

## L'ARA PORTÀTIL DE SANT PERE DE RODES. HIPÒTESI DE FILIACIÓ LONGOBARDA

per LOURDES DE SANJOSÉ I LLONGUERAS

*Hic lapis est vitae, paradisi et quator amnes  
Clara salutiferi pendent miracula Christi.*<sup>1</sup>

### RESUM

En aquest article hem analitzat l'ara portàtil del monestir de Sant Pere de Rodes per situar-la dins un context i un marc cronològic que li sigui convenient. Hem analitzat els motius figuratius i vegetals que integren la composició de l'anvers i del revers de l'ara, els hem dibuixat i ressaltat en dues làmines. Els hem contraposat i comparat amb altres produccions foranes com ara l'escultura, la il·lustració de manuscrits i l'orfebreria. Després de confrontat totes les imatges i estudiar les peculiaritats i les característiques, proposem filiar l'ara dins l'art longobard del nord de la península Itàlica en una cronologia que situem entre els segles VIII-IX.

*Paraules clau:* Sant Pere de Rodes, ara portàtil, art longobard, orfebreria altmedieval.

1. Inscripció en la Bíblia d'Ada (germana de Carlemany) a partir d'un text gravat en un altar portàtil, a A. DIDRON, *Annales archéologiques*, vol. IV, 1846.

## THE PORTABLE ALTAR OF SANT PERE DE RODES: ITS HYPOTHETICAL LONGOBARD ORIGIN

## ABSTRACT

The purpose of this article is to examine the portable altar of Sant Pere de Rodes Monastery with the aim of providing a relevant chronological context. We analyze human (angel) and plant motifs that comprise the front and back of the altar, and recreate drawings of these items in two separate plates. We then compare these to other pieces in different art genres like sculpture, manuscripts and precious metalworks. Having compared the altar's motifs to those of the other art pieces and having identified some unique characteristics, we contend that the altar should be considered a piece of Longobard art originating in the North of the Italian Peninsula at some point between the 8th and 9th centuries.

*Keywords:* Sant Pere de Rodes, portable altar, Longobard art, early medieval precious metalwork.

El Museu d'Art de Girona conserva una obra d'orfebreria altmedieval que és excepcional per la seva cronologia, iconografia i repertori ornamental (làmines 1 i 2).<sup>2</sup> No hem localitzat paral·lelismes amb els quals puguem identificar l'ara portàtil de Sant Pere de Rodes (Port de la Selva, Alt Empordà), però sí que podem fer recerca d'altres obres de tradicions culturals de diferents procedències foranes per esbrinar els possibles lligams amb l'ara gironina i intentar situar-la dins d'un context artístic que li sigui proper.



**Làmina 1**

Ara d'altar portàtil de Sant Pere de Rodes  
n. inv. MD 20 (anvers)

© Bisbat de Girona. Tots els drets reservats



**Làmina 2**

Ara d'altar portàtil de Sant Pere de Rodes  
n. inv. MD 20 (revers)

© Bisbat de Girona. Tots els drets reservats

- Arran de l'espoliació del monestir de Sant Pere de Rodes i l'abandonament del monestir per la comunitat monàstica el 1798, l'any 1810 es descobrí un conjunt d'obres litúrgiques propietat del monestir. Es tractava d'una arca de fusta a l'interior de la qual es conservaven, entre d'altres, un llenç que l'embolcallava, una crismera, un *encolpium* (creu reliquiari que es portava penjada al coll) i l'ara portàtil que és l'objecte d'aquest estudi.

El reconeixement de la vàlua d'aquest important objecte litúrgic es deu a mossèn Josep Gudiol i Cunill, que la va donar a conèixer públicament l'any 1917.<sup>3</sup> En aquells moments, les obres que conformaven el tresor litúrgic es conservaven a la parròquia de la Selva de Mar (Alt Empordà), on havien arribat des del monestir de Sant Pere de Rodes. L'any 1936 foren traslladades al Museu Diocesà de Girona (actualment, Museu d'Art), on es conserven. El tresor estava integrat per diversos objectes litúrgics, entre els quals l'ara, una crismera i una estauroteca de procedència oriental<sup>4</sup> i es va trobar a l'altar major. Les excavacions arqueològiques han demostrat que hi va haver un canvi de situació de l'altar major, de l'est a l'oest del presbiteri, però que més tard es va retornar al lloc original, on es va localitzar el tresor.<sup>5</sup>

#### L'ALTAR

La definició d'altar la prenem de Corblet: «L'autel, dans le sens strict de la liturgie, ne consiste que dans la Pierre plane, rectangulaire ou carrée, fixe ou mobile, consacrée pour l'oblation du Saint-Sacrifice. Mais, dans l'acception usuelle, employée même par les rubriques, on donne le nom autel à la table qui supporte ou entoure cette pierre, ainsi qu'au support même de cette table. Le plus souvent, on se contente d'encastrent dans la table de l'édicule une pierre d'autel consacrée, qu'on appelle encore autel portatif, mais qui diffère notablement des autels portatifs de l'antiquité, de petites pierres consacrées, encadrées dans une bordure de bois ou de métal, et dont on se servait principalement en voyage.»<sup>6</sup> L'altar no es pot tornar a consagrar a menys que es malmeti.<sup>7</sup>

3. J. GUDIOL I CUNILL, «Un tesoro sagrado», *Anuario Eclesiástico*, 1917, p. 104-105 i 107-108. Gudiol va veure les obres que conformaven el «tresor sagrat de Sant Pere de Rodes», com ell l'anomenà. La procedència del tresor la va trobar escrita en un paper dins la caixa on es guardava: «Hallaron este Cofrecito y reliquias en el contenidas bajo la mesa del Altar Mayor de San Pedro de Roda en el lado del Evangelio...». Gudiol aportà dades de les persones que hi intervingueren i feu el primer estudi aprofundit de les obres del tresor del monestir de Sant Pere.
4. J. BADIA HOMS, «L'ara portàtil de Sant Pere de Rodes», *Butlletí del Museu d'Art*, núm. 4 (1991-199), p. 1-3 (manuscrit de l'autor).
5. S. VIDAL, «El tresor altmedieval», a *El monestir de Sant Pere de Rodes*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, p. 158.
6. J. CORBLET, *Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du Sacrement de l'Eucharistie*, vol. II, París, V. Palmé, 1886, p. 63-64.
7. G. DURAND, *Rational ou Manuel des divins offices*, Ch. BARTHÉLEMY (trad.), vol. I, París, L. Vives, 1854, p. 95-96.

L'antecedent de l'altar cristià és la taula sobre la qual Jesucrist celebrà el sant sopar amb els seus deixebles (1Co 10,21). El *Liber Pontificalis* de Félix I (260-274) recull un decret segons el qual «Hic constituit supra memorias martyrum missas celebrare»,<sup>8</sup> que se suposa que fa al·lusió a la prohibició de celebrar els sants misteris sobre les tombes de difunts ordinaris (a les catacumbes), reservant aquest honor només als màrtirs. El *Pontificalis* de Silvestre (314-335) recull els «altaria VII ex argento purissimo, pens. Sing. Lib. CC»<sup>9</sup> de l'església constantiniana (després, Sant Joan del Laterà); sembla que es tracta de la xifra més elevada d'altars d'una església del segle IV, esglésies que gaudien de les donacions de l'emperador Constantí I (ca. 280-337).

