APORTACIÓ A L'ESTUDI DE TRES PECES D'ORFEBRERIA MEDIEVAL DEL MUSEU DE VILAFRANCA[1]

Maria Teresa Matas i Blanxart
Presidenta d'Amics de l'Art Romànic

Al llarg de l'alta i baixa edat mitjana es desenvolupà a l'Europa occidental una eclosió de tallers d'esmalteria que produïren moltes i variades tipologies de peces, de major o menor valor artístic i estètic segons si procedien d'un determinat període o d'un taller més o menys important.

En primer lloc, recordarem que els esmalts són materials acolorits, fusibles i capaços de decorar objectes. Aquests es poden aplicar sobre ceràmica o metalls (or, argent, coure, ferro, bronze, etc.). L'origen del mot «esmalt» el trobem ja a l'antiga Grècia en el nom *elektron*, que passà al món romà en la forma *electrum*. Ja a l'edat mitjana s'anomenava *esmal* o *esmaut*. L'origen del terme, però, s'ha de cercar en el mot *smaltum*, comú en el segle IX, que deriva del mot antic altalemany *smelzen*, que més tard donà lloc a *schmelzen* que en alemany vol dir «fondre». Les diverses transformacions fonètiques en el decurs del temps han donat lloc a les denominacions actuals: *smalto* (italià), *émeil* (francès), *enamel* (anglès), *schmelz* (alemany) i *esmalt* (català).

Pel que fa al color, s'obté a partir d'un vidre transparent que, tractat amb diversos òxids, pren tonalitats cromàtiques. Com ja hem dit, l'esmalt pot ésser aplicat a materials diversos (or, argent, coure, bronze, ferro, etc.); durant l'edat mitjana els materials preferits eren l'or (segles IX-X) i el coure (des del segle XI fins a finals de l'edat mitjana). Les planxes d'or, coure o bronze han de tenir un gruix determinat, segons la tècnica aplicada. El *cloisonné*, dit també «alveolat» o *zellenschmelz*, consisteix en col·locar perpendicularment sobre la superfície del

1. Aquest treball és una ampliació de la conferència pronunciada per l'autora, el dia 6 de juny de 1999, dins les sessions *Medii Aevi Penitensis Ars Sacra*, organitzades a Vilafranca del Penedès per l'Institut d'Estudis Penedesencs.

metall unes làmines molt fines d'or o coure —d'un o dos mil·límetres—, formant petites cel·les. Per contra, per al *champlevé* les làmines han de tenir un gruix entre tres i cinc mm com a mínim. Aquesta tècnica, coneguda també com «a tret de camp» o *grubenschmelz*, consisteix en buidar el dibuix en una planxa metàl·lica i omplir els buits amb els diferents esmalts. El coure més apropiat per ésser esmaltat és el que conté un 15 % de zinc. Els materials nobles, no cal dir-ho, han d'ésser com més purs millor.

Per comprendre millor les manifestacions artístiques en el camp dels esmalts dels segles XI, XII i XIII, hem de dedicar unes ratlles a les obres fetes a Europa durant els segles IX i X. Per això, donem unes notes sobre les manifestacions fetes en el món carolingi i otònida, sense oblidar les procedents dels tallers insulars d'Irlanda.

Esmalts carolingis

Després de la victòria de Poitiers (732), a Europa s'inicià un nou imperi: el carolingi. Durant gairebé dos segles el seu domini s'estengué per tot Occident i conservà la unitat imperial fins a la mort de Lluís el Pietós (840). El seu regne fou dividit llavors entre Lotari, hereu de la Corona imperial, Lluís el Germànic i Carles el Calb. Els conflictes familiars menaren la signatura del Tractat de Verdun (843), que obligà Lotari a cedir a Lluís el regne d'Alemanya, i a Carles, el de França; a ell, li correspongué el regne d'Itàlia i la França territorial fins al mar del Nord: la Lotaríngia o Lorena.

Dels segles de dominació carolíngia només han restat exemples d'esmalts del segle IX. Sabem que en aquesta època Itàlia del nord tenia una gran importància, principalment Milà, Ravenna, Pavia i Verona, entre altres. Durant el renaixement carolingi, Milà prengué el rang de metròpoli imperial, rivalitzant amb Roma. Una mostra de la tradició artística d'aquesta ciutat és l'altar de sant Ambroggio, d'argent daurat, amb pedres precioses, gemmes i esmalts. Fou fet entre el 830 i el 840, encarregat pel bisbe Angilbert (740-814). Té forma de cofre, amb decoracions esmaltades per tots els quatre costats, els quals són diferents per la iconografia, l'execució i el material. L'obra, en conjunt, reuneix un total de mil noranta-sis peces, totes fetes amb la tècnica *cloisonné*. Podem dir que l'altar de Milà fou fet en el taller d'esmalts més ric i més delicat conegut del segle IX, de la capital llombarda. A més d'aquesta peça, ens han arribat altres, com la creu votiva, del segle IX, procedent de Venècia i actualment conservada al Museu Victoria and Albert de Londres; l'evangeliari de Metz, del tercer quart del segle IX, avui a la Biblioteca Nacional de París (ms. llatí 9 383); la creu de Pascal, que es troba al Museu del Vaticà, datada entre el 817 i el 824; i pertany també a l'art carolingi el reliquiari de Pipí, refet vers l'any 1000 i conservat a la basílica de Santa Fe de Conques.

