambell, les proporcions que regeixen la geometria de la tapa i sobretot de la màndorla llemosina, dins la qual s'ordenen les figures i la decoració, no són les tortosines; l'absència d'ornamentació i de les característiques bandes llises de separació, a banda del tron, cap reminiscència de la influència bizantina (imitació de la pedreria en els baixos de les robes, de les mànigues, colls...), l'escala de colors no funciona com la del taller de Llemotges. S'han conservat més d'un centenar de cobertes de llibre de Llemotges (plaques), datades des de finals del segle XII fins als anys 1230-1240, i s'han pogut classificar per grups segons llurs característiques. La progressió és clara, els primers són més refinats pel tractament curós dels detalls, i amb una clara tendència a la seriació segons va avançant la cronologia. Els exemplars conservats, datats entre 1195 i 1205, es poden unificar en un sol grup atenent les seves característiques, això ha fet suposar que corresponen a un taller amb un mestre principal que treballa un model, amb algunes variants, i un cromatisme ric molt pausat, i en què els ajudants segueixen les seves directrius molt fidelment. Una de les característiques que destaquen de les tapes llemosines és la utilització del color blau cobalt amb dues variants, una propera al blau lapolítzuli i l'altra al blau ultramar aplicat al fons de la placa,⁵⁴ en canvi la que estudiem és llisa, sense cap element decoratiu. La forma *paté* de la creu no és la més habitual

54. M. M. GAUTHIER, «A Limoges Champlévé Book-Cover in the Gambier-Parry Collection», *The Burlington Magazine*, vol. 109 (1967), p. 151-157 (esp. p. 156).

entre les de la segona meitat del segle XII, i no l'hem vista en cobertes de producció llemosina de 1190 i 1215,⁵⁵ que són de braços rectes (creu llatina).

Inscripcions

Les inscripcions llemosines gairebé no canvien, es limiten a IHS/XPS (a voltes invertides) i a l'alfa i l'omega abreujades. Les de les cobertes (Tortosa) són de dos tipus, les senzilles per als noms de les figures i la que se situa a la part superior de la creu i al llibre de les Sagrades Escripures. MARIA / IOHANNES; SOL / LVNA; / EG/O / SV/M // QV/I / SU/M; α/ω/; + IHC / NAZ/ARE/NUS / R/EX / IVDEO[RUM]. Cada mot acaba amb un punt i l'alfa, l'omega i l'et, entre dos punts (altre detall peculiar). La fórmula EGO SUM QUI SUM (Ex 3,14) –la més utilitzada en aquest context és EGO SUM LUX MUNDI (Jn 8,12)– suposem que és una altra raresa o singularitat del mestre de l'esmalt, que li esqueia més bé per la composició del mateix llibre representat (figura 18).



Figura 18. Dibuix, inscripció en el marc del missal. Imatge: autora.

Cromatisme

A Llemotges es fixen les gammes primàries que s'apliquen a les parts que es consideren més importants, posem pel cas una crucifixió. Bé que no és una norma general, sí que es respecta en una bona part d'aquestes representacions. L'esmalt de les carnacions és de color blanc en contrast amb el perizoni que és de color(s). Característica que es repeteix en els crucificats del taller llemosí i el de Silos i en el de les cobertes; per tant, en aquest sentit, es tracta d'una influència d'algun d'aquests tallers.

55. GABORIT-CHOPIN, *Corpus des émaux méridionaux...*, p. 208.

L'aplicació dels colors de l'esmalt és una qüestió que planteja interrogants, ja que no segueix la manera tradicional de cap dels tallers que hem esmentat, es pot dir que és una creació del mestre que treballa aquestes cobertes. Però fins a quin punt és creació?, o bé denota desconeixement tècnic en l'aplicació de l'esmalt camp llevat?

Es conserven cent vuitanta-una cobertes de llibre de *l'opus lemovicense* datades del 1200 en endavant, de les quals només deu són completes. Seguint el que hem dit, les que hem pogut examinar mostren una característica que és comuna a totes i que també ho era de les anteriors a aquesta data: el fons de la planxa està treballat amb decoració vermiculada i esmaltada,⁵⁶ no n'hem trobat cap amb el fons completament llis.⁵⁷

La curvatura tan aguda que separa el costellam del Crucificat del missal és un element que es troba en creus primerenques de les darreres dècades de la primera meitat del segle XII. En totes les que hem analitzat de la segona meitat del segle XII i segle XIII, la corba és més arrodonida; no ho considerem un element referencial, però sí una mostra més de l'arcaisme del mestre de l'esmalt.