#### L'ALTAR PORTÀTIL

L'altar havia d'estar col·locat sempre damunt de relíquies i, si pel que fos no en tenia, es posava damunt de l'altar una taula més petita, l'ara, per donar validesa a l'altar. Aquestes ares eren utilitzades sovint en èpoques de persecucions perquè eren fàcils de transportar. Han rebut diferents noms: *altare portatile*, *altare mobile*, *petra sacra*, *altare gestatorium*, *altare itinerarium*, *altare viaticum*, *ara [portatilis]*, *superaltare*, *tabula sacrata*, *tabulas itinerarias*, *lapis sacratus*, *lapis itinerarius*, entre d'altres.<sup>10</sup>

L'any 274, el papa Félix I havia establert la presència obligatòria de les relíquies d'un màrtir a l'altar. En la missa celebrada pels etiòps s'esmentava un altar portàtil.<sup>11</sup> Una de les primeres notícies referides a aquests altars apareix en una carta dirigida als missioners que anaren a evangelitzar Bretanya l'any 511.<sup>12</sup> Aquest document és important per la constatació

8. L. DUCHESNE (dir.), *Liber Pontificalis*, París, E. de Boccard, 1981, 3 v., reimpr. de l'edició de París: Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, 1955, vol. I, p. 158.
9. *Ibidem*, 1955, p. 172. S'esmentaven set altars de la basílica de Constantí de Roma, el nombre més important assignat a una sola església. Es relacionava el pes i el metall amb què s'havien obrat i l'espessor d'un centímetre. Segons Duchesne, es tractava d'un quadrat de vuitanta centímetres de costat. Aquesta mida li feu suposar que, de fet, es tractava d'altars que s'utilitzaven en cas d'espai per a la col·locació de les oblates (menges) i els cifos (vi).
10. J. BRAUN, *Diccionari litúrgic*, A. Griera (trad.), Barcelona, Foment de Pietat Catalana, 1925, p. 18.
11. Rohault de FLEURY, *La Messe, études archéologiques sur ses monuments*, vol. V, París, Vda. A. Morel, 1883, p. 6.
12. J. BRAUN, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Munic, 1924, p. 73-74.

del seu ús litúrgic. També hi ha altres testimonis, com ara el de Beda el Venerable (672-735), Hincmar de Reims (806-882) o les referències del Concili de Magúncia de l'any 888.

La litúrgia cristiana dels segles v i vi utilitzava les *tabulas itinerarias* (o altars portàtils) de pedra i s'identificaven per les inscripcions relacionades amb la consagració de les sagrades espècies. Seguint el costum, els altars fixos del segle v eren de pedra i s'utilitzaven com a perífrasi del tron de Déu, la tomba de Crist, el tabernacle, etc.<sup>13</sup> Alguns testimonis confirmen aquest ús, per exemple en la vida de sant Patrici, escrita per Jocelin,<sup>14</sup> quan s'esmenta que després del bateig del rei Oengus, Patrici «in civitate Cassel remansi tabula lapidea super quam forteses sanctus celebraverat divina sacramenta; vacatur autem ab Hibernicis Leacphadraig». Es tracta de la pedra sobre la qual es proclamaven els reis. Els continus viatges i trasllats motivats per les guerres que empenien els reis merovingis feien habitual el moviment de relíquies per poder celebrar la missa, cosa que no es podria haver fet sense els altars portàtils, que s'utilitzaven amb aquesta finalitat. Altres testimonis vinculen la «tabulam ligneam» al «divinis mysteriis celebrandis idoneam et consecratam»; també s'empraren en l'administració del viàtic «solum nomine Tabulae aut Mensa».<sup>15</sup>

En aquestes cronologies, l'ús d'altars portàtils era:

Frequens est etiam usus altarium portatilium apud Aethyopes Christianos, quorum tanta est pietas erga altare sacrum, ut referente laud, dum imperatori ter agit, quatuor sacerdotes deferant reverenter super humeros arcam, in qua est lapis consecratus, aliique quatuor sequantur sese vicissim ab onere sublevantes; praecederunt autem duo clerici, quorum unus crucem, et thuribulum defert, alter campanulam ad cuius sonitum, qui per viam tanseunt, statim sistunt, et a bequis descendunt altare veneraturi.<sup>16</sup>

13. J. R. TÉXIER, «L'autel chrétien. Autels émaillés», a *Annales archéologiques*, núm. IV (1846), p. 238-285 (esp. 289-291).

14. JOCELIN, *Vida de sant Patrici*, Bol·landistes, 17 de març, p. 550.

15. J. B. GATTICO, «De usu altaris portatilis», a *De Oratoriis domesticis et de usu altaris portatilis*, Roma, 1546, p. 358. Esmenta a Beda el Venerable, monjo benedictí del monestir de Jarrow (Anglaterra), autor de la *Historia ecclesiastica gentils Anglorum*.

16. J. B. GATTICO, *De usu altaris...*, p. 368.

Aquest fragment és significatiu respecte del cerimonial que s'observava al pas d'aquests altars.

La consagració de l'altar requeria una cerimònia molt solemne; en canvi, la de l'ara (portàtil) tenia un caràcter molt més senzill. La consagració generalment la feia el bisbe «nullus presbyter in ecclesia consecrata aliud altare erigat nisi quoad ab episcopo loci sanctificatum est vel permissum».<sup>17</sup> La consagració de l'altar exigia una taula, un peu i les relíquies,<sup>18</sup> que es dipositaven dins d'una caixeta i es col·locaven en una cavitat a l'interior de la qual es deixava un pergami que autenticava l'acte (que es coneix com a *autentica*) i tres grans d'encens; després es fixava amb morter o argamassa i es beneïa. Era molt important que quedés ben segellat, puix que, en cas de ruptura, l'altar s'havia de tornar a consagrar. D'una manera semblant, l'altar portàtil (o *altare viaticum*), que es portava en el viatge, quedava inutilitzat si la pedra es desclavava de la fusta.<sup>19</sup>

La historiografia no s'ha posat d'acord sobre si l'antiguitat de la consagració de l'ara és la mateixa que la de l'altar fix, ja que no hi ha una informació segura sobre aquest particular. Certament, en els documents a què hem tingut accés que facin esment als altars,<sup>20</sup> pràcticament en cap cas s'especifica si es tracta d'un altar fix o portàtil.<sup>21</sup> Fins al segle XIII no estaven sotmesos a cap legislació canònica. Tot i ser posterior a la data de l'ara, és interessant la citació de *De Altario itinerario... in quo celebranti missam dum esset in carcere Christus ei aparens*:

Accepit etiam inter cetera donaria itinerarium altare, quo sanctus Dyonisius dum viveret utebatur, in quo celebranti Missam dum esset in carcere Christus ei apparens, se ipsum sibi dedit dicens : *Accipe hoc care meus, quod mox complebo tibi una cum patre meo*. Erat hoc altarium circumductum argento, quod opere ductili Apostolorum capita repraesentabat. Probabile satis

17. X. BARBIER DE MONTAULT, *Traité pratique de la construction, de l'ameublement et de la décoration des églises, selon les règles canoniques et les traditions romaines*, vol. 1, París, L. Vives, 1878, p. 166.

18. X. BARBIER DE MONTAULT, *Traité pratique...*, p. 167. Les relíquies eren imprescindibles, evertantur altaria quae sine sanctorum reliquiis.

19. DURAND, *Rational ou Manuel...*, p. 97.

20. L. de SANJOSÉ I LLONGUERAS, *Esmements d'orfebreria litúrgica en la documentació catalana (segles IX-XIV)*, Vic, Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic, 2017.

21. J. CORBLET, *Histoire dogmatique...*, p. 209-220.

est quod cum Dominus omnium et summus sacerdos Christus seipsum, sicut erat et est, beato Dyonisio triumphaturo super hoc altare ministraverit, virtus in eo non modica remansit. Nec enim potuit sine virtute remansisse, ubi summa virtus insedit. Si sepulchrum Domini, quia corpus Domini inclusum est in eo, digna veneratione colitur, hoc altare Domini similiter colendum est, in quo Dominus seipsum posuit. Item si Patriarcharum altaria tantis virtutibus donata sunt, ut quandoque ministraverit Deus victimas illis et ignem et oleum et gratiam et responsum et angelos, sicut Abrahae contigit et Jacob et Zachariae, hoc altare credendum est non inferiori virtutum privilegio insignitum esse, in quo Christus athletæ suo seipsum contulit victimam et sacerdotem. Ergo fides exigit ut communicantes ex eo quod beatus Dyonisius accepit, accipiant ut numquam ex hac luce finiant, donec viaticum accipiant, et completum eis fuerit a Christo et a Patre, qui vivit et regnat in unitate Spiritus Sancti Deus. Amen.<sup>22</sup>

En general, les celebracions fora de les esglésies eren una pràctica a la qual recorrien alguns prelats (bisbes, abats o persones autoritzades) en temps de guerra o de pelegrinatge o bé quan la noblesa viatjava per esbarjo (caceres i altres motivacions lúdiques). La celebració de la missa amb una ara portàtil era, doncs, freqüent. Sense oblidar els missioners, que les transportaven en els seus viatges d'evangelització.