La renaixença carolíngia fou truncada per les invasions escandinaves i, tot i que l'art no s'extingí del tot, minvà considerablement i no tornà a sorgir fins a mitjan segle X, en ple domini otònida.

Esmalts otònides

Després d'un lapse de temps produït per les agitacions d'Europa causades per les falconades normandes, el renaixement dels esmalts tingué lloc entre el 970 i el 990 a Occident, gràcies a la cort otònida.

L'any 973 arribà a la cort otònida la princesa Teòfan, d'origen bizantí, acompanyada d'un seguici d'artistes i homes de cultura. Tota la família imperial procurà protegir aquesta cultura, la qual es va estendre des de la Baixa Saxònia fins a Roma. D'aquesta època, gràcies als inventaris dels tresors i als textos narratius de les activitats sumptuàries de prínceps i prelats, es coneix una gran quantitat d'esmalts, però no es coneix res sobre les fonts d'inspiració d'aquests esmalts. Hom suposa que devien fer servir els mateixos models que els pintors i miniaturistes, puix que a prop de les fundacions eclesiàstiques per les quals treballaven els artistes hi havia els tallers que compartien.

El centre d'activitat artística se situa a Renània, Lorena, Westfàlia, la Baixa Saxònia, Baviera, els Alps i Borgonya. La capital imperial, Trèveris, aconseguí la grandesa amb Egbert (977-993), que tingué un paper decisiu com a focus d'irradiació; hom pot situar un taller d'esmalt, que funcionava sota la direcció d'Egbert. El famós altar-reliquiari que té el seu nom, datable del 980 (catedral de Trèveris), n'és un bon exemple. S'empraren or, ivori, pedres precioses, vidres vermells i esmalts, repartits amb una gran bellesa, gust i composició. Les imatges es feren segons el gust bizantí: siluetes aïllades sobre el fons d'or. Altres obres atribuïdes a Egbert són el clau de la Passió, a Trèveris; el bastó pastoral de sant Pere, a Limburg; i l'enquadernació d'Echternach, al Germanisches National Museum de Nuremberg.

Colònia rivalitzà amb Trèveris i els seus tallers foren els principals proveïdors del monestir d'Essen. Colònia tingué també un paper important en el decurs de la segona meitat del segle XI. Hom pensa que les famoses creus de Matilde, a la catedral d'Essen, foren fetes en els seus tallers.

A Ratisbona, l'abat Damwold fundà el taller de sant Emeran (974), dins d'un fort corrent bizantinitzant a causa dels seus contactes amb les pintures de Reichenau. En aquest taller fou fet el famós còdex d'Uta, a l'inici del segle XI.

La línia iniciada pels artistes otònides es mantingué en totes les manifestacions artístiques de la regió del Rin i Mosa, tot i que tingué lloc un canvi important pel que fa a la tècnica i el material.

Esmalts irlandesos

A Irlanda, la indústria de l'orfebreria es desenvolupà amb una certa rellevància en els segles VI i VII. Sembla que, en aquest país, el treball dels metalls tenia una gran importància i, per això, es fa difícil de poder-li atribuir una procedència monacal o civil. Sant Columbà diu que hi havia tallers monacals a Iona; tanmateix, s'han descobert altres a Garranes i Bellycateen, aquest darrer de caràcter seglar. Els objectes atribuïts a aquest període són de bronze, repussats o cisellats, i decorats amb motius geomètrics; n'és un exemple la corona de Petri, a Dublín. És freqüent en aquest període la combinació de l'esmalt amb el *millefiore* quadrat o rodó; n'hi ha exemples a Garranes i Labra (Museu de Dublín). La tècnica de la filigrana és coneguda a Irlanda des del final de l'Imperi.

Les restes conservades del segle VIII són brillants i coloristes. Renasqué l'aspecte sumptuós, coincidint amb el renaixement de l'Església. Hi ha calzes, creus, arquetes, làmpades, totes decorades amb caboixons i esmalts. Com a mostra, citarem el calze d'Ardagh (Museu Nacional de Dublín) i l'arqueta de Copenhaguen (Museu de Copenhaguen).

Són difícils de classificar els objectes trobats al començament del segle IX, a causa dels saqueigs víkings. Com a conseqüència d'aquest fet, l'activitat metal·lúrgica minvà; l'orfebre no desaparegué, però no treballà tan intensament i la seva feina perdé qualitat. Trobà solucions fàcils, molt lluny ja de la finor inicial. L'ús de l'esmalt no desaparegué del tot, però fou substituït per damasquinats i niellats. Aquesta mateixa tònica d'empobriment tècnic i ús de l'esmalt caracteritzà els segles XI, XII i, segurament, el segle XIII. En són exemples d'aquest període, la creu de Cong (Museu de Dublín) de 1123-1127, i l'arqueta de sant Manchan (església de Boher a Affaly) datada cap al 1140.

