

JOIES I LUXE ENTORN DE L'ANY MIL *

MARIA TERESA MATAS I BLANXART

Fou justament el marc històric de l'any 1000 el que presentà una conjuntura excepcional, ben especialment pel que fa a l'art sumptuari.

Tant la civilització cristiana com la islàmica aconseguiren en aquell segle i en la majoria de països un punt culminant que caracteritzà l'art en general i, d'una manera molt especial, les tècniques sumptuàries, encara que aquest equilibri fou trencat ben aviat a causa dels esdeveniments:

Les arts sumptuàries representen un paper i una significació que les posa en contacte amb el poder i amb l'Església per motiu de llur doble caràcter sociològic i cultural.

En aquest moment històric intervenen nous factors:

a) les terres hispàniques reconquerides ofereixen a partir del segle X, amb Santiago de Compostel·la, un nou camí de pelegrinatge que s'afegirà als tradicionals de Roma i Jerusalem. L'atracció dels punts de pelegrinatge és sempre el culte a una relíquia, culte que té una incidència directa en les arts sumptuàries. Fins aquest període havia estat el mecenatge dels prínceps el que afavoria els llocs de culte, però des d'ara són incrementats amb diverses donacions que es reflecteixen en les riqueses dels tresors dels cenobis.

b) Europa, que després de les invasions va trobant lentament el seu equilibri i surt d'una economia tancada i exclusivament rural, pot organitzar mercats i va veient com les ciutats antigues creixen i com en neixen de noves, especialment a les zones orientals de l'Imperi.

* Text corresponent a la conferència pronunciada el dia 4/4/1986 dins del cicle «La vida al món feudal».

Aquest conjunt de circumstàncies origina una fase d'expansió en l'economia, amb possibilitats d'intercanvis, la qual cosa afavoreix el desenvolupament del comerç d'aquells objectes que són fàcilment transportables.

L'orfebreria, juntament amb els teixits i l'ivori, es caracteritza pel fet d'emprar materials costosos i alhora estranys, treballats amb refinament i gust artístic. Aquestes característiques donaven a l'objecte alhora un valor preciós i un valor material, és a dir, comercial, i per tant podien servir als senyors de garantia per afrontar qualsevol despesa o esdeveniment. Sovint els tresors dels senyors laics o de les esglésies eren estimats segons el pes de l'argent i de l'or. D'això ens en resta algun exemple, com el de l'espasa Joyeuse dels reis de França, dita també de Carlemany (segle XI, taller de Saint Denis?), d'or i filigranes, actualment al Museu del Louvre), on hi ha gravat, sota la creuera, el seu pes en or: 2 marcs i mig, 10 esterlines.

Al llarg de la història, les arts sumptuàries sempre han servit, d'una banda com a ornament per a les dones, els homes, les cases, etc., i de l'altra han estat el més gran exponent de la pompa i del luxe a les corts i als palaus dels senyors. Un dels exemples més representatius d'aquesta ostentació és l'anell d'or i pedreries de sant Dionís (inicis del segle XI, taller de Saint Denis?) conservat al Museu del Louvre de París. Aquestes arts sumptuàries, Grabar les defineix com pertanyents a un art principesc d'origen profà. És un art que presenta un gran desenvolupament cap al final del primer mil·lenni, tant a l'Orient com a l'Occident, i la seva funció, a l'islam o al cristianisme, és de servir el mite principesc. Hi ha, però, una diferència important: a la societat islàmica el món religiós i el món profà estan dissociats, mentre que a la societat cristiana s'uneixen i fan d'aquest art sumptuari un art sagrat. Per a la societat d'aquesta època, aquest art sagrat, a més del valor comercial i de les qualitats artístiques, que ja hem comentat, tenia unes característiques que transformaven la mateixa essència de la seva natura. Per a ells, la brillantor dels materials i de les pedres precioses tenia un simbolisme. La materialitat de les aparences estava transfigurada per la llum, llum que sortia com l'emancipació d'una potència sobrenatural. Aquest fenomen de transcendència el reflectirà poc temps després l'abat Suger (*De consecratione*) quan diu «transfereix allò que és material en immaterial, induint l'esperit a una contemplació que elevarà l'ànima cap a Déu». Aquests conceptes i llur simbolisme es fan ben palesos en la forma com són realitzats els objectes d'art. És una significació espiritual que dona al llarg de tota l'edat mitjana una preeminència d'art major a l'orfebreria, la tècnica de la qual els permetia de reunir en una sola peça treballs d'ivori, esmalts, camafeus i pedres precioses.