#### L'ARA PORTÀTIL DE SANT PERE DE RODES

##### *Descripció*

L'ara segueix una estructura clàssica formada per planxes d'argent i d'argent daurat, rivetejades sobre una ànima de fusta mitjançant claus diminuts (alguns han saltat però en queden els orificis, que estan distribuïts per tota la planxa). La làmina de l'anvers està retallada per tal d'encabir l'ara de pedra de pissarra rectangular i costats esbiaixats, que sobresurt del centre i en la qual hi ha una cavitat per disposar-hi les

22. L. d'ACHERY, «De Altario itinerario», a *Acta sanctorum ordinis S. Benedicti, in saeculorum classes distributa. Saeculum v*, apèndix, París, Martin, 1685, p. 276.



reliquies. Les mides totals són 22 (alt) × 14 (ample) × 2 (gruix) cm. La pedra de pissarra de l'ara rodencà està col·locada al centre, en un espai que mesura aproximadament 8,5 (alt) × 5 (ample) cm. Està subjectada per la pròpia làmina i fixada amb una peça de fusta per protegir-la. Aquesta pedra és l'ara pròpiament dita, la que contenia la relíquia (o relíquies) i sobre la qual s'oficiava la missa (làmines 1 i 2).

En l'anvers hi ha representades quatre figures cristològiques col·locades a l'eix vertical i l'horitzontal i unes altres quatre figures angèliques als quatre angles. La inscripció de l'anvers proporciona informació sobre els donants.

[H]IC VIRTVS TONANTIS EXAVDIT PIE ORANTEM MERITA SCOV  
 [sanctorvm] POSSVNT ADIYVARI ORANTEM  
 (La virtut del [Déu] Tonant escolta el pietós orant. Els mèrits dels sants  
 poden ajudar l'orant)

El revers té una estructura visualment més entenedora. Al centre hi ha representada la figura de sant Joan Evangelista, identificat per la inscripció IH / NS / EG / LT<sup>23</sup> (Iohanes, l'Evangelista). Està col·locada dins d'un medalló circular delimitat per un motiu perlejat. D'aquest cercle s'originen sis arbres, tres a la part superior i tres més a la part inferior. Als laterals hi ha sengles inscripcions que identifiquen els possibles donants.

IOSVE ET ELIMBVRGA / FIERI IVSSERVNT  
 (Josué i Elimburga manaren fer)

Es desconeix la identitat de les persones esmentades, fet que dificulta poder situar l'ara en el seu context. Tots aquests elements estan encerclats per dos filets, igualment perlejats, a l'interior dels quals serpenteja una tija ondulada que volteja en forma de roleus, acabats en petites prolongacions als extrems. Les sanefes dels quatre costats laterals són variants molt properes de la del revers (més endavant, analitzarem el repertori de les sanefes de l'ara i els motius que la integren). L'estructura manté les característiques que li són intrínseques, la pedra de pissarra

23. Pràcticament tots els investigadors que han tractat aquesta temàtica coincideixen amb les transcripcions. Només hem observat petites diferències que no n'afecten el sentit general.

al mig de l'anvers, les inscripcions, la iconografia i el desenvolupament ornamental.

Hi ha obres de cronologia reculada i mancades de context que són enigmes per als estudiosos de l'art. Una d'aquestes obres és, en la nostra opinió, l'ara portàtil localitzada al monestir de Sant Pere de Rodes, en un ambient artístic que no sembla correspondre-li. És per això que l'analitzarem des de diferents perspectives com ara la tècnica, l'anàlisi iconogràfica,<sup>24</sup> l'ornamentació vegetal i l'epigrafia.

### *Tècnica*

Les làmines d'argent són repussades, tècnica característica de les obres d'orfebreria altmedievals. Aquesta tècnica ens permet comparar l'ara amb altres obres conservades del mateix període. Prenem com a exemple les restes de l'altar portàtil de sant Cuthbert de Durham (Anglaterra), que data del segle VII i és un dels més antics que es conserven amb aquest treball aplicat a tot el repertori ornamental. Una altra mostra és la borsa reliquiari<sup>25</sup> del tresor de l'abadia de Saint-Maurice d'Agaune (Valais, Suïssa), que comparteix el repussat i el motiu vegetal (l'arbre de la vida), encara que el model és diferent.

A més de les làmines de l'anvers i la del revers, les dels quatre laterals estan recobertes amb tires de metall, de les quals la de la dreta i la de la part inferior estan tallades i recobertes amb un tros afegit. Són làmines fines, de poc gruix.

La col·locació de les làmines de l'anvers i del revers damunt l'ànima de fusta es fa doblegant els extrems cap a l'interior i, un cop girats, es fixen amb petits claus. Encara es perceben els forats dels que han saltat; la quantitat de foradets i els claus que es conserven indiquen que havia estat molt ben subjectada a l'ànima. Aquesta tècnica és molt propera a la de l'ara de Durham.

El repussat posa en relleu el volum de les figures, l'ornamentació i les inscripcions, i el contrast entre l'argent i l'argent daurat ressalta el cromatisme de les dues plaques.

24. J. M. ABRIL I LÓPEZ, «Ara portàtil de Sant Pere de Rodes», a *Catalunya Romànica*, vol. XIII, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1988, p. 100-101; *Ibidem*, *Catalunya Romànica*, vol. IX, 1990, p. 733 (repetició de l'anterior).

25. *Le Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, París, Louvre, 2014, p. 56, catàleg d'exposició.

L'orfebre segueix un cànnon que aplica a cada figura de manera primària, perquè els recursos que esgrimeix són escassos. Se serveix de la repetició d'imatges, trets i ornaments per assolir un treball que els historiadors italians definirien com a *barbarico*.

### *Materials*

L'ús dels altars de fusta està constatat des de temps reculats,<sup>26</sup> tot i que hi havia una varietat important dels materials usats en la fabricació dels altars portàtils. La fusta, la pedra o el metall (or, argent, coure, etc.) eren les matèries més habituals, malgrat que també n'hi havia de cristall; els més luxosos tenien decoracions repussades i aplicacions de pedres i altres ornaments. L'ara es cobria amb un llenç d'un teixit delicat per a preservar-lo.

Quant a la mida, havia de ser suficientment gros per encabir-hi el peu del calze, l'hòstia, el copó i les sagrades formes que s'havien de consagrar, i havia de tenir també un petit espai per col·locar les mans del celebrant en el moment previ a aixecar la sagrada forma.

L'ara de Sant Pere de Rodes és d'argent (i argent daurat) aplicat damunt d'una ànima de fusta. Es tracta d'un material noble que escau a la funció litúrgica relacionada amb l'eucaristia.

### ANÀLISI ICONOGRÀFICA

El seguiment gràfic que hem fet de les dues plaques (anvers i revers) i dels laterals ens ha aportat informació. Hem aplicat les dades que n'hem extret a la comparació amb altres obres de metall o d'altres disciplines artístiques.

Les dues plaques presenten plantejaments diferents: a l'anvers, les figures cristològiques ocupen l'eix vertical i l'horitzontal, i les figures angèliques, els quatre angles; el revers mostra sant Joan Evangelista dins d'un medalló al centre de la placa i l'ornamentació vegetal es disposa en forma radial. Se suposa que la col·locació de totes aquestes formes fou el que va determinar que l'orfebre acotés un espai concret per a la inscripció i, només en funció d'aquest espai, va encabir les lletres de l'epigrafi. La lectura del revers és clara, mentre que la de l'anvers resulta embrollada.