Regió de Conques

Amb l'arribada del segle XII, Europa inicià la trajectòria cap al món romànic, fonamentant-se en uns anys de tradició esmaltística del món preromànic (carolingi, otònida i irlandès). El canvi que tingué lloc no és palès només en la tècnica (*cloissonné* per *champlevé*), sinó també en la matèria (or per coure), i aquest és potser un dels factors que en aquest terreny delimità el pas del món preromànic al romànic. Les primeres manifestacions d'aquest canvi les trobem a la regió de Conques (Llenguadoc) i, principalment, a la zona septentrional d'Europa, a la Renània i a la conca del Mosa.

El renom que prengueren els esmalts de la zona meridional francesa en els segles XII i XIII té el punt de partida a Conques, cap a la meitat del segle XI.

La creació de l'Imperi germànic donà a Europa l'estabilitat necessària per poder instaurar la societat feudal i crear noves formes polítiques gràcies a l'augment demogràfic i econòmic. D'aquest clima favorable sorgiren nous sistemes de vida que es van reflectir en l'ambient. Es fundaren monestirs, les demandes augmentaren afavorides per clients importants. Aquesta nova situació barrejà tradicions i novetats importants, i les manifestacions artístiques prengueren un altre caire d'interpretació.

S'introduí un nou material —el coure— per substituir l'or en els treballs de *cloisonné*. Hi hagué també un canvi tècnic, el canvi del *cloisonné* pel *champlevé*.

Els inventaris reflecteixen Conques com a centre important en aquest primer període. Hi hagué un taller, provat documentalment, a Conques a començament del segle XI, per bé que és difícil de precisar la seva localització. També, es coneix l'existència d'un taller actiu a Conques, entre el 1087 i el 1106, sota l'ordre de Begó II. Conques fou també, des del segle XI fins a mitjan segle XII, un centre d'adquisicions i distribució regional, i un centre de pas per a eclesiàstics i artistes entre Aquitània i el nord de la península Ibèrica. Pertany a l'època de Begó III l'altar portàtil de Santa Fe de Conques. Aquesta obra, d'estructura rectangular, duu aplicades deu peces d'esmalt (Pantocràtor, *Agnus Dei*, Tetramorf, Maria, santa Fe, i apòstols); i, encara que està feta amb la tècnica *cloisonné*, apunta ja vers la tècnica *champlevé*. Mort Begó III, el succeí Bonifaci (1110-1119), el qual intensificà la tasca dels esmaltadors i féu de Conques el centre dels esmalts romànics. El fet que Bonifaci rebé, a la seva comunitat, Pierre d'Anduque, més tard bisbe de Pamplona fins a la seva mort (1114), creà la problemàtica de la possible influència entre Conques i la península.

A mesura que passà el temps, cap a mitjan segle XII, Conques anà perdent la primacia i permeté el pas a l'anomenat *gust Plantagenet*, que s'imposà a França gairebé fins al final del segle.

El gust plantagenet (mitjan segle XII fins al 1190)

Mort Guillem X d'Aquitània, el 1137, el succeí la seva filla Elionor que es casà, el mateix any, amb el rei Lluís de França, i s'uní així aquest ducat a la Corona francesa. Divorciada l'any 1152, es tornà a casar aquell mateix any amb Enric II d'Anglaterra, de la dinastia Plantagenet. Amb aquest matrimoni s'unificà Normandia, Anjou, Turena, Maine i Aquitània, que comprenia pràcticament el mateix territori que a l'època carolíngia (segle X).

Entre el 1170 i el 1180, com a conseqüència dels enllaços matrimonials dels seus fills, els seus dominis s'estengueren cap a Castella, Aragó, Navarra, Xipre i Síria. En aquest marc geogràfic tan vast es desenvolupà, durant gairebé mig

segle, la producció d'obres d'esmalt conegudes com el «gust Plantagenet». L'estil es defineix per tres nivells de participació artística.

En primer lloc, podem classificar aquelles obres fetes exclusivament per al rei, la reina o les princeses, amb l'estil anomenat *de la cort Plantagenet*, com ara la placa funerària de Godofred, comte d'Anjou, feta entre el 1150 i el 1160, i conservada al Museu Tessé de Le Mans. Es tracta d'una peça de coure vermell, amb aplicacions d'esmalts *champlevé*. S'hi representa un cavaller dret, sota una cúpula flanquejada per dues torres quadrangulars. La seva silueta hieràtica, gairebé frontal, destaca sobre un fons brodat de petites arcades superposades de color verd, a l'interior de les quals hi ha una flor de lis de tons blancs i blaus. La peça de Le Mans, a més de les influències dels manuscrits anglesos, demostra que els artífexs tenien uns amplis coneixements de l'art d'altres regions. La vivacitat de la seva paleta preludia la gamma cromàtica de l'escola de Llemotges, del darrer quart del segle XII.