Sembla que la finalitat de tota aquesta riquesa no era l'afecció excessiva al luxe, sinó agradar a Déu, i per això eren emprats els materials més cars, les pedres

més luxoses i les tècniques més difícils. Aquesta idea de lloar Déu, i no d'ostentació i luxe, és palesa al revers de la creu que als voltants de l'any 1000 va encomanar la comtessa Gertrudis en memòria del seu espòs. S'hi pot llegir la inscripció «Per viure en la pau del senyor, Gertrudis ofereix a Crist aquesta pedra resplendent amb or i pedres precioses».

És per això que quan es mostrava un llibre sagrat enquadrant sumptuosament es veneraven les Sagrades Escriptures. De la mateixa manera, quan es presentava al poble una creu amb tot l'esplendor dels materials nobles i de les gemmes, era com si el mateix Déu fos presentat als fidels.

També, en mostrar les insígnies del Sacre Imperi –les regalies–, el poble s'hi prostrava davant com si fos el mateix emperador, el qual rebia la sobirania per dret diví, i mitjançant la consagració era col·locat per damunt dels senyors, a través de la santa unció, que li conferia una mena de sacerdoci laic. És freqüent que les idees de poder i religió es trobin associades. Així apareixen, per exemple, al calderó litúrgic d'Aquisgrà (cap a l'any 1000), on es mostra l'emperador representat en el lloc d'honor que podria ocupar el mateix Crist, o en els mantells d'Otó III o d'Enric II, que presenten temes religiosos i apocalíptics.

Fou una època en la qual s'arribà a l'equilibri entre allò que és temporal i allò que és espiritual, i alhora aquestes regalies, que abans només eren objectes d'ornament, prenen ara un valor transcendent que les equipara als objectes de culte. Segons Taralon (1973, p. 266), aquest tipus d'art sumptuari s'ha de considerar l'expressió d'un cert concepte de la humanitat, tant en la seva aspiració artística com en la social o espiritual. És per això, continua Taralon, que els objectes d'art sumptuari són objectes d'ús emprats per a una funció en les cerimònies del poder o en les del culte, a fi de magnificar aquest poder i magnificar la glòria de Déu.

Aquestes diverses funcions les compleixen unes determinades categories de formes, que són adaptades a llur destí. En primer lloc existeix un grup d'objectes consagrats al poder del sobirà o dels nobles, o bé fets en el seu honor. En segon lloc trobem les peces de culte, i finalment, el mobiliari de l'església. Pel que fa al primer grup, entre les obres consagrades al sobirà, les unes tenen la funció de legitimar-ne la investidura, i les altres, d'honorar-lo en les grans cerimònies. Aquests objectes (les regalies) són: el tron, el ceptre, l'espasa, el globus, la corona, els braçalets i el mantell. El sobirà els utilitza en actes rituals on ha d'aparèixer amb gran pompa –renovada de Bizanci– i ésser exaltat als ulls del poble per la seva majestat. El simbolisme derivat de la consagració del monarca, que se centrava en aquests atributs i ornaments, els concedia una gran importància a l'Imperi, ja que la transmissió del poder no es basava en el dret de successió sinó que era electiu, i només podia justificar la seva legitimitat el posseïdor de les insígnies.

Schramm, en parlar d'aquest fet, diu que alguns moments el simbolisme de l'objecte té més valor que el mateix objecte. Això explicaria que Enric II i Otó III donessin les corones a Cluny i a Essen, respectivament.