26. CORBLET, *Histoire dogmatique...*, p. 67.

Per determinar la filiació de les figures, les compararem amb altres de pertanyents a obres conservades. En cap cas, la comparació no pot ser amb obres de filiació catalana puix que no en resten. És per això que hem de situar-nos en un context forà ampli, que ens aporti prou característiques definitòries. Sempre hi ha el risc de ser més parcial, però és gairebé impossible determinar les peculiaritats artístiques de tradició catalana del metall dels segles VIII-X per la manca d'obres d'aquell període. Les poquíssimes que s'han conservat estan descontextualitzades i no són fiables a l'hora d'establir paral·lelismes fidedignes. Les semblances que establirem seran a partir de característiques generals i, en altres casos, d'altres de més particulars.

Es pot parlar d'una tradició artística catalana que afecti l'obra de metall (noble o senzill) als segles VIII, IX o X, assentada i definida com a tal? Defensem que sí, que va existir el taller català del metall que formava part d'una tradició cultural i que dins d'aquesta tradició sorgiren les obres del taller català, no conservades però conegudes per la documentació que sí que s'ha preservat.<sup>27</sup> És difícil d'acceptar, amb els testimonis i el context de la tradició artística catalana que coneixem, que l'ara formi part d'aquest taller català del metall. Els repertoris de tradició catalana s'informen en el món carolingi, mentre que els de l'ara que estudiem provenen d'una altra tradició, tradició que té els fonaments en l'art longobard del nord d'Itàlia, hereu de l'art germànic primitiu o bàrbar. Aquesta hipòtesi és la base del nostre estudi.

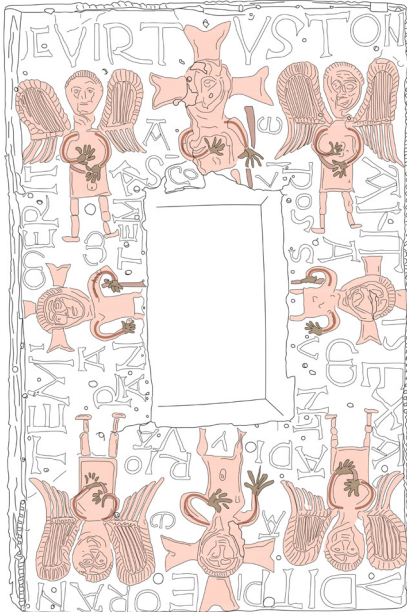
Per definir una cultura catalana d'aquests segles s'hauria de reconèixer un context propi i unitari capaç d'integrar elements d'altres cultures de sintaxi diferent i definir un nou llenguatge propi.

En l'ara que estudiem, considerem els elements que són unitaris i d'una mateixa cultura, que dubtem que pugui ser catalana pel desconeixement d'elements similars i pel propi context cultural de què formava part. Sostindrem la nostra proposició a partir de l'extracció dels elements de les dues representacions (anvers i revers) i extrapolarem llurs singularitats artístiques per arribar a cercar la seva filiació. Intentarem integrar l'ara en el seu possible context per l'aproximació de les característiques peculiars que la defineixen.

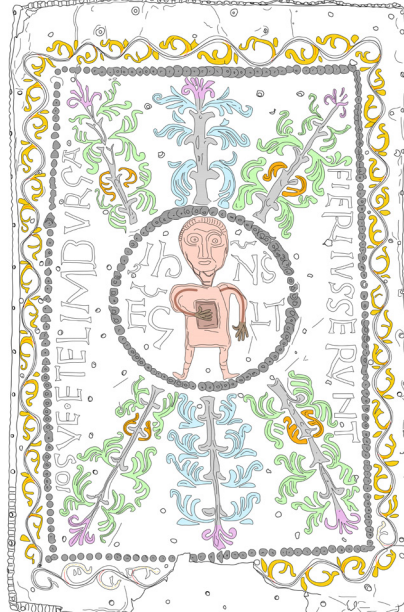
27. L. de SANJOSÉ I LLONGUERAS, *Al servei de l'altar: Tresors d'orfebreria de les esglésies catalanes. Segles IX-XIII*, Vic, Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic i Patronat d'Estudis Osonencs, 2018.

### Les figures

Les figures estan formades per tres parts diferenciades: el cap, el cos i les extremitats. Les extremitats superiors tenen un marcat caràcter protagonista, dels costats de les espatlles s'inicien els braços — la forma corbada o arquejada és una característica comuna que comparteixen altres tradicions artístiques d'origen germànic—; a la part inferior, les cames, amb el mateix caire elemental, estan mancades de moviment. Cada figura respon a uns trets físics comuns, bé que amb alguna divergència. El cànon que adopta l'orfebre per a cada figura és pràcticament el mateix i es repeteix en totes: dividir en tres parts proporcionals la figura, de les quals la del cap i la del cos són més grans que la de les cames i els peus. L'artífex té en compte la diferenciació entre Crist i l'àngel. Per això, les figures cristològiques (quatre de Crist) mostren un acusat moviment de braços i mans al voltant del cos; ben al contrari que les figures angèliques (les altres quatre), el moviment de les quals es replega damunt del cos, i no al seu voltant. L'orfebre no té domini de l'espai, fet que és un dels trets més significatius de la placa de l'anvers; no aplica el mateix cànon de proporcionalitat a les figures de l'eix horitzontal que a les de l'eix



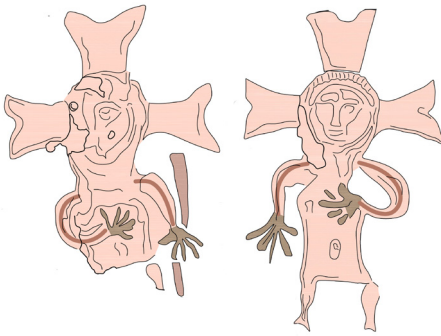
Làmina 3  
Dibuix de l'ara d'altar portàtil de Sant  
Pere de Rodes (anvers)



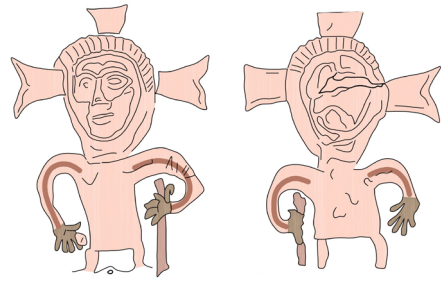
Làmina 4  
Dibuix de l'ara d'altar portàtil de Sant  
Pere de Rodes (revers)

vertical. Per encabir les figures en el laterals, els escurça les cames i adapta de manera estranya la figura a l'espai de què disposa i, a voltes, les elimina sense opció a trobar un altre recurs més adient (làmines 3 i 4).

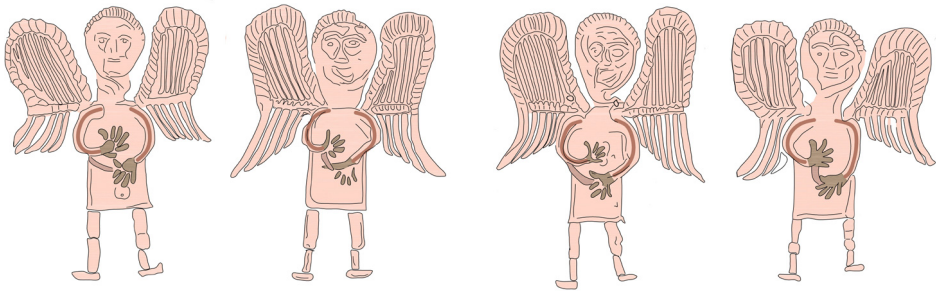
El bellugueig dels braços és, a més, un reflex de la simetria dins de la composició; és significatiu el tractament simètric de les parelles, bé que hi ha singularitats evidents. Es diferencia clarament la gestualitat dels braços i de les mans entre les dues sèries de figures. És l'element més significatiu en aquesta representació (anvers). Hem remarcat amb un traç més intens la corba que s'origina en cada figura (làmines 3 i 4). Les figures



**Figura 1 i figura 2**  
*Dibuix del detall de les figures cristològiques de l'eix vertical (anvers)*



**Figura 3 i figura 4**  
*Dibuix del detall de les figures cristològiques de l'eix horitzontal (anvers)*



**Figura 5 i figura 6**  
*Dibuix del detall de les figures angèliques (anvers)*

**Figura 7 i figura 8**  
*Dibuix del detall de les figures angèliques (anvers)*

cristològiques segueixen dos models diferents segons si la figura ocupa l'eix vertical (figures 1 i 2) o l'horitzontal (figures 3 i 4), mentre que les angèliques segueixen un únic model (figures 5-8).