El segon lloc és ocupat per les obres executades per a un altre destinatari, per encàrrec o iniciativa d'un príncep o donant. En són un exemple les dues plaques del mestre de Grandmont, conservades al Musée National du Moyen Âge-Thermes de Cluny de París, datades vers el 1189 i el 1190.

Finalment, en el tercer lloc, podem agrupar totes aquelles obres de producció que repeteixen i vulgaritzen els temes explotats anteriorment en les obres precedents. En aquest cas, es troben moltes arquetes que reflecteixen la composició, iconografia, decoració i producció a gran escala, afavorida pels prínceps.

Escola de Llemotges

Llemotges és un dels centres on es desenvolupà una activitat artística més o menys intensa durant tot el domini Plantagenet. Tingué el privilegi de ser la seu episcopal més antiga de la regió d'Aquitània, amb importants monestirs com el de Grandmont o Sant Marçal. El fet és que, vers el segon quart del segle XII, començà a destacar amb caràcter independent i ben aviat aconseguí un renom internacional.

Un dels primers documents que testifiquen l'escola llemosina com a especialista en la fabricació d'objectes litúrgics és la carta, datada entre el 1167 i el 1169, procedent d'un canonge fidel a Tomàs Becket durant el seu exili a França, abans del seu assassinat el 1170.

Les primeres manifestacions de la producció llemosina foren selectes, puix que eren destinades a monestirs, en especial al de Grandmont. Amb el temps i a causa de l'increment de comandes dels seus productes, juntament amb l'organització gremial dels orfebres, les seves obres adquiriren un caràcter industrial que atenyé la màxima comercialització en el segle XIII.

En l'obra de Llemotges és important analitzar les diverses tipologies que apareixen en els fons de les peces, independentment del tractament que hi rebien les figures, per poder comprendre millor les classificacions que se'n deriven. Hom pot establir tres grups entre les variables que apareixen en els fons: llis i daurat, gravat sense esmaltar i fons esmaltat. Les dues darreres formen un *corpus* important, mentre que la primera apareix rarament. El fons gravat pot ésser un simple *guilloché* obtingut mitjançant un ràpid moviment de vaivé amb burí, o arabesc, més conegut amb el nom de «vermiculat». Entre les peces de fons esmaltat, classifiquem primer les que presenten una sola tonalitat, generalment blava. Un segon grup és format per aquells fons esmaltats en blau lapislàtzuli, sembrat de motius florals o geomètrics en dues o tres tonalitats. Són freqüents també els ramejats acabats en flors de tres pètals esmaltats. Finalment, els reticulats i els fons travessats per una o dues bandes horitzontals.

Els elements figuratius solen representar-se en reserva, gravats i daurats, o esmaltats en pla i després aplicats amb un clau. Trobem també la modalitat de les figures en volum arrodonit, que solen ésser repussades en xapa i aplicades sobre el cos de la peça. En el segle XII, es combinaven les figures en reserva, amb els caps en volum arrodonit sobresortint. En la primera meitat del segle XII, les figures apareixien esmaltades; i vers el 1170, els fons presentaven una densa vegetació arabesca, per bé que les figures encara perduraven esmaltades. Fins al ple auge industrial, el fons no estigué totalment esmaltat i es deixaren les figures gravades en reserva. Els repertoris són indistintament d'origen fitomòrfic o geomètric; no fou fins a finals del segle XII que va néixer la moda narrativa que desenvolupava temes del Nou Testament i de la vida dels sants. En el pla tècnic, les peces són fetes, sense excepció, en *champlevé*. És freqüent en aquest període d'industrialització apreciar, en aquestes peces, zones més o menys acurades que reflecteixen la intervenció de més d'un artífex. La paleta cromàtica d'aquests objectes és viva. A mesura que els treballs perden finor, aquesta paleta s'intensifica; per bé que el to dominant és el blau lapislàtzuli, hi ha més de vint tonalitats diferents aplicades sempre damunt de motius ornamentals.

Durant el segle XIII, l'escola de Llemotges reaccionà i cercà noves formes d'expressió a través de la interpretació de figures que, a poc a poc, van prendre valor d'escultura. Fou a partir d'aquesta innovació que hom pot dir que s'inicià la lenta evolució cap al món gòtic.

Les regions del Rin i Mosa

Durant els segles XII i XIII a Europa central es desenvolupà una producció artística molt activa, i les regions del Rin i Mosa foren les principals productores

d'esmalts. En aquestes contrades es produí també el canvi tècnic. Lentament, les peces deixaren de fabricar-se en *cloisonné* per treballar-se en *champlevé*, per bé que continuà la supremacia de la qualitat. Els esmalts d'aquestes regions són fets amb gran precisió i delicadesa, perquè les seves produccions no eren destinades a l'exportació, sinó que eren encàrrecs de rics donants, o destinades a establiments religiosos. Els tallers septentrionals produïren una gran quantitat d'arquetes decorades amb els actes, passions i glorificacions dels sants predilectes. El seu estil es caracteritza per la composició en pilastres decorades amb motius geomètrics, de record bizantí. Els esmalts realcen sempre l'estructura de la composició i se subordinen a les figures en relleu, daurades. Una altra nota comuna són les inscripcions que acompanyen els personatges. Pel que fa a la gamma cromàtica, les tonalitats són suaus, on predominen els verds, blaus, vermells i, en menor grau, el blanc.

