

es pot averiguar quelcom de sa composició iconogràfica. En el centre del mur de l'absis s'obra una finestra surmontada d'un cercle en el que es veuen restes d'una creu que divideix la composició en dues parts, les dues omplertes d'escenes de la vida de la Verge i de Jesús: al costat de l'Evangeli, l'Anunciació i la Visitació, i al costat de l'Epístola, la Nativitat i l'anunciació als pastors.

El primer tram de la nau conserva també pintures; en la volta es veuen els restes d'una glòria en qual centre devia haver-hi el trono de Déu que descriu l'Apocalipsi, tenint als costats dos dels animals sagrats, el bou i l'àguila, sostenint els grossos volums. Entre ells hi ha tres construccions de punxaguda coberta terminada d'una creu, que són potser la representació gràfica de part de les esglésies d'Àsia a què es refereix Sant Joan.

Sota en el mur, en una ampla faixa, s'hi desenrotlla una nova escena apocalíptica. Al fons hi ha clarament els set candelers d'or amb set ciris cònics, ciris buits encara usuals al centre de França a Poitiers, que representen les set esglésies de l'Àsia. Es nota una inscripció vertical en que pot llegir-se *Septem Candelabra*. En mig hi ha l'anyell «que tenia set corns i set ulls, que són els set esperits de Déu enviats per tota la terra», amb el llibre dels set segells, en el qual es llegeix:

AGNVS DEI
IPSIVO
VTVS
PRO SALV

que sembla poder interpretar-se *Agnus Dei qui est immolatus pro salute*.

A un costat i altre hi ha un cavaller alat i nimbat vestit amb capa aguantada a l'espatlla dreta; pengen de cada braç sengles estoles; amb una mà porta la brida del cavall i amb l'altra una balança. A l'altre costat, un cavaller, alat també, sobre un corcer esbanyat empunya una llança i abat uns homes.

Les escenes recorden el capítol VI de l'Apocalipsi amb els cavalls de colors diversos que fan sa aparició al trencar-se els segells del sagrat llibre, un amb la balança i l'altre armat, o amb la mort prompta a matar per la fam, per l'espasa i per les feres.

Una faixa decorativa omplerta per un meandre separa les fantàstiques escenes del llibre de Sant Joan de Patmos de les en què és continuada la història de Jesu-Crist.

Desgraciadament, després dels passatges conservats en l'absis, ha restat sols una escena de la Passió probablement la presentació de Jesús davant Pilat sentat en son tribunal.

L'arc toral és ornat d'una planta ondulant amb les flors d'iris característiques de l'art romànic, i sos pilars ho eren amb representacions de grans imatges de sants de les que una sola ens ha estat conservada, representant un sant bisbe amb sa capa ornada del pali i la mà dreta en actitud de benedir.

Altres pintures. — Citem encara la representació del Pantocrator, que resta en un dels absis laterals de Marcevol, al Rosselló, les que decoren l'arcada de Sant Cugat del Vallès, trobades al fer obres en el campanar, i les de caràcter gòtic senyalades a Casserres per Mn. Serra Vilaró.

Conclusió. — Notem un cert ordre en l'aparició dels temes iconogràfics en la pintura. Tenim un grup inspirat en la visió apocalíptica del cel: els Vells que acompanyen a l'Etern, tal com Sant Martí de Fenollar, que sembla en part reproduir-se a Buada. En un segon grup, que es presenta sempre, en esglésies del segle XI o començament del XII, hi ha representació apocalíptica del cel amb el Pantocrator i els símbols dels Evangelistes, acompanyat de les figures dels arcàngels. En un tercer grup hi fan sa aparició les escenes del Gènesi i de la infància de Jesús. Venen més tard, en pintures que semblen del segle XII o de cap al començament del XIII, les vides dels sants.

Una progressió anàloga es veu en la història de la nostra escultura. — J. P. i C.