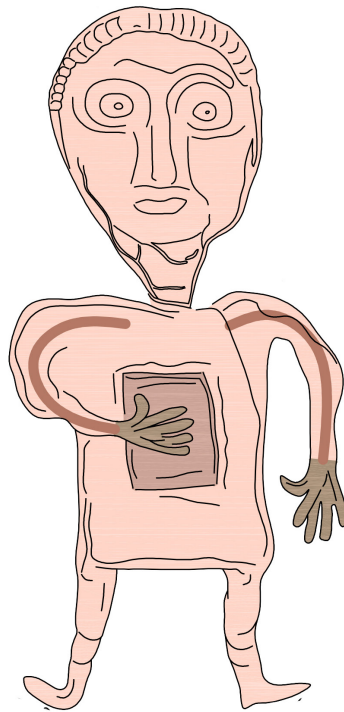
La gestualitat de les mans repeteix tres patrons diferents a les figures de l'anvers: 1) el de la figura cristològica de l'eix vertical, una mà al pit i l'altra solta en paral·lel al cos; 2) el de les figures de l'eix horitzontal, ambdues mans pengen al costat del cos i en paral·lel, i 3) el dels àngels, ambdues mans enganxades al cos i una al damunt de l'altra. La figura del revers repeteix la gestualitat de la figura de Crist de l'eix vertical, però amb la mà dreta aguanta el llibre de les Sagrades Escripures (làmines 3 i 4). La composició de les figures és simètrica, tant si es té en compte l'eix vertical com l'eix horitzontal. La representació de Crist, nimbat amb la creu, entre l'alfa i l'omega, i el ceptre, es repeteix en ambdós eixos i les figures alades en els quatre costats (sentit vertical). L'actitud de les mans (dits) té una funció determinant en el moviment de les figures; és interessant ressaltar la curvatura que adopten els músculs de cada figura, per la similitud amb les figures d'uns fragments de cancell preromànic astur.<sup>28</sup>

Posats en el context del valor de la simetria dels diferents elements compositius de l'ara, l'artífex fins i tot l'aplica a la inscripció epigràfica del revers, però de cap manera a la de l'anvers, que és forçada, com ja hem indicat. La claredat visual que mostra la composició del revers no la té la de l'anvers, l'*horror vacui* del qual és desordenat. En canvi, el revers segueix unes pautes compositives més marcades. La inscripció relacionada amb els donants es llegeix perfectament perquè està ben ordenada, tot i que l'orfebre redueix la mida de les lletres segons l'espai que li queda. La de l'anvers, però, és confusa. És molt probable que l'artesà repusés les figures sense haver calculat adequadament l'espai o bé que se li imposés un text llarguíssim que va haver de col·locar segons els buits que tenia. És per això que aquesta amalgama de figures i lletres es pot considerar un veritable *horror vacui*.

Els trets del rostre són d'execució força primària. Com es veu en les imatges, alguns s'han malmès i d'altres estan aixafats i han quedat distorsionats en relació amb els originals (làmines 1 i 2). Així i tot se'n pot fer el seguiment analitzant els que s'han conservat. Un dels més representatius és el de l'evangelista Joan (revers). En aquesta figura, el

28. C. GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, *Arqueología cristiana de la alta Edad Media en Asturias*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 1995, p. 652, fig. 140.

rostre i la resta de trets són asimètrics. Hi destaca certa incoherència en el tractament dels arcs ciliars i dels ulls (figura 9). Aquests trets són d'un artista poc hàbil, que copia (d'elements escultòrics?) amb poca perícia, i que és poc hàbil en la utilització de l'instrument (cisell), amb un resultat pobre pel desconeixement de repertoris derivats d'obres de qualitat i una tècnica poc avesada. Evidentment, l'artista no forma part de cap taller d'orfebreria sumptuària. Tanmateix, el reconeixement o el mèrit artístic que li donem és perquè considerem que l'obra és una producció artesana, local, que reflecteix un moment i un taller; un artesà-orfebre que s'emmiralla en l'art longobard (de base germànica). És l'expressió



**Figura 9**  
*Dibuix de l'evangelista Joan (revers)*



d'un moment i d'una cultura i, per tant, un testimoni únic i extraordinari per a l'estudi d'una producció d'orfebreria altmedieval i en una vessant artesana-popular, per les dades que aporta el seu estudi.

Els nimbes crucífers són de dos tipus: *a*) els de l'eix vertical, que estan conformats per tres braços grans que s'identifiquen amb una creu grega (manca el braç inferior que queda tapat pel rostre de Crist) de braços *paté*, i *b*) els de l'eix horitzontal, que són més esquemàtics, puix s'adapten a l'espai més estret que els queda. Quant a les figures angèliques dels angles, tenen una doble funció: d'una banda, separar les figures cristològiques de l'eix vertical i, de l'altra, les de l'horitzontal.

La manca d'obres de metall noble i corrent del taller català altmedieval fa que no sigui possible tenir elements suficients per fer atribucions amb solidesa; la conseqüència més immediata és la que ens porta a l'estudi d'obres de metall conservades d'altres tradicions culturals i que, alhora, les puguem situar en una cronologia en la qual l'ara es pugui identificar. Tots els elements destriats han de poder confluïr en —o almenys s'ha d'intentar que responguin a— unes característiques d'un moment més o menys identificable i a uns elements que es puguin assignar a una tradició cultural concreta. És això el que intentarem acotar amb les figuracions.

Hi ha un aspecte principal que volem destacar i és que no sempre van en paral·lel l'aspecte formal amb el missatge que conté l'obra, el que es vol transmetre. Les figures són descrites amb una senzillesa de recursos evident. També és cert, però, que l'ara traspua un missatge potent, que analitzarem després de seleccionar cadascun dels elements.

### *Elements de comparació en l'escultura itàlica del regne longobard*

Abans d'entrar pròpiament en l'anàlisi dels elements escultòrics, hem de fer un petit esment de la cultura longobarda,<sup>29</sup> cultura que identifiquem com a pròpia de la península Itàlica del nord (Friuli) i la del centre-sud (els ducats de Spoleto i Benevent) del segle VIII i que constitueix el substrat de l'art longobard i el referent artístic més important per a l'ara. La

29. S. GASPARRI, *Il futuro dei Longobardi: L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, Milà, Skira, 2000, p. 229-231. La franja centre-sud continuava en poder dels bizantins; l'exarcats de Ravenna, Roma (Laci, Tuscia sud i Sabina), sud calabrès, Sardenya i Sicília eren altres territoris que quedaren fora de la influència longobarda al segle VII. Els longobards van ocupar ciutats importants com Brescia, Pavia, Bèrgam o Cividale. A mitjan segle VIII incorporaren més territori, Brescia —capital dels ducats padans— o Cividale del Friuli foren centres d'importància en la història de l'art longobard.

invasió d'un dels pobles germànics a la península Itàlica va comportar un trencament amb l'art de tradició clàssica. A banda de l'existència d'obres que mantenen el substrat més o menys clàssic o antic, no hi ha cap dubte que aquest poble d'origen germànic va aportar noves inquietuds que van definir un art que trencava amb la tradició establerta. L'art és un reflex del seu propi context social i, en aquest cas, no podia ser d'una altra manera. Els invasors no tenien la formació ni la capacitat creativa de l'art de les terres conquerides. Tenien el seu art i les seves característiques, algunes de les quals són les que volem analitzar per veure'n la possible incidència en el repertori de l'ara portàtil.