De la segona meitat del segle XII, en destaquem Eilbert de Colònia, autor de l'altar portàtil dels Güelfs, ara conservat al Museu Kunstgewerbe de Berlín (inv. núm. W15). Durant la mateixa època d'Eilbert, a la regió del Mosa, treballava el famós orfebre esmaltador, actiu entre el 1145 i el 1165, conegut com a «Godofred de Huy», el qual estigué al servei de Wilbald, abat de Stavelot. La seva obra més important és el tríptic de Stavelot (1150), avui a la The Pierpont Morgan Library de Nova York.

Vers el 1170 i el 1180, es produí una evolució cap a un aspecte molt més dinàmic. En aquest període (1181), aparegué un gran artista, Nicolau de Verdun, que treballà pel monestir de Klosterneuburg, a l'Alta Viena. Aquest artista ens ofereix una visió més lliure de l'espai i creà un nou equilibri de valors tàctils i visuals, desfent-se així de les composicions típicament romàniques. A més del famós altar de Verdun, també li atribueixen l'arqueta dels Reis Mags (1185-1200), conservada al tresor de la catedral de Colònia.

Itàlia

Els principals centres de producció durant els segles X, XI i XII estaven situats a la regió de Llombardia, Venècia, Roma, i el monestir de Montecasino. Sicília i Palerm tingueren un important paper durant el segle XIII.

Del segle XII, en destaquem l'arca-reliquiari que es conserva a la col·legiata de Chiavenna. Per bé que les obres més importants actualment estan destruïdes, no podem deixar de parlar de la importància del monestir de Montecasino, durant el mandat de l'àbat Didier. Amb l'arribada del segle XIII, Sicília i Palerm es posaren al capdavant de les arts sumptuàries; als reis normands, que s'hi establiren, els agradava adornar ricament tots els atributs reials, els vestits amb pedreries i esmalts.

La península Ibèrica als segles XII i XIII

La producció d'esmalts dels segles XII i XIII, conservats a la península, no és pas tan nombrosa, ni de bon tros, com el *corpus* de l'obra llemosina, però nasqué en un ambient ric i amb un bon coneixement de la tècnica dels esmalts. És conegut que al nord de la península es desenvolupà aquesta art industrial amb més o menys intensitat des de l'època visigòtica fins al període romànic. Durant aquest marc cronològic i fins a la consolidació del món pròpiament romànic, la península mantingué relacions constants amb Bizanci, amb el florent Imperi carolingi, amb l'otònida, i més tard, amb la dinastia Plantagenet i el món islàmic. Com a conseqüència d'això, una munió de circumstàncies polítiques, socials, econòmiques i religioses esdevingueren els mòbils principals de transmissió o intercanvi de valors estètics entre aquestes cultures.

Els esmalts en *champlevé* sorgiren el segle X, en un medi que coneixia perfectament les tècniques dels esmalts i amb molts anys de tradició. L'indret on es desenvolupà aquesta tècnica nova s'ha de situar a l'àmplia zona que, pel sud dels Pirineus, comprèn els regnes d'Astúries, Navarra, Castella la Vella i Galícia.

Hi ha un primer grup d'esmalts, molt important, en el qual podem incloure els frontals de Silos a Burgos, el frontal d'Orense i el de Sant Miquel *in Excelsis* a Navarra. El segon conjunt inclou tots aquells objectes de caràcter litúrgic, com ara bàculs, maredédeus, etc. I l'últim grup recull un conjunt de peces que per les seves característiques genèriques es poden situar en una possible zona catalana, i estaria representat pel Missal de Sant Ruf, conservat a la catedral de Tortosa.

Les peces d'orfebreria medieval del Museu de Vilafranca

El Museu de Vilafranca, procedents de la col·lecció Trens, té conservades en el seu fons tres peces d'art litúrgic; una d'elles és la creu de metall (número d'inventari 317).