La comparació amb cobertes de llibre i altres objectes litúrgics del taller de Llemotges ha estat concloent per descartar la seva vinculació directa. Les cobertes de Lió, Novgorod o Victoria and Albert Museum, entre d'altres, datades vers final del segle XII, ho confirmen.

Els colors dels esmalts s'apliquen dins els alvèols originats pel buidatge del metall, les reserves del metall són els filets que es veuen, són zones allargades en les quals ressalta l'esmalt, no hi ha una norma quant a l'aplicació, a vegades s'aplica un color, dos o més, sense que hi trobem uniformitat, sinó certa complexitat per l'aparent incoherència en el tractament pictòric de l'esmalt. Això no succeeix en unes plaques

56. Ídem.

57. L. de SANJOSÉ I LLONGUERAS, *Obras emblemáticas del taller de orfebrería medieval de Silos: «el Maestro de las Aves» y su círculo*, Santo Domingo de Silos, Abadía de Silos, 2016, col. I. «Stvdia Silensia. Series Maior», VI, p. 67 i 107. Frontal amb esmalts, Burgos, Museo de Burgos, inv. 190. Els fons de les dues plaques que hem citat, de l'Institut Valencia de Don Juan i del Musée de Cluny, i la Majestat del frontal amb esmalts, del taller de Silos, són llisos i daurats. En aquest aspecte, comparteixen la mateixa característica i s'allunyen de les de Llemotges. No obstant això, l'aplicació dels colors dels esmalts la separen d'ambdós tallers (Llemotges i Silos), sense que, en la nostra opinió, es pugui establir cap vincle directe amb les de Tortosa.

dels Museus Vaticans amb la representació del somni de Josep o la dels Mags davant Herodes. Els filets del metall són d'un gruix similar al de les cobertes i el cromatisme fet de *pinzellades* allargades podria ser un punt de contacte, ara bé, en aquestes plaques no hi ha distorsió visual, el cromatisme obeeix a una regla establerta, diferent del que hem vist en les cobertes. Gauthier indicava que «le maître des plaques romaines a, pour marque d'identité, l'originalité même dans son style». ⁵⁸ És el mateix que succeeix amb el mestre de les cobertes tortosines i que hem justificat amb cadascun dels trets que el diferencia de Llemotges (figura 19).



Figura 19. Mags davant Herodes, 1170-1180, taller anglo-sicilià, Roma, Museu Sacre del Vaticà. © Musei Vaticani.

IV. ALTRES TALLERS

La regió del Mosa

L'anàlisi d'algunes plaques de procedència mosana mostra algun punt de contacte amb el tractament dels cabells. L'artífex tortosí els cisella i esmalta amb pautes d'aquest taller. Hem comparat les diferents versions i el resultat sempre és favorable a Mosa vers Llemotges o algun taller hispà. La construcció del rostre constata altres aspectes, com ara la morfologia dels trets específics, que són diferents i que no es relacionen (figures 20, 21 i 22). ⁵⁹

Prenem com a exemple un Crist en majestat mosà en el qual s'identifiquen les singularitats d'aquesta potent imatge en què, a banda de la iconografia, les diferències quant al tractament de l'esmalt camp llevat són manifestes. La tècnica és molt diferent, mentre que el model iconogràfic va per una banda, l'especificitat o la personalitat de l'esmaltador van per una altra.

58. GAUTHIER, *Émaux méridionaux*, p. 117.

59. Els dibuixos d'aquest estudi són © de l'autora.

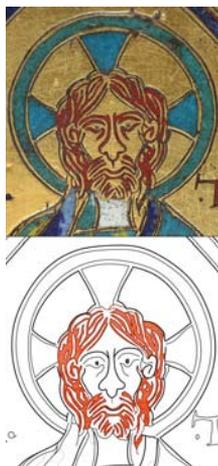


Figura 20. Cap de la Majestat i dibuix.

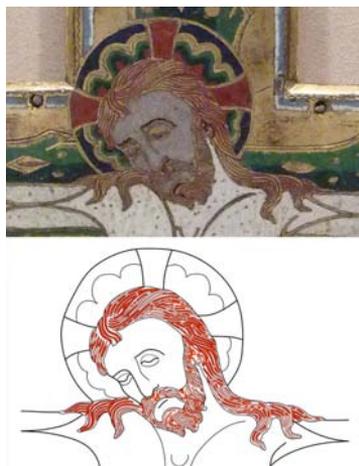


Figura 22. Detalls del cap de la placa, vers 1185-1195, Nova York. © Metropolitan Museum of Art, 17.190.409a.



Figura 21. Detalls dels caps de la placa, vers 1150-1175, Nova York. © Metropolitan Museum of Art, 17.190.430.