La primera vegada que s'esmenta «la vittoria iniziale e l'assunzione di un nuovo nome da parte di una stirpe "germànica", appunto quella dei Longobardi, nel primo Medioevo»<sup>30</sup> és en un tractat de caràcter mitològic anomenat *Origo gentis Langobardorum*, que situa aquest poble a Escandinàvia, inicialment al segle I aC. Al segle V estava assentat en el centre-sud de Germània; les restes que s'han localitzat a les sepultures indiquen elements comuns amb altres que provenen de la Germània occidental. Sembla que se'ls pot reconèixer per les característiques pròpies que han assolit en el segle V i VI (vers el 550). Han aparegut molts objectes vinculats a les guerres (armes, espases, guarniments de cavalls, cinturons i sivelles, etc.) i d'altres de femenins, com ara ornaments de les robes (penjolls, arracades, fíbules, etc.), vinculats en molts casos a la tradició pròpiament germànica. Així mateix, la recuperació de monedes ha mostrat lligams amb l'imperi bizantí. A mitjan segle VI, els contactes causats per campanyes militars van propiciar contactes amb els gots i els sassànides. Aquests contactes permeten entendre alguns lligams d'aquestes cultures i les seves tradicions artístiques amb la dels longobards.<sup>31</sup>

Com ja hem anotat, l'escultura és la disciplina que ens proporciona els elements comparatius més significatius pel que fa a les figures de l'ara. Hem localitzat fragments que provenen de l'escultura longobarda i l'astur amb arrels visigòtiques i, per bé que es tracta d'àrees geogràfiques

30. W. HAUBRICH, «Wodan, Frea e Gambara, il mito dei Longobardi», a *I Longobardi in Italia: lingua e cultura, Bibliotheca Germanica. Studi e testi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, p. 143.

31. P. de VINGO, «Archeologia del Regnum Langobardorum in Italia centro-settentrionale: formazione e consolidamento (metà VI-fine VII)», a *I longobardi...*, p. 171.

distants, no és menys cert que hi ha afinitats en l'execució tècnica i en els repertoris d'ambdues tradicions artístiques que tenen com a base un substrat comú encara que llunyà. Aquestes concomitàncies – o, més ben dit, aquest pòsit d'elements germànics comuns – identifica elements existents en les dues tradicions artístiques que, segons la nostra opinió, s'entreveuen en l'ara.

Els característics rostres en forma de pera serien de tradició germànica, i la multiplicació de caps (en l'ara són figures) – com ara en les creus laminades d'argent o d'or de San Giovanni in Valle o la de Gisulfo (primera i segona meitat del segle VII, respectivament) –, són elements de tradició molt antiga, d'abans de Crist, que els longobards van incorporar a la seva plàstica.<sup>32</sup>

De Francovich<sup>33</sup> ha mostrat, mitjançant exemples iconogràfics concrets, que alguns elements que formen part de la iconografia de l'altar de Ratchis (vers 739-744)<sup>34</sup> – escultura itàlica del període longobard, com ell la defineix – provenen del món sassànida del segle II. Es tracta d'elements que caracteritzen l'art sirioemesopotàmic dels segles VII-VIII, i que es manifesten en l'escultura d'època hispanovisigòtica i en la longobarda de la Itàlia septentrional. El substrat de la cultura goda està influït per elements orientals, bizantins i manuscrits occidentals de diversa tradició, entre les quals hi ha la irlandesa. Un tret característic de l'art que es produeix en època altmedieval és la refosa de molts elements de diversa procedència o, si es vol dir, de diferents tradicions culturals.

Estem d'acord amb aquest plantejament que assumim per l'ara: les figures i els motius de caire vegetal són el resultat d'influències diferents; per una banda, els elements vegetals de tradició clàssica, tamisats per altres cultures, i, per l'altra, el component escultòric d'arrel nord-italiana que s'entrecreua amb influències d'arrel visigòtica.

32. H. PICTON, *Die langobardische Kunst in Italien, ihre eigenschaften und ihre Quellen: Ein Überblick*, Augsburg, 1931, p. 17-22. Picton creia que la reproducció de caps era de tradició oriental d'abans de Crist i que fou assimilada pels longobards i aquests la transmeteren a l'art medieval d'Occident.

33. G. DE FRANCOVICH, «Osservazioni sull'altar di Ratchis a Cividale e sui rapporti tra Occidente e Oriente nei secoli VII e VIII d.C.», a *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, vol. I, Roma, De Luca, 1961, p. 173-236.

34. L. CHINELLATO, *Arte longobarda in Friuli: L'ara di Ratchis a Cividale*, Udine, Forum, 2016. Estudi en profunditat de l'altar del duc Ratchis, 737-743, localitzat en el Museu Cristià i del Tresor de la Catedral de Cividale del Friuli (Itàlia).

Hem analitzat dues pilastres de cancell (barroteres) que provenen de San Miguel de Lillo<sup>35</sup> (Astúries), conservades al Museu Arqueològic d'Astúries,<sup>36</sup> en les quals es representen figures humanes, algunes de les quals s'identifiquen amb clergues<sup>37</sup> (figures 10 i 11). L'execució de les figures és superficial, el perfil és esquemàtic i s'obté mitjançant el rebaix de la pedra; el cos sobresurt del fons i es remarquen els trets bàsics del rostre. Si es comparen les figures de pedra de la pilastra (figura 12) amb les de metall de l'ara portàtil (figura 13), s'observa que el tractament que se'ls dona participa de les mateixes inquietuds, és a dir, la voluntat de ressaltar l'essencialitat de la figura, destacant la curvatura de les espatlles i la funcionalitat dels braços en diferents posicions. Notem el tractament diferent de les mans i dels dits entre la pedra i el metall que, en aquest darrer, dona preponderància al moviment. Quant als rostres, destaca la forma ovalada, que és més acotada en les figures de pedra. De fet, només resta una figura de l'ara que conservi les característiques inicials, ja que les altres han perdut els perfils originals, per fractures o cops que ha sofert l'objecte al llarg del temps. Cap de les figures s'interrelaciona amb una altra; en tot cas, són els elements simbòlics que els donen l'estatus: en les de pedra, el bastó i el barret, que els identificarien com a sacerdots (només en dues de les figures), i en les de metall, per la creu, el ceptre, les ales o el llibre.

La posició de les cames i la direccionalitat dels peus són un altre indici que assenyala les similituds entre ambdues creacions, la pètria i la d'argent.

La cerca de possibles models per a l'ara ens ha fet adonar de fins a quin punt una base comuna pot produir repertoris de models i formes també comunes o molt aproximades. Un exemple són les petites figures de San Miguel de Lillo, de les quals en destaquem una i la comparem amb una de l'ara.

L'altre referent que hem tingut en compte per a la comparació amb l'ara és un fragment de l'esmentat altar del duc Ratchis, obra longobarda amb la qual l'ara manté punts de concomitància; per exemple, les semblances del rostre: la forma de pera, el perfilat dels ulls i el naixement i la forma

35. A. de LLANO ROZA DE AMPUDIA, *La iglesia de San Miguel de Lillo*, Oviedo, Imp. Gutenberg, 1917, p. 42, fig. 25-26; A. ARBEITER i S. NOACK-HALEY, *Hispania Antiqua*, Magúncia, Ph. von Zabern, 1999, làm. 33a i b.

36. Agraïm al doctor César García de Castro Valdés, arqueòleg del Museu Arqueològic d'Astúries, el seu ajut per a l'obtenció de les imatges del Museu.

37. A. ARBEITER i S. NOACK-HALEY, *Hispania Antiqua*, p. 195. Agraïm al senyor Carlos de Posada el seu ajut en la localització de fragments visigòtics i asturs.

mateixa del nas (figures 14 i 15). La figura és concebuda com una massa pètria, que és més elemental en l'ara, en la qual destaca la curvatura dels muscles i dels peus, que són simples apèndixs. Es tracta de paral·lelismes que les apropen. Els models de tradició longobarda (segle VIII) són, en la nostra opinió, un referent que s'ha de tenir en compte pel que fa a la filiació



**Figura 10 i figura 11**  
*Pilastres de cancell de San Miguel de Lillo (Oviedo). Anvers i revers.*

© Museo Arqueológico de Asturias, Oviedo. Foto: Beatriz García Alonso



**Figura 12**  
*Detall de la figura 10*



**Figura 13**  
*Detall de l'evangelista  
Joan (revers)*



**Figura 14 (esquerra)**  
*Detall de l'altar del duc Ratchis, Cividale  
del Friuli, Museu Cristià. © 2018. DeAgostini  
Picture Library/Scala, Florència*



**Figura 15 (dreta)**  
*Detall de l'evangelista  
Joan (revers)*

de l'ara rodenda. Tots els elements que estem destriant ens dirigeixen vers la cultura figurativa de l'ara, qüestió que és complexa, com diem, per la manca de referents concrets, però anem acotant l'escultura com un element de preferència quant a la dependència d'algunes parts comunes.