Aquesta peça, per les seves dimensions (21 × 7 cm), no degué tenir la funció de processional que fins ara se li ha atribuït.[2]

El perfil de la creu és del tipus conegut com a «potençada». A la cara anvers, hi apareixen representats sis personatges que es reparteixen de la manera següent: a la part central, hi ha la figura de Crist gravada en metall vist. La fisonomia, l'anatomia del cos, el *perizonium* i el nimbe crucífer els observem di-

2. CARABASA I VILLANUEVA, Lluïsa; VIVANCOS I GÓMEZ, Maria Antònia, «Creu de metall», *Catalunya romànica*, vol. XIX, Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 1992, p. 219-220.

buixats amb un traç incís, fi i regular, i Crist apareix representat de manera frontal amb el cap lleugerament inclinat vers la dreta. El seu rostre, amb una frondosa barba, s'emmarca per una llarga cabellera que descansa, en forma de rínxols, damunt les espatlles. El cos, també, amb un clar *dehanchement,* presenta l'anatomia seguint els arquetipus bizantins, però d'una manera acurada i molt completa. Aquest denominador se segueix en la manera de representar els braços, amb una lleugera flexió per dessota de l'horitzontal. Les cames apareixen juntes amb un genoll plegat que descansa sobre l'altra cama; els peus, separats, amb rotació externa, sense *suppedaneum.* Les mans tenen el polze alçat i separat respecte la resta dels dits, que segueixen la línia marcada per la inclinació del braç. La part inferior del cos, de la cintura als genolls, es cobreix amb un *perizonium*, lligat a un costat. El plegat de la roba s'ordena de manera convencional i la disposició dels plecs pren uns ritmes rectilinis que tendeixen a convergir cap a la part central, insinuant la forma de la «V». És, realment, a la zona de la cintura on la roba té un caient ondulat. Envolta el cap de Crist el nimbe crucífer, amb la creu degudament senyalada damunt un motiu vegetal que li serveix de fons.

Acompanya el Crist crucificat, la Verge Maria representada a la dreta, en posició tres quarts i de més de mig cos. Sembla que va vestida amb una túnica i un mantell que li cobreix el cap. Separa els braços del cos per avançar-los vers la figura de Jesús. Al voltant del cap hom troba l'aurèola circular. Disposada al cantó oposat, observem la figura de sant Joan, que està representat amb les mateixes característiques que Maria. Duu una túnica que cobreix amb un pal·li. Amb la mà esquerra sosté un llibre tancat, en sentit vertical. L'altra extremitat la recolza sobre el rostre en actitud de recolliment. Una aurèola circular delimita un rostre de fisonomia estereotipada.

A la part superior de la creu dues figures, possiblement dos àngels astròfers, apareixen de mig cos sortint entre uns núvols, amb els símbols del sol i la lluna. Sota d'aquests personatges, que estan disposats en bandes horitzontals paral·leles, trobem les inscripcions IESU que corresponen al *titulus* i a l'alfa i omega, amb una creu darrera les grafies gregues.

Als peus de Crist hi ha la representació d'un sarcòfag, decorat amb arcuacions i la figura d'Adam que ressuscita amb els braços enlairats vers el Senyor. Al fons de la peça, un motiu vegetal, de tipus arabesc, dibuixa una creu damunt la qual descansa la figura de Crist, el *titulus* i la inscripció alfa i omega. Aquest mateix repertori ornamental omple l'espai de fons de la Verge, sant Joan, Adam i els àngels astròfers. D'aquesta peça, cal remarcar els filets de sang que brollen del costat, i les mans i peus de la figura de Crist.

Si analitzem detingudament els aspectes compositius, ornamentals, de tractament de les figures i la iconografia de la representació de l'escena de la crucifi-

xió, podem fer algunes matisacions que poden desvirtuar la cronologia final d'aquesta obra. En primer lloc, la disposició de Crist que ocupa el lloc d'honor, juntament amb la Verge, sant Joan, els àngels astròfers i el *titulus*, correspon als esquemes compositius emprats durant tot el segle XII, de manera repetitiva en les diferents manifestacions artístiques. Pel que fa a la figura d'Adam, que surt de la tomba, no la trobem en peces d'orfebreria fins ja entrat el segle XIII. Durant la centúria anterior, als peus de Crist apareixia, quan es representava, un cap de mort.

El IESU emprat en el *titulus* de la creu de Vilafranca —que reprodueix el text de sant Joan— és usual, entre altres, al llarg del segle XII, encara que les produccions dels tallers llemosins amb aplicacions d'esmalts *champlevé* empraren correntment la forma IHS durant tot aquest període i, fins i tot, entrat ja el nou segle. En general, aquestes tipologies perduraren fins a la segona meitat del segle XIII, moment en el qual el text de sant Joan quedà reduït a les sigles INRI. L'aparició d'alfa i omega a continuació del *titulus* és poc freqüent en peces d'orfebreria d'aquesta categoria. Una representació semblant hom només la recorda en una creu de metall amb figures aplicades amb esmalt, conservada al Museu Episcopal de Vic (número d'inventari 766). En aquesta peça, el *titulus* no apareix i, en el seu lloc, es repeteix dues vegades, una a sota de l'altra, la inscripció alfa i omega. Referent al tipus ornamental, és freqüent retrobar-lo en alguna creu procedent de l'escola llemosina, de totes maneres, aquest motiu de tradició carolíngia i origen bizantí, és força repetit en qualsevol manifestació artística a cavall dels segles XII i XIII, i també en els precedents de manera especial en les pàgines il·lustrades. El desenvolupament d'aquest tipus ornamental que omple tota la superfície dóna lloc a una decoració coneguda com a «vermiculat», molt representativa de les peces d'orfebreria de la cort Plantagenet vers el 1180 i el 1190.