El taller hispànic

Quan Hildburgh va sostenir la filiació hispànica per a les cobertes del missal es disposava de menys informació de la que tenim actualment. Això fa que algunes afirmacions es puguin matisar i fins i tot discutir algun argumentari. Però, en tot cas, els pioners són aquells que ens iniciaren en el camí i, per tant, mai perdran el lloc que la historiografia els atorga. Dit això, creiem que l'afirmació de l'historiador anglès referida a la filiació hispànica de les cobertes és revisable.

Els arguments que exposa per defensar la seva hipòtesi, contrària a la de Ross (que defensa la filiació catalana), són pertinents alhora que incomplets i alguns superats. D'altra banda, les irregularitats que observa formen part, en la nostra opinió, de la personalitat artística i tècnica de l'artífex. Les característiques esplèndides de la Majestat de plata de l'exterior del díptic del bisbe Gundisalvo Menéndez,⁶⁰ del qual destaca un elaborat tron, formen part d'una altra cultura artística que no estaria a l'abast de l'artífex si és que no acceptem la filiació hispana (figura 23).

El bizantinisme que esmenta i justifica amb imatges el considerem un aspecte discutible. Certament, les figures angèliques, o els gests de la Verge i sant Joan es poden reflectir en les cobertes, però no creiem que sigui una influència directa, sinó que les imatges o la gestualitat provenen d'una altra font més assequible i molt menys refinada que Bizanci. Remetem al capítol de Llemotges on parlem d'aquesta temàtica.

Ara bé, ens posicionem amb Hildburgh en el sentit que l'obra estudiada és una amalgama d'influències, però amb matisos. Potser les fonts de què beu el mestre no són tantes, sinó que aquelles de què aprèn ja aporten en si mateixes influències de diferent procedència, tamisades pel seu propi taller o, si es vol, obrador.

Una imatge potent de la Majestat és la del frontal de Silos (Museu de Burgos),⁶¹ la qual ens pot ajudar a refermar l'apropament o la distància amb la del Missal de Sant Ruf. Les diferències artístiques són notòries, tot i que coincideixen en algun aspecte formal puntual, però descartem,

60. Gundisalvo Menéndez fou bisbe d'Oviedo entre 1162 i 1174. Agraïm al Cabildo Metropolitano de Oviedo l'autorització per a la publicació de les imatges del díptic romànic del bisbe Gundisalvo Menéndez, Crucifixió i *Maiestas Domini*; al canonge Agustín Hevia, arxiver de la catedral d'Oviedo, la seva gestió, i al Sr. Carlos de Posada Miranda la imatge fotogràfica.

61. Lourdes SANJOSÉ, *Obras emblemáticas...* (2016), p. 99 i p. 101, per a la recreació gràfica de la Majestat i els quatre vivents.

a partir d'aquesta imatge, la proximitat amb el taller de Silos, que es reafirma amb l'anàlisi dels esmalts d'ambdós objectes litúrgics.

No hi ha relació amb la tècnica, la diferència entre ambdues obres impossibilita qualsevol apropament. Mentre que el taller de Silos es defineix per l'excel·lència en l'execució tècnica i l'aplicació de l'esmalt, d'arrel bizantina, els de Tortosa són eclèctics.



Figura 23. Anvers, Crucifixió; revers, Majestat. Díptic del bisbe Gundisalvo, a *Museo de la Iglesia, Oviedo: Catálogo de sus colecciones*, Oviedo, 2009, p. 78.

El taller català

Ross⁶² va ser el primer a defensar l'autoria catalana, però alguns dels seus arguments han estat controvertits o superats, com hem vist.

Algunes obres que incorporen l'esmalt i que es conserven a Catalunya datades de finals del segle XII i el segle XIII s'han considerat, perquè ho són, excepcionals, i d'altres ho són menys, però no es justifica que es vulguin adscriure al «taller català a la manera de Llemotges». Citem l'encenser del

62. Ross, «Esmaltes catalanes...», p. 183.

Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) de vers la primera meitat del segle XII (MNAC 4581), la placa del revers d'una creu de vers 1125-1150 (MEV 5130), el copó de la Cerdanya de vers 1195-1200 (MNAC 012106-000) i les cobertes de la catedral de Tortosa que estudiem. Algunes les hem posades en el context del «taller català a la manera de Llemotges», per esbrinar una possible filiació catalana, i el resultat no és clar en absolut. Es fa molt difícil acceptar aquesta autoria amb les obres que sí que han estat treballades a Catalunya seguint el model francès. La diferència és notòria, com ja hem assenyalat. Però les afirmacions categòriques no les podem sostenir, no és possible saber l'abast real de la producció catalana, però sí que en tenim una aproximació. D'entre les obres que hem esmentat, l'obra que tractem en aquest treball és difícil adjudicar-la a un taller català, però no és impossible.