D'entre totes aquestes peces es poden citar, com a més representatives, el tron d'Enric IV a Goslar (de finals del segle XI), derivat del de Carlemany; les corones del Sacre Imperi (segona meitat del segle X amb afegitons del segle XI, Viena, Kunsthistorisches Museum) i la de l'emperadriu Cunegunda, esposa d'Enric II, del primer quart del segle XI, conservada a Munic. Les espases, que tradicionalment simbolitzen poder, eren portades en processó, a punta alçada, davant l'emperador en les cerimònies de coronació. Aquest ritual es repetia de manera similar en el protocol d'investidura de les abadeses. L'espasa coneguda com de sant Cosme i sant Damià (de cap a l'any 1000, conservada al tresor de la catedral d'Essen) és una de les emprades en aquest tipus d'actes per les abadeses d'Essen.

De braçalets, pràcticament no se n'han conservat; sí que resta, en canvi, el mantell d'Enric II (conservat a Bamberg) de seda brodada amb or, del 1020, fet possiblement en un taller de Baviera.

Fou en aquesta època que els sobirans portaren a l'extrem la idea d'ésser representants de Crist a la terra, és a dir, la idea bizantina de la *Christonimesis*. Un clar testimoni d'aquesta mentalitat apareix en l'Evàngeliari de Liuthar (ms. s/ núm., fol. 16 r), de cap al 990, conservat a Aquisgrà, on figura l'apoteosi d'Otó III coronat per la mà de Déu i envoltat pels signes del tetramorf.

En altres casos els sobirans són reproduïts agenollats davant Crist, forma que indicaria la qualitat de l'emperador d'enllaç entre Déu i els homes. El millor exemple d'aquest fet és l'antependi de l'altar de Basilea, de cap al 1019, d'or i esmalt, on apareixen Enric II i l'emperadriu Cunegunda als peus de Crist, acompanyats de sant Miquel, sant Gabriel, sant Rafael i sant Benet.

Aquesta representació de l'emperador donant tribut a Déu es també interpretada en el sentit que aquest sobirà, com a representant diví, ha de rebre la mateixa obediència per part dels seus súbdits. Aquesta escena apareix en un manuscrit d'Otó III (Clm. 4453m, fol. 23 v, Munic, Bayerische Staatsbibliothek) amb l'emperador rebent l'homenatge de les províncies de l'Eslavònia, Germània, Gàl·lia i Roma.

És d'aquesta manera que la idea religiosa queda unida a la política i l'afirmació temporal de la missió imperial es lliga a la seva missió espiritual. Així, tot el corrent de les arts sumptuàries de l'Imperi pot ésser considerat un mitjà de propagació de la doctrina teocràtica.

Entre les obres pertanyents al segon grup —els objectes de culte—, trobem en primer lloc les creus, les unes sense la imatge de Crist i les altres amb el crucificat representat.

Es destaquen, sense el Crist, la creu de la Victòria (908) procedent del taller de Guazón, a Oviedo; la creu de Lotari, de l'any 1000, conservada a Aquisgrà, i la de l'Imperi, de començament del segle XI (Viena, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer). Amb el Crist representat es poden citar les creus de l'abadessa Matilde, del tresor d'Essen (primera creu, de cap a 973-982; tercera creu, de la primera meitat del segle XI), per recordar les més conegudes.

Entre els altars portàtils, que foren definits en el Concili de Cartago del 401 com a pedres consagrades que contenen una relíquia, destaca el d'Enric II, del començament del segle XI, conservat a Munic.

Cal no oblidar tampoc el calze i la patena de Saint Gauzelin, de la segona meitat del segle X (catedral de Nancy); el bàcul de Santa Austreberta, de l'inici del segle XI (Montreuil-Sur-Mer, església de Saint-Saulve); l'Evangeluari d'Otó III, de cap a l'any 1000 (Munic, Bayerische Staatsbibliothek), entre d'altres.

Pel que fa als reliquiaris, entre els de tipus de custòdia es pot recordar la llanterna de Begó, del final del segle XI (tresor de Conques); entre els de tipus d'arqueta, el de Pipí d'Aquitània (segles X-XII) també al mateix tresor, i entre els que evoquen una forma determinada, el peu de sant Andreu (entre el 977 i el 993) conservat a la catedral de Trèveris.