En el tractament de les figures hom creu apreciar dues categories d'estil. Mentre que en la figura de Crist les descripcions anatòmiques i les robes són realitzades amb uns traçats ferms i molt regulars, d'una qualitat molt notable, les figures de la Verge i sant Joan, els àngels i Adam, tot i essent ben treballades, denoten una manca de caràcter en el traç que no és present en la figura de Crist.

Un cop observades detingudament totes i cadascuna de les característiques que defineixen l'estil d'aquesta peça, se'ns crea un seguit de dubtes a l'hora d'atribuir-li un marc cronològic. A primer cop d'ull, hom diria que es tracta d'una peça de principis del segle XIII, no posterior al primer quart d'aquesta centúria. Aquesta hipòtesi la recolzem sobre la manera com el Crist apareix representat dins, encara, de les formes bizantines pròpies del món romànic i del tres-cents italià; també, sobre la representació de la figura d'Adam, tot i que de la manera com apareix en aquesta creu, ens obliga a avançar la datació al segle XII; i sobre la

representació iconogràfica de la crucifixió, en què allò més freqüent és trobar als peus de Crist un cap de mort.

Ja hem dit que el *titulus* correspon a una de les maneres usuals emprades durant el segle XII, i bona part del XIII. Pràcticament, no va ser fins al segle XIV que aquesta forma IHS o IESU canvià per INRI.

El perfil de la creu és propi també del segle XII. Durant el segle XIII, els contorns de les creus tendiren cap els trevolats o flordelisats, encara que hi ha alguns exemples que segueixen la tradició anterior.

Hi ha, emperò, un element dissonant que no ens permet donar a aquesta peça una atribució cronològica concreta: són les representacions dels filets de sang que brollen del costat, mans i peus de Crist. Aquest element, si bé es troba en nombroses manifestacions dels segles X i XI (manuscrits, frescos, orfebreria, ivoris, etc.), és escàs, per no dir inexistent, durant les centúries del XII i del XIII, per retrobar-se de nou en obres del segle XIV, moment en què s'incorporà un nou element iconogràfic: un recipient per recollir la sang del costat de Crist. Davant la novetat d'aquest element iconogràfic, a la creu de Vilafranca, quina datació cal donar-li?

La nostra primera hipòtesi és que pot tractar-se d'una obra del primer quart del segle XIII, potser procedent del taller de Llemotges, dels darrers moments, quan encara es mantenien els esquemes estilístics que el definiren durant un segle i mig, però ja sense l'enriquiment del color vitrificat; ara bé, aquesta hipòtesi queda truncada per la sang que brolla de les tres parts del cos de Crist. Amb aquest fet, la cronologia queda alterada i hem de pensar que pot tractar-se d'una peça del segle XIV, sortida d'un taller que treballés encara amb uns repertoris poc innovadors, ja que la influència de l'escultura gòtica vers la volumetria i un major naturalisme ja s'havia imposat pràcticament a tot el món occidental. Cal també pensar que es pot tractar d'una còpia feta en el decurs del segle XIX, a la manera medieval. En aquest cas, poden haver passat dues coses: una és que l'orfebre tingués poc clares les tipologies que definien cadascun dels períodes d'art del món medieval o que, conscientment, conjuminés diferents categories i cronologies per no ocultar la seva obra d'aproximació a un estil. Sigui com sigui, la peça de Vilafranca és una obra de factura excel·lent que cal valorar, i que permet estudiar i analitzar, diferenciant els matisos esmentats, les produccions d'orfebreria medieval dels segles XII i XIII i, qui sap, si d'inicis del XIV.

Dues peces amb aplicacions d'esmalts champlevé

La primera d'aquestes obres és un fragment d'arqueta de 7 × 12 cm, procedent de la col·lecció Trens, sense número d'inventari. Aquesta peça formava

part, en origen, d'una arqueta de vuit plans. La peça que conserva el Museu de Vilafranca correspon a la cara revers, el pla vertical. Dins l'espai rectangular, observem dos àngels representats en metall vist, inscrits a l'interior d'uns clípeos esmaltats de color vermell. Apareixen figurats de més de mig cos, amb el cap girat vers l'eix principal, i de les espatlles, en surten dues ales dirigides cap a avall. El tractament d'aquestes figures és molt irregular tant en les zones del rostre com en les parts visibles del cos; els perfils són tremolosos i discontinus, cosa que denota la tasca d'un artífex poc experimentat en l'ús del burí. Pel que fa als motius ornamentals que omplen la superfície del fons, són de repertori fitomòrfic; formen unes tiges que prenen la forma de «S», que es projecten sobre si mateixes, per coronar-se a la part terminal en unes palmetes. Els perfils d'aquests motius decoratius mantenen la mateixa irregularitat i manca de caràcter esmentats per als elements antropomòrfics, i queden destacats damunt un fons de color lapislàtzuli. Tanca el perímetre de la peça una sanefa, en metall vist, ornada amb un senzill motiu ziga-zaga. Els suports són de tipus rectangular i estan decorats amb un reticulat romboïdal gravat.