Copó esmaltat del Rin (segle XIII)

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

La importància d'aquest exemplar d'orfebreria, veritablement extraordinària, augmenta si es té en compte que els seus caràcters permeten afiliar-lo a les escoles d'esmalteria nòrdica; cas isolat,

aquest, certament, en el nostre país, on l'esmalteria és llemosina, generalment, o bé producte d'algunes petites escoles locals, ja en època avançada.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La tercera és una inscripció, que confessem intel·ligible, sense puntuació de començament, formada per agrupaments de quatre lletres, dues a cada banda d'imatge, exceptuant un dels com-

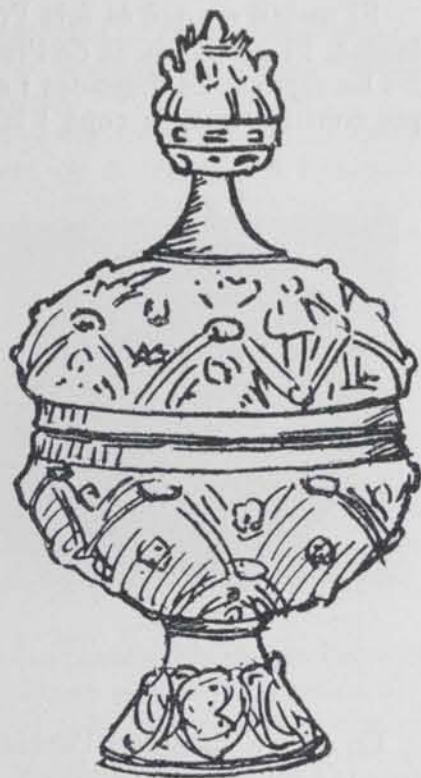


Fig. 657. — Copó d'Alpais

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

partiments en què sols n'hi ha tres, a causa, sens dubte, que la posició de la mà del personatge ocupa l'espai que correspondria a l'altra.

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

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

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

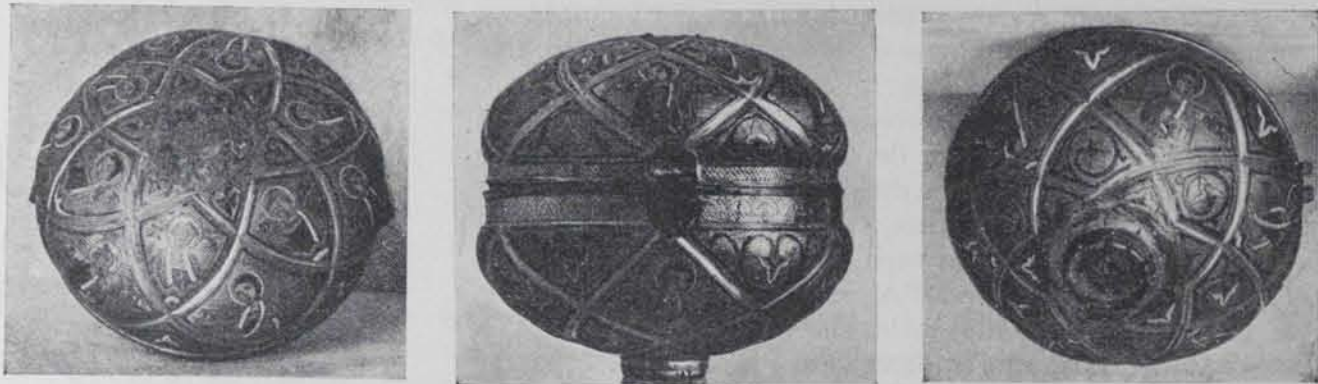


Fig. 658. — Copó esmaltat del Rin

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(1) Vegi's MOLINIER i PALUSTRE, obres esmentades.

(2) Obra esmentada.

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

(4) LÉON PALUSTRE: obra esmentada.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(2) RUPIN: *L'œuvre de Limoges*.

(3) Obres esmentades.

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

(5) MALE: obra esmentada.

(6) MALE: obra esmentada.

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

(5) MOLINIER: obra citada.

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

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

Retaule de Xixena

OBRADOR DELS SERRA A BARCELONA (1361-1399)

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



Fig. 659. — Taula central del retaule de Xixena

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

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

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

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

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

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

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