La iconografia repeteix d'alguna manera els models dels tallers que hem analitzat. Però hi ha singularitats que, de moment, només hem detectat en les cobertes tortosines. Identifiquem el mateix mestre per a la Majestat i la Crucifixió i, pel que fa als models, creiem que depenen de la il·lustració de manuscrits, de tradició local catalana.

No és impossible que l'artífex hagués rebut formació vinculada al taller del Mosa segons que hem vist en elements de la seva creació.

Un dels arguments de Ross en pro de la filiació catalana és molt suggestiu. Es tracta dels lligams del Sol i la Lluna amb els tallers de Vic. D'alguna manera hem incidit, en aquest estudi, en la relació de les imatges de la Verge i de sant Joan amb la cultura artística vigatana.

V. CONCLUSIONS

La conclusió més important que es deriva de l'estudi de les tapes és que es tracta d'un *unicum*, no n'hi ha cap altre que s'identifiqui amb les seves qualitats personalíssimes en la seva cronologia. Per tant, se li ha de reconèixer un valor litúrgic com a cobertes d'un llibre i un alt valor històric com a obra única i excepcional conservada.

Hem analitzat cobertes d'esmalt llemosines, hem cercat caràcters específics en obres de la regió del Mosa, especificitats de tradició hispana i pintura catalana (il·lustració de manuscrits, mural i sobre taula) a la recerca d'algun element de pes de confluència, però no l'hem trobat, sinó només particularitats que no serveixen per establir relacions generals. Aquestes dues representacions són el resultat de diferents influències i de la personalitat pròpia de qui les va atresorar. Com es poden explicar

les diferències morfològiques i de llenguatge artístic que s'hi observen o la conjunció dels trets dels rostres en una mateixa representació? Vegeu, per exemple, els cabells de l'evangelista Mateu, els dels dos àngels contrarestats amb els de Crist a la creu, o la Majestat. Una altra observació pertinent és la construcció de les fesomies dels rostres, en els quals queda ben palesa la diferenciació de models de diversa procedència.

Les primeres obres llemosines que han estat, fins ara, citades a Catalunya són les de l'inventari del monestir de Sant Joan de les Abadesses (Girona) de l'any 1217,⁶³ abans d'aquesta data i amb la informació de què disposem, no podem afirmar que hi hagués constància de l'obra de Llemotges a Catalunya, raó per la qual suposem que l'artífex havia estat format en una altra tradició aliena a la catalana.

Ara per ara no podem establir una filiació concreta perquè no hi hem trobat cap element suficientment de pes per prendre una decisió definitiva de filiació, però, ho repetim, nosaltres ens posicionem per un mestre forà al servei d'alguna església, possiblement catedralícia, o d'algun monestir de l'àmbit català. Descartem els tallers de Llemotges, Mosa o Silos per la llunyania artística amb les cobertes del missal.

La pregunta que ens hem plantejat és si aquest mestre beu de moltes fonts, cosa que suposaria un nivell cultural mitjà o alt, o bé les (poques) fonts que té a l'abast aporten per elles mateixes la diversitat d'influències tamisades pel propi taller.

El nus que és impossible desenredar és quin model o quins models tenia davant. Les irregularitats iconogràfiques o la desmesura tècnica en la interpretació de les dues històries representades conflueixen en un artista d'una personalitat única.

Les fonts que hem suposat que l'influeixen són el taller de Llemotges, el del Mosa, la il·lustració de manuscrits catalana i ell mateix amb la seva interpretació, molt distanciada de qualsevol coberta de llibre que coneguem.

Pel que fa a l'autoria, és impossible saber qui va fer les cobertes. La tècnica i el cromatisme dels esmalts asseguren un artesà amb una formació llunyana dels tallers capdavanters que treballaven l'esmalt. I aquest mestre, amb la informació que hem utilitzat, podria procedir d'un lloc forà instal·lat a terres catalanes, i aquesta és l'opció que té més força per a nosaltres.

63. J. MASDEU, «Un inventari de l'any 1217 de Sant Joan de les Abadesses», *Butlletí del Centre Excursionista de Vich*, vol. IV (1921-1924), p. 141-146.

Pel que hem anat dient i pel context històric, podem apuntar la possibilitat que l'obra es confeccionés en el monestir de Sant Joan de les Abadesses en temps del seu abat Ponç de Monells, bisbe que fou de Tortosa del 1165 al 1193.