

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(1) Muñoz: lloc citat.
 (2) DIHEL: *Manuel d'Art bizantin*.
 (3) Reproduït en MOLINIER: *Histoire des Arts appliquées à l'industrie du V à la fin du XVIII siècle*, vol. IV.
 (4) Tipus de relleu amb arcuacions al Museu de Barcelona.
 (5) Tipus de Lleyda reproduït per Muñoz en el lloc citat.
 (6) Tipus en relleu del Museu de Barcelona.
 (7) Tipus comú als Museus de Barcelona i Vich.
 (8) Tipus al Museu de Barcelona i a la col·lecció Plandiura.

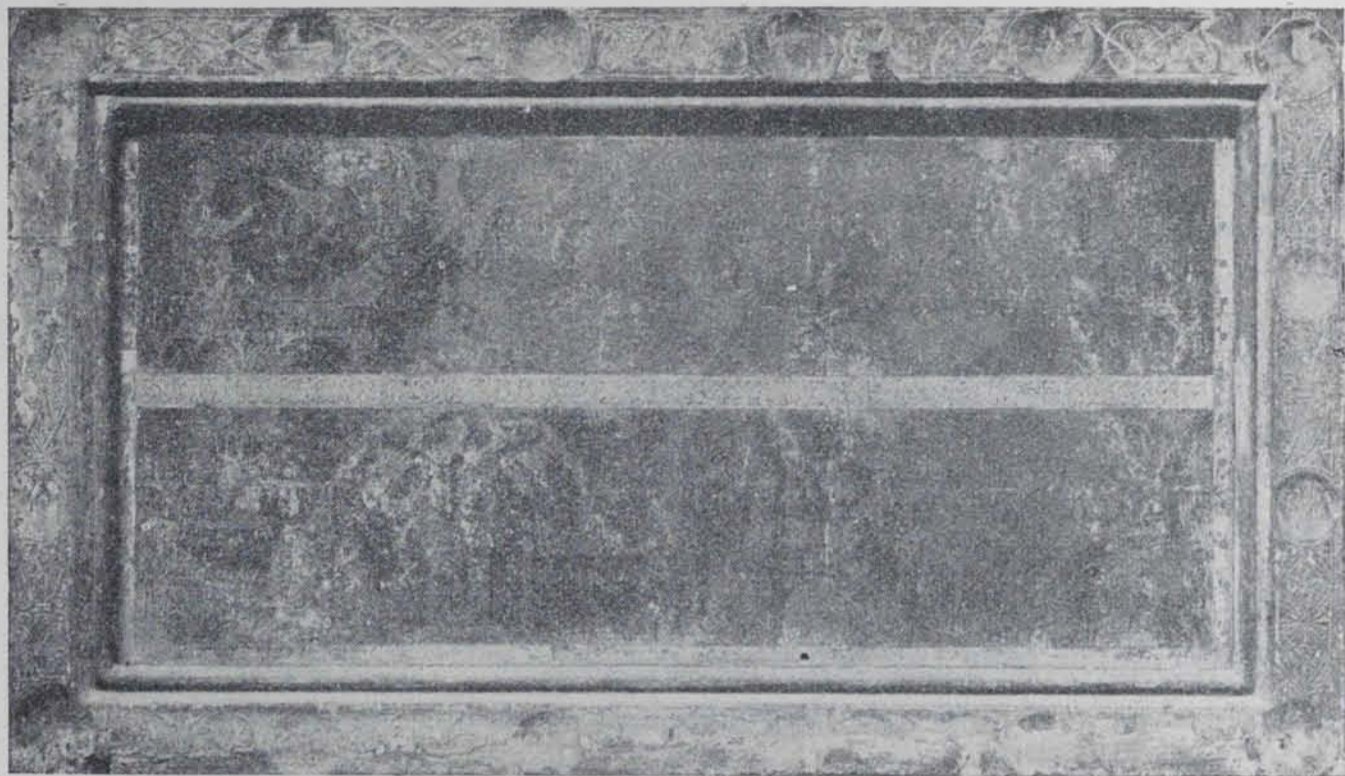


Fig. 652. — Frontal de Bolvir

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

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

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

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

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