El darrer grup d'objectes –el mobiliari litúrgic– és representat per l'ambó conegut com d'Enric II, del primer quart del segle XI, de la catedral d'Aquisgrà.

La remodelació geogràfica que experimenta l'Europa de l'any 1000 origina nous centres artístics, especialment a la part oriental, a Saxònia, i a l'Espanya reconquerida.

D'altra banda, les rutes de pelegrinatge reforcen el desenvolupament d'algunes abadies, com la de Conques, i representen la decadència d'altres, com la d'Aquisgrà. Al final del segle X els centres de producció artística no es poden considerar àmbits tancats sinó que hi ha una relació àmplia entre ells i entre els centres religiosos. Això planteja el problema de la localització dels tallers d'art sumptuari i també el d'esbrinar si són civils o religiosos.

Sembla que durant aquesta època, d'una manera general, es manté una relació d'estils menys estreta entre els treballs d'ivori, d'orfebreria i manuscrits d'un mateix lloc, i no és freqüent de trobar-hi paral·lels, com s'observarà en les produccions de Reims o de Reichenau dels darrers moments de l'Imperi Carolingi. Això ens permet de suposar que cada *scriptorium* no era vinculat forçosament a un taller sumptuari. A l'Imperi, la producció es localitza molt concentrada i, sobretot, la protecció dels abats i bisbes disposava de materials preciosos i d'orfebres, esmaltadors i talladors qualificats. En altres regions com França, en canvi, l'organització era menys perfecta i menys tributària del sobirà, i les iniciatives no foren tan individualitzades. Una altra problemàtica resideix en els tallers

imperials, reials o dels prínceps. Hom es pot preguntar si existeixen tallers encarregats del manteniment dels tresors i de la creació de noves peces. Aquest problema no està resolt i la seva dificultat es fa palesa davant la incertesa per atribuir la procedència de la corona imperial del Sacre Imperi. La mateixa creu de la Victòria, realitzada per ordre d'Alfons III de Lleó (908) al taller de Guazón, i el fet que l'any 906 el rei encarregués a Tours la confecció d'una corona, demostren que el funcionament i la importància d'aquests tallers reials variaven segons les èpoques i els mitjans.

D'altra banda l'existència d'una peça com l'agulla de pit de l'emperadriu Gisela, de cap a l'any 1000 (Magúncia, Mittelrheinisches Landes Museum), ens permet considerar (i alhora ens planteja una nova problemàtica) que si, per a la confecció de les regalies o dels objectes de culte de les capelles dels sobirans, podien estar relacionats amb tallers eclesiàstics, també era possible que, per realitzar objectes profans, es dirigissin a artesans laics.

L'existència dels esmentats artesans laics al costat dels clergues i dels monjos és ben coneguda. Un capitular de Carles el Calb havia confirmat, el 946, els privilegis dels orfebres de París, i s'havien constituït ja comunitats d'artesans al final del segle a les ciutats importants.

Això no obstant, aquests mateixos artífex laics podien també rebre encàrrecs d'objectes d'ús religiós. En aquest sentit podem citar que el biògraf de l'abat Gauzlin (abat de Fleury al 1004 i arquebisbe de Bourges del 1014 al 1030) dóna una llista de preus i objectes comprats als tallers civils de Fleury. Paral·lelament a aquesta activitat, també els tallers eclesiàstics continuaven produint, i el mateix biògraf de l'abat Gauzlin dóna una llista de peces realitzades a l'abadia de Fleury.

Evidentment, l'existència de tallers civils que realitzaven objectes profans i peces d'ús religiós no modifica la base de l'organització de la producció d'obres d'art sagrat. D'altra banda, també sembla que era als convents o en els edificis episcopals on treballaven artistes i artesans, tant religiosos com civils, llevat dels encàrrecs com els de l'abat Gauzlin que acabem d'esmentar.