La representació de Daniel als lleons en un fragment d'un marbre longobard<sup>38</sup> mostra el protagonista amb els braços aixecats, de manera que se'n pot veure tot el cos. S'albiren les línies de la figura pètria amb un cert moviment que l'escultor reflecteix en la curvatura de les espatlles, la direccionalitat de les cames (una dirigida a la dreta i l'altra, a l'esquerra) i la duresa expressiva del rostre. Són concomitàncies repetides en les obres d'aquesta cronologia.

#### *Elements de comparació en la il·lustració de manuscrits*

La recerca que hem fet en alguns manuscrits dels segles VII-VIII ha constatat que hi ha paral·lelismes que cal considerar entre algunes imatges il·lustrades i les de l'ara.

La il·lustració del foli 12v de l'Evangelari de Gundohinus<sup>39</sup> (754) presenta Crist en majestat i els quatre éssers del tetramorf dins d'un cercle perlejat (figura 16). És un motiu que manté un cert paral·lelisme amb el cercle, també perlejat, del revers de l'ara i en el qual s'inscriu la figura de sant Joan (figures 17 i 18). Un segon punt de coincidència es troba en els rostres de la il·lustració i els perfils repussats del metall: tots tenen forma de pera i, en ambdós exemples, en destaquen els ulls, el nas i la boca. Quant al cabell de la Majestat, està construït amb flocs curts i paral·lels, de manera que formen com un cordejat que, com si es tractés d'una coroneta, envolta el cap; aquest treball recorda els dels caps de les figures de l'anvers de l'ara i respon a un treball de producció artesanal comú en obres de metall, ceràmica i pedra pròpies del món germànic.

Les miniatures franques de principis del segle IX (vers 803-814) aporten alguns exemples interessants, com es pot veure en el Breviari d'Alaric.<sup>40</sup> Es tracta d'un recull de lleis del poble alaman (poble bàrbar d'origen

38. G. P. BROGIOLO, F. MARAZZI, C. GIOSTR (ed.), *Longobardi: Un popolo che cambia la storia*, Novara (Itàlia), Musei della Canonica del Duomo, 2018, fragment IV.3 (inici del segle VIII), catàleg d'exposició.

39. Crist en majestat (754) de l'Evangelari de Gundohinus (Autun, Biblioteca Municipal), ms. 3, f. 12v.

40. *Breviarium Alarici*, primers del segle IX, Biblioteca Nacional de França (BnF), París, ms. latin 4404, f. 1v, 2 i 197v.

germànic), assentat a la Gàl·lia franca. Els folis 1v, 2 i 197v contenen escenes amb personatges. En la del foli 1v (figura 19), hi destaca el rei Lodhanri, que subjecta el llibre amb la mà amb un gest que reprèn l'evangelista Joan de l'ara estudiada (figura 18). La cultura que traspua el còdex és superior



**Figura 16** *Crist en majestat de l'Evangelinari de Gundohinus, f. 12v.* © Autun, Bibliothèque municipale, ms. 3. Clixé: IRHT-CNRS.



**Figura 17**  
*Detall de la figura 16, apòstol Mateu*



**Figura 18**  
*Detall de l'evangelista Joan (revers)*



a la de l'objecte estudiat; tot i això, hi ha trets més esquemàtics, que s'hi identifiquen, com ara la quadratura de la roba, les cames i els peus i la factura de la figura en si. No són del tot vinculants, però sí que manifesten algunes peculiaritats pròpies de la seva cronologia i que afloren en l'ara.



**Figura 19**  
*Breviari d'Alaric*, f. 1v. © Bibliothèque  
 nationale de France, ms. lat. 4404



Figura 20

*Lex salica, lex alamandorum et lex ripuariorum*, f. 95v. © Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 4787

Un altre còdex, també de caire jurídic, és el de la Llei sàlica, alamana i ripuària<sup>41</sup> del segon o tercer quart del segle IX. L'única il·lustració és la representació de la *denariatio*,<sup>42</sup> foli 95v (figura 20), traçada a la ploma, acolorida amb groc i executada en un escriptori del nord de França. El motiu dibuixat és el d'un esclau, figura plana, d'una gran senzillesa i en la qual graviten diferents elements ornamentals que no afecten l'essencialitat de la factura. Les línies que dibuixen aquest model són comparables amb les de l'evangelista de l'ara. El que volem destacar és la confluència d'elements comuns en el gresol de l'art germànic, que reprendran característiques pròpies segons la tradició que se'ls apropiï.

#### *Elements de comparació en l'orfebreria*

L'orfebreria d'època altmedieval pot assolir paràmetres artístics que defineixen algunes obres per la creació artística de qualitat que manifesten, com ara una caixeta cilíndrica<sup>43</sup> del tresor de la catedral de Grado (Gorizia, Itàlia), datada del segle VI o principis del VII, en la qual el perlejat forma part dels elements ornamentals. Un altre exemple de gran mèrit artístic és el reliquiari de sant Anselm<sup>44</sup> del tresor de la parròquia de Nona (Zara, Croàcia), de la primera meitat del segle IX. En aquest cas, la majestat està encerclada per un perfilat i, d'altra banda, les sanefes ornamentals mostren tiges serpentejants.

Dues arquetes del Museu del Tresor de la Catedral de Vercelli<sup>45</sup> (ambdues datades del segle VII) ens recorden també les figuracions de l'ara. Es tracta de l'arqueta reliquiari dels cabells de la Verge, dels ossos de sant Pere i d'altres sants (figura 21), obrada amb fulles d'argent parcialment daurat i repussades. Tot i que el model és diferent del de l'ara, hi manté alguns punts de contacte. Ens suggereix elements d'aquell pòsit germànic al qual ja hem al·ludit: figures amb poc detall, rostres inexpressius, i cames i peus elementals. El segon exemple del mateix museu italià és l'arqueta *Reliquiario del Santo Presepe*,<sup>46</sup> del Sant Sepulcre, de la segona meitat del segle VII-VIII. Hom destaca la seva filiació germànica. Respecte de la iconografia,

41. *Lex salica, lex alamandorum et lex ripuariorum*, segon o tercer quart del segle IX, BnF, París, ms. latin 4787, f. 95v.

42. La *denariatio* és l'emancipació d'un esclau.

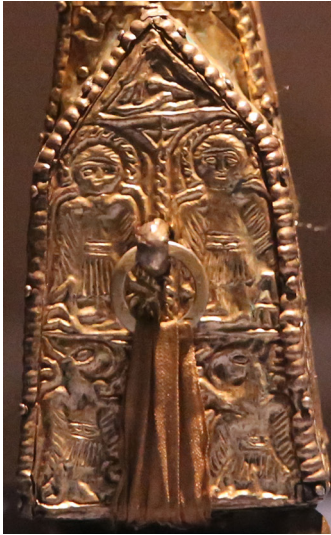
43. *Bizantini, Croati, Carolingi. Alba e tramonto di regni e imperi*, Milà, Skira, 2001, p. 259, I.12 catàleg d'exposició.

44. *Ibidem*, p. 422, VI.57.

45. V. VIALE, *Opere d'arte preromanica e romanica del Duomo di Vercelli*, 1, Vercelli, Cassa di Risparmio di Vercelli, 1967, p. 33, I, a i b.

46. S. UGGÉ, *Carlo Magno e le Alpi: Viaggio al centro del Mediterraneo*, Milà, Skira, 2006, p. 96-97, catàleg d'exposició.

s'assenyalen algunes escenes relacionades amb l'art paleocristià, com per exemple la de Daniel als lleons; per altra banda, les figures emmarcades dins de medallons són d'una rigidesa que ja hem destacat en les de l'ara. Ambdues arquetes són properes per la tècnica i són un referent per a l'ara,



**Figura 21**  
Arqueta reliquiari dels cabells de la Verge, dels ossos de sant Pere i altres sants, conservada al Museu del Tresor de la Catedral de Vercelli



**Figura 22**  
*Reliquiario del Presepe i del Sant Sepulcre*, conservat al Museu del Tresor de la Catedral de Vercelli

principalment per algunes de les figures i alguns elements ornamentals, com el perlejat dels medallons i les figures (figura 22).