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

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

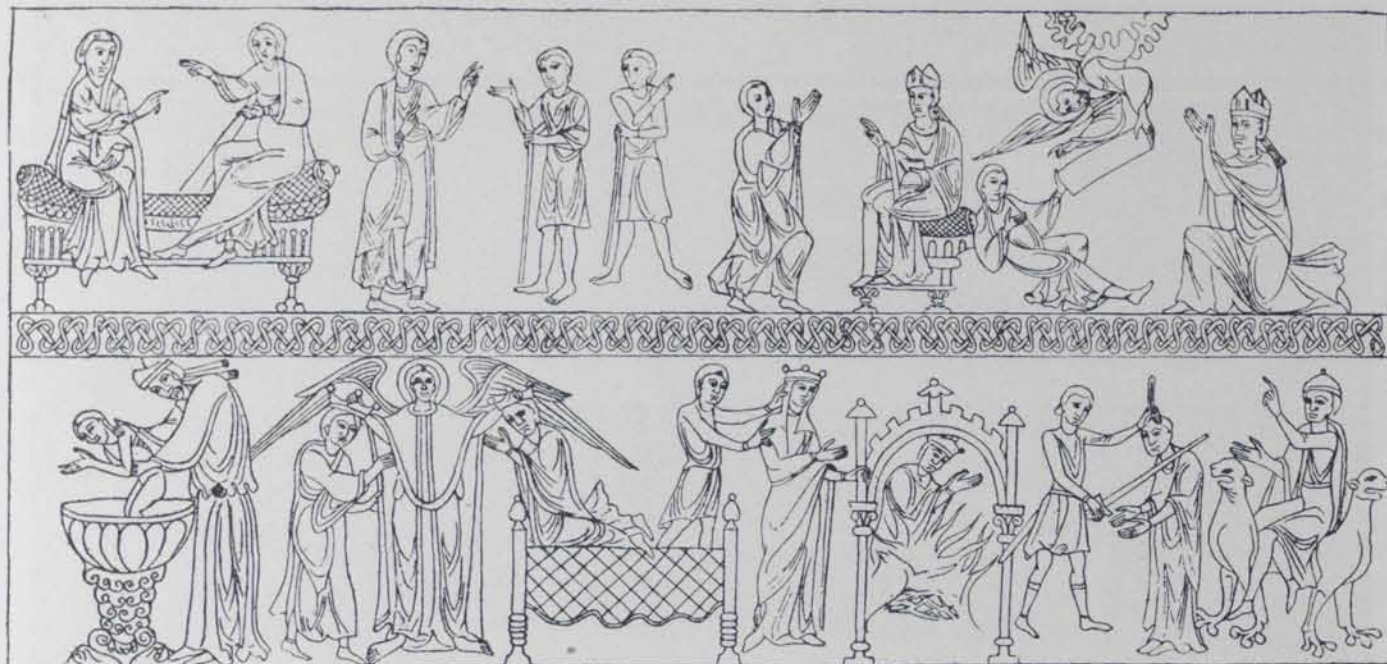


Fig. 653. — Dibuix calcat del frontal de Bolvir

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

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

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

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

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

Així, anem a la descripció de l'exemplar.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(3) CABROL: obra citada.

(4) VORAGINE: *La Légende dorée*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(1) Vegi's MALE: obra citada.

(2) CABROL: obra citada.

(3) VORAGINE: obra citada.

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

(5) QUICHERAT.

(6) ENLART.

(7) Idem.