L'anècdota explicada al *Liber Miraculorum Sancte Fides* (entre 1007 i 1025) per Bernard d'Angers sobre el guardià Gerbert que, en passar per davant d'un taller on es confeccionava una taula d'altar, robà una partícula d'or, és un testimoni de la picardia de l'època.

Émile Lesne explica que també són coneguts contractes d'ofebres (*aurifices*) al servei d'esglésies i abadies. Manifesta, però, que segons aquests contractes, els orfebres es desplaçaven. Això podria explicar les diferents manufactures i estils que sovint es troben dins d'una mateixa època i fins i tot dins d'un mateix taller.

Es pot concloure que existeixen un conjunt de fets, com ara la personalitat de cada artista, el seu origen diferent, els seus contactes personals, els intercanvis entre els centres de producció, la forma de vida, la tradició local i la personalitat

de qui encarrega l'obra, que ens permeten de comprendre que, malgrat les constants degudes a la tècnica i a temes decoratius no estan generalitzats, les arts sumptuàries de l'any 1000 fan palesa una gran diversitat d'expressió molt més clara que en l'època carolíngia, i que no tan sols és visible d'una regió a una altra sinó fins i tot a l'interior d'un mateix taller.

Per acabar, cal subratllar que aquests conceptes exposats i centrats bàsicament en l'Imperi es repeteixen arreu més o menys accentuats segons les circumstàncies i moments particulars. La continuïtat del luxe i del concepte de tresor com a garantia o inversió es tornarà a trobar en el món gòtic (segles XIV-XV) basada en raons idèntiques: desig de luxe i afany d'inversió per part dels sobirans, nobles, burgesos i clergues.

BIBLIOGRAFIA

- BONIFACIO PALACIOS, M. *La coronación de los reyes de Aragón, (1204-1410). Aportación al estudio de las estructuras medievales.* València, 1975.
- DE BRUYNE, E. *Estudios de estética medieval.* Madrid, 1958.
- DUBY, G. *Adolescence de chrétienté occidentale 980-1440.* Ginebra, 1967.
—*San Bernardo y el arte cisterciense.* Madrid, 1981, p. 14-15.
- FOCILLON, H. *L'an mil.* París, 1942.
- FOLZ, R. *La naissance du Saint-Empire.* París, 1967.
—*Le régime monocratique en Allemagne. II,* en reculls de la Société Jean Bodin, XXI, La monocratie, II. Brusel·les, 1969, p. 254 i ss.
- GAUTHIER, M.M. *L'art du Moyen Âge Occidental.* Friburg, 1972.
—«L'or et l'église au Moyen Âge». *Revue d'Art*, núm. 26 (1974), p. 64-77.
- GRABAR, A. *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge.* París, 1968.
- KALLSTROM, O. *Ein Neuentdecktes Majestäts Diadem Ottonischer.* Zeit, 1951, p. 61-72.
- LASKO, P. *Ars Sacra, 800-1200.* Londres, 1970.
- LE GOFF, J. *La civilización del occidente medieval.* Barcelona, 1969.
- LESNE, E. *Histoire de la propriété ecclésiastique en France.* Lilla, 1910-1943.
- LONGAS BARTIBAS, P. *La coronación litúrgica del rey en la Edad Media.* Madrid, 1953.
- LLULL, R. *Llibre de l'Orde de Cavalleria.* Barcelona, 1980.
Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Catàleg. Colònia, 1985.
- SCHITZLER, H. *Die Vorromanik. Rheinische Schatzkammer. I.* Düsseldorf, 1957.
- SCHRAMM, P. E. *Las insignias de la realeza en la Edad Media española.* Madrid, 1960.
- SUGER. *Oeuvres complètes de Suger.* París, Société de l'Histoire de France, 1867.
- SWARZENSKI, H. *Monuments of Romanesque Art: The Art of church treasures in North-Western.* Londres, 1954 (2a edició, 1967).
- TARALON, J. «Formes et art sacré». *Médecine de France*, núm 162 (1965), p. 26-29.
—«Las artes preciosas». *El siglo del año mil.* Madrid, 1973, p. 259-361.