La composició d'aquest fragment d'arqueta és força usual dins les produccions llemosines del segle XIII. Tenim mostres d'aquestes tipologies, per exemple, en una arqueta conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (número d'inventari 6 552), en una altra peça al Museu Frederic Marès de Barcelona (número d'inventari 687), en la de la col·lecció Homar de Barcelona, i en un fragment conservat al Museu Episcopal de Vic (número d'inventari 25); fora de Catalunya, cal recordar la mostra conservada al tresor de Rocamadour, a França, entre altres. Hem de dir, però, que la qualitat de les peces esmentades és molt superior a la que presentem en aquest estudi. Si bé la paleta de colors, els motius ornamentals i la disposició de la composició s'apropen als esquemes de l'escola de Llemotges, el tractament dels elements que la configuren s'allunya de les produccions d'aquest taller que corresponen al període industrial. Per tant, ens trobem davant d'una peça de difícil atribució cronològica. A priori, podem dir que es tracta d'una peça amb representacions de repertori llemosí, que degué ésser manufacturada en un taller molt local, on deurien treballar artesans de segon ordre, poc experimentats en l'art de l'orfebreria. Aquesta peça, doncs, podem incloure-la en la decadència de l'escola de Llemotges, que cal situar ja ben entrat el segle XIII.

Pel que fa a la darrera de les peces que comentem, és una petita figura de metall amb restes d'esmalt de 6,5 cm d'alçada, sense número d'inventari i procedent també de la col·lecció Trens.

La disposició de la figura és frontal, hieràtica, amb un rostre estereotipat destacat només per uns grans ulls rodons que, originàriament, contenien unes gotes d'esmalt negre. Els camps de *champlevé*, que actualment queden pràc-

ticament lliures del color blau que antigament els omplien, tenen el traçat més aviat gruixut i poc uniforme. Entre aquests sobresurt una mà amb un dit enlairat, representada en metall vist. En aquesta part de la figura, hi ha dos orificis rodons, cosa que ens indica que anava subjectada a un altre cos. A la part baixa de la figura, hi ha una mena d'ondulació, molt usual entre les representacions de figures d'àngels i apòstols que, en general, anava esmaltada amb una degradació de tres colors: blanc, vermell i blau, o bé blanc, verd i groc.

Determinar l'atribució d'aquesta figura resulta força compromès. Si prenem com a punt de referència la mesura 6,5 cm d'alçada, hom creu que pot tractar-se d'un dels àngels que sovint acompanyen les grans creus processionals de la primera meitat del segle XIII, al costat de les figures de Crist, Maria i sant Joan. No podem descartar, tanmateix, la possibilitat que formés part de la cara anvers d'una arqueta de sis plans; en aquest cas, la cronologia de la peça correspondria a la primera època del període industrial, quan l'escola de Llemotges encara mantenia els fons daurats, ornats, només amb un senzill *guilloché* o unes discretes flors quadrifoliades. Llavors, és freqüent que en la cara anvers se situessin sis o vuit figures aplicades i esmaltades de característiques similars a les de la peça estudiada, tenint en aquest cas el valor d'àngels custodis i, més rarament, d'apòstols.

El marc cronològic d'aquesta peça està dins del segle XIII; se situaria més a l'inici si consideréssim que es tracta d'una peça procedent d'una arqueta, i de mitjan segle si es pogués demostrar que formava part d'una creu processional.

Bibliografia

MARQUET DE VASSELOT, J. J. *Les crosses limousines du XIIIè siècle.* París: Firmin Didot et Cia, 1941.

MATAS I BLANXART, M. Teresa. *Els esmalts romànics a Catalunya. 1. Arquetes.* Barcelona: Artestudi, 1982, 332 p. (Art romànic, 14. Amb il·lustracions).

— «La creu de Santa Maria d'Oló». A: *Catalunya romànica,* vol. XI, *El Bages.* Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1984, p. 388-339.

— «La creu de Sant Cristòfol de Tavertet». A: *Catalunya romànica,* vol. III, *Osona II.* Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1984, p. 627-628.

— «La creu esmaltada de la Seu d'Urgell». A: *Thesaurus / Estudis. L'art als bisbats de Catalunya, 1000-1800.* Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1986, p. 91.

— «Orfebreria. Creus i crucifixs». A: *Catalunya romànica,* vol. XXII, *Museu Episcopal de Vic. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.* Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1986, p. 195-202 i p. 204-210.

— *Los esmaltes románicos champlevé en Cataluña, siglos XII-XIII. Inventario y análisis de distintas categorias de estilo.* Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1987. [Tesi doctoral, 3 vols., 1708 p.].

THOBY, P. *Le crucifix des origines au Concile de Trento.* Nantes: Ballarger, 1959.