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

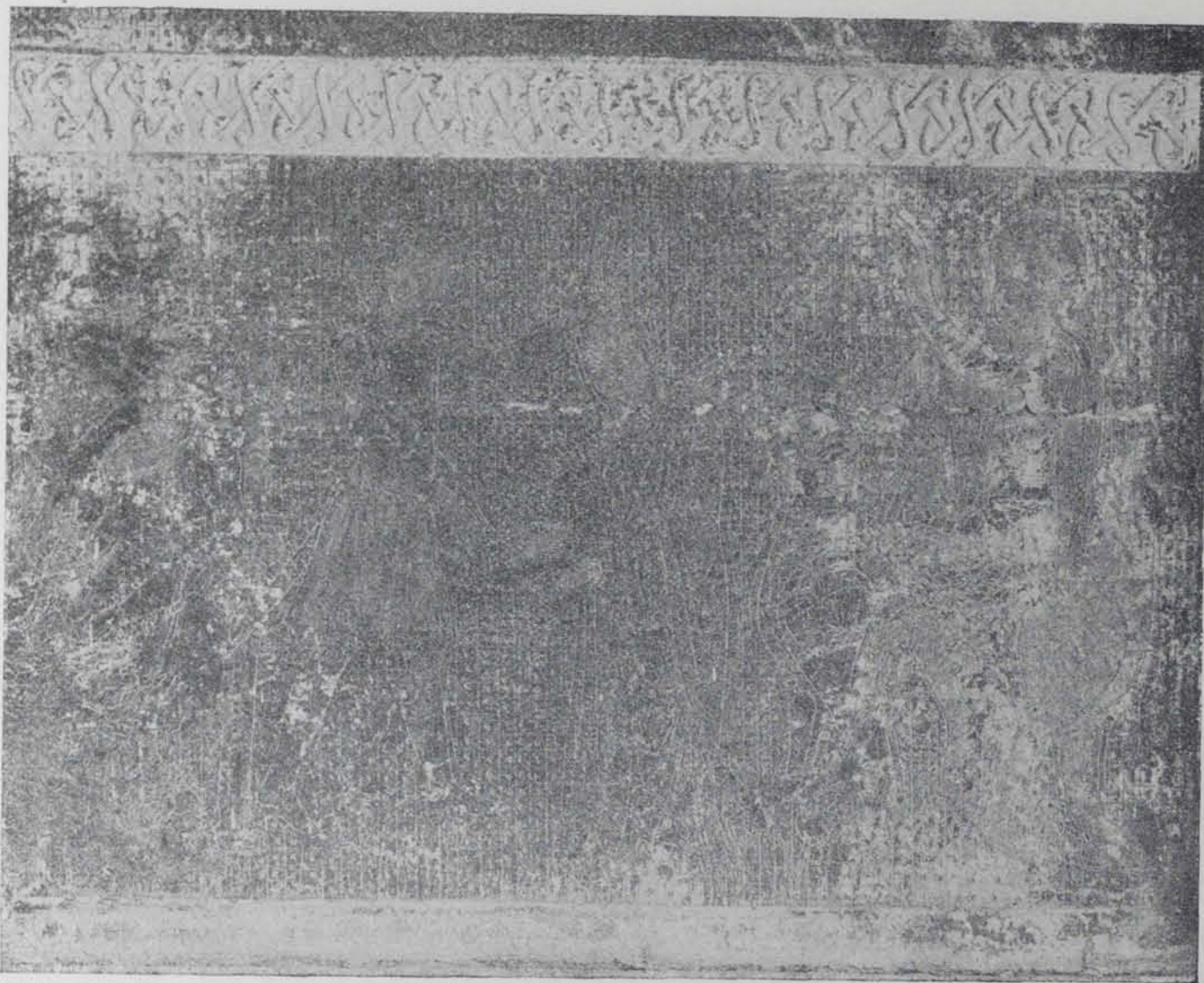


Fig. 655. — Frontal de Bolvir. Decapitació de Sta. Cecília

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

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

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

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

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

(1) GUDIOL i ENLART.

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

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

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

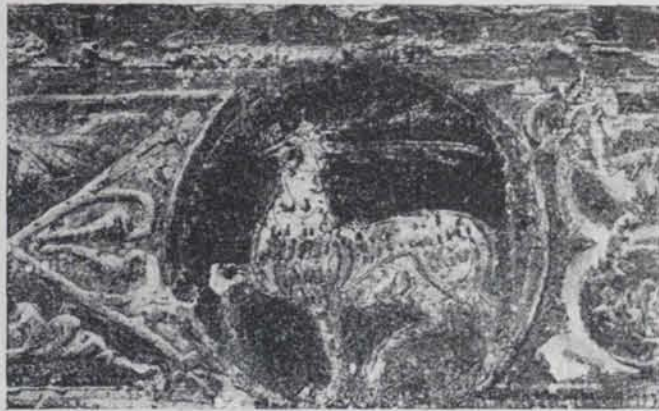


Fig. 656. — Detall del marc del frontal de Bolvir

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

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

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

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

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

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

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

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

(1) SAGARRA: *Sigilografia catalana*.

(2) SAGARRA: *Sigilografia catalana*.

(3) DEMAY: obra citada.

(4) DEMAY: obra citada.

(5) ENLART: obra citada.

(6) RACINET: *Le Costume historique*.

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

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

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

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

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

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

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

Noves pintures murals

Diversos erudits han senyalat en aquests anys noves pintures murals escampades per tot Catalunya; elles han sigut objecte d'acurada reproducció per la Junta de Museus de Barcelona i seran després detingudament estudiades i editades per l'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS; ens cenyirem ara a publicar-ne una breu notícia.

Buada. — Citem en primer lloc les pintures de l'esglesieta de Buada, la vella capella empordanesa pertanyent al grup muzaràbic que tanta analogia de disposició presenta amb l'església de Sant Martí de Fenollar, situada en la Catalunya de França. Han estat descrits els restes de policromia de la antiga església per l'arquitecte gironí D. Rafel Masó (3), l'estudi del qual resumirem i transcriurem en part.

Al bell mig de la volta, com és costum, hi ha el Pantocrator sentat sobre l'arc de set colors en actitud de beneir dintre la glòria atmetllada; en els carcanyols, entre aquesta i el rectangle en què està inscrita, hi havia els quatre animals sagrats.

En dues faixes contigües s'hi veuen dotze figures seient, nimbades. De les siluetes existents s'en desprèn clarament que estan seient, amb diverses actituds d'expectació. Se'ls distingeix perfectament a tots la túnica del mantell, i d'un s'arriba a veure que du un llibre a la mà. Els nimbes són alternativament grocs i vermells, com ho són les túniques i mantells, amb alternances també de color blau; els peus són uns blancs i altres grocs, i descansen respectivament sobre un fons del color groc i blanc. El fons, com és costum, és dividit en faixes de diversos colors.

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

(2) Lloc citat.

(3) *Les Pintures murals de Buada*. Pàgina artística de *La Veu de Catalunya* del 10 d'octubre de 1919.