La manca d'expressió de les figures, l'execució tècnica, els models o els recursos limitats de l'artífex són característiques que situen l'ara portàtil de Sant Pere de Rodes en un context que queda fora de l'orfebreria culta, aquella que crea obres de qualitat tècnica i coneix repertoris o tradicions culturals establertes. L'execució de l'ara segueix esquemes propis d'una cultura més popular. Hom troba a faltar expressió en els rostres de les figures, el sentit de l'equilibri i de la proporció, ja que el substrat en el qual s'ha format ho desconeixia o no l'aplicava. Per aquesta raó situem aquesta producció en un taller d'àmbit local.

En altres obres datades de finals del segle VII o principis del segle VIII de diferents tradicions artístiques, no hem localitzat característiques que les apropin a les de l'ara. L'abadia de Saint-Benoît-sur-Loire conserva l'arqueta dita de Mumma (sant Momol), de coure daurat, datada del segle VII i d'origen merovingi. Les figuracions de les dues cobertes són repetitives<sup>47</sup> i el repertori figuratiu és diferent del de l'ara (són d'una altra tradició, models que s'aparten dels que estudiem). També hem descartat l'arqueta reliquiari del Museu de Cluny, de la mateixa cronologia, perquè defuig de l'ara de Sant Pere per la tècnica i el model.

#### *Elements de comparació en l'orfebreria longobarda*

La representació de les figures de l'ara crea una fórmula original: la repetició dels mateixos elements o referents que es mostra de la imatge cristològica i l'angèlica. Aquesta repetició d'una figura cristològica o angèlica és una peculiaritat de l'ara. La reiteració sistemàtica de figures o màscares es produeix en petites creus longobardes<sup>48</sup> del segle VII-VIII, bé que ho fa amb un altre significat o valor simbòlic. N'és una bona mostra la creu de l'església de Sant Joan Baptista de Cividale del Friuli,<sup>49</sup> que té forma de creu grega i copia a cada braç una figura humana (vuit en total), els trets de la qual són sempre repetitius. També hi ha la creu de Leno<sup>50</sup> (figura 23), que repeteix una figura al llarg de cada braç.<sup>51</sup> Altres exemplars – menys coneguts però molt adients com a repertori a tenir en compte – són les creus del Museu Arqueològic de Pavia (figures 24<sup>52</sup> i 25<sup>53</sup>). Ens interessa remarcar la persistència d'aquesta singularitat de les creus laminades d'or d'origen longobard. Els braços de les creus longobardes

47. V. H. ELBERN, «Ein Frühmittelalterliches Christmale in New York», a *Arte Medievale*, núm. I (2002), p. 9-24 (esp. 16, 18-19).

48. M. SANNAZARO, *I Longobardi dei Ducati di Spoleto e Benevento: Atti del Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2003, p. 660-661, fig. 15-16. La petita creu d'or de Rodano (Llombardia, Itàlia) mostra la repetició de màscares humanes; un fragment ceràmic de Vicenza repeteix una mateixa figura. Ambdós exemples són de producció longobarda.

49. Creu laminada d'or, església de Sant Joan Baptista de Cividale (Friuli-Venècia Júlia), primera meitat del segle VII, Museu Arqueològic Nacional, Cividale, inv. 1673, A.

50. Creu de Leno (Brescia), mitjan del segle VII, retrobament esporàdic d'una tomba, 1949-1950, Soprintendenza Archeologica della Lombardia, Milà, inv. St 11215.

51. *Bizantini, Croati, Carolingi...*, 2001, p. 247, I.11.

52. H. ROTH, *Die Ornamentik der Langobarden in Italien*, Bonn, Rudolf Habelt, 1973, H C 9.

53. Creu d'or trobada en una tomba, Museu Arqueològic i Sala Longobarda, Pavia, inv. Or. 34.



**Figura 23**  
Creu longobarda, Leno (Brescia, Itàlia)



**Figura 24**  
Creu longobarda, conservada al Museu Arqueològic i Sala Longobarda (Pavia).  
© Foto: Lourdes de Sanjosé



**Figura 25**  
Creu d'or de Borgomasino (Itàlia),  
conservada al Museu Arqueològic i Sala Longobarda (Pavia). © 2018 DeAgostini  
Picture Library/Scala, Florència

mostren diferents perfils, un dels quals és el trapezoïdal. Un d'aquests exemplars és una creu de Cividale, en què les figures dels extrems, entre un perfil perlejat, aporten informació estilística del caire de les de metall.<sup>54</sup>

A *contrario sensu* del què hem indicat per a una cronologia endarrerida com és la dels segles VIII-IX, una altra de més avançada, que situem entre els segles X, XI o XII, no sembla convenient per incloure la fabricació de l'ara.

54. H. ROTH, *Die Ornamentik...*, Cividale O 2/11, p. 194.

## ORNAMENTACIÓ VEGETAL

*L'arbre de la vida*

L'ornamentació vegetal només es localitza en el revers de l'ara i en els quatre lloms. En aquest cas sembla que els sis arbres – tres a la part superior i tres a la part inferior de la placa – remetent a l'arbre de la vida, en una representació que hem vist en fragments escultòrics i en metall amb variants segons la tradició cultural o la tècnica del mestre que l'executa. La introducció de nous elements iconogràfics no va suposar perdre'n d'altres de propis, que es van reinterpretar. En l'obra que estudiem, els elements iconogràfics no aporten cap novetat: potser l'element vegetal que trasllada l'arbre de la vida seria un motiu que té una llarga tradició al darrere, sense que hi hagi cap evolució en la seva interpretació en l'ara. Les figures són rutinàries, pròpies d'un artífex sense evolucionar quant a repertoris, però que segueix una temàtica iconogràfica cristiana concreta. L'extrapolació de les característiques de l'ara permet fer la comparació amb obres que presenten motius figurats o vegetals semblants. Hem acudit a fragments escultòrics, a produccions de llibres il·lustrats i a altres obres d'orfebreria, i ha estat difícil poder establir lligams. Possiblement, els referents iconogràfics més immediats no s'han conservat; tot i això, n'hem localitzat algun que és del nostre interès.

*Elements de comparació en l'escultura i en l'orfebreria*

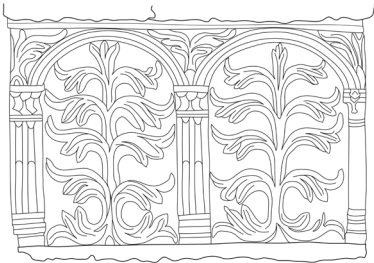
L'arbre de la vida, en forma d'un tronc i branques frondoses, ha estat representat en l'escultura i en objectes de metall. Com a mostra, en presentem alguns exemples datats del segle v i ix. Un dels costats d'un sarcòfag<sup>55</sup> de la cripta de la basílica de Saint-Seurin (Bordeus), d'època merovíngia (segle v), mostra una forma vegetal propera a aquesta descripció, forma que assimilem a l'arbre de la vida (figura 26).

Una interpretació similar del motiu vegetal, més simplificat, forma part del repertori de l'arqueta reliquiari del bisbe Altheus,<sup>56</sup> de vers l'any 800, que actualment es conserva al tresor de la catedral de Sion (Valais, Suïssa). Es tracta de dos ramells simètrics, que fan al·lusió al mateix simbolisme i que complementen la iconografia de l'arqueta com un valor referencial, juntament amb les figures, per a la datació de l'objecte. Els dos compartiments

55. C. BALMELLE, «Le répertoire végétal des mosaïstes du Sud-Ouest», a *Les sarcophages d'Aquitaine*, Antiquité tardive, vol. 1, Turnhout, Brépols, 1993, p. 105, fig. 10.

56. D. THURRE, *Carlo Magno e le Alpi...*, V.11, p. 128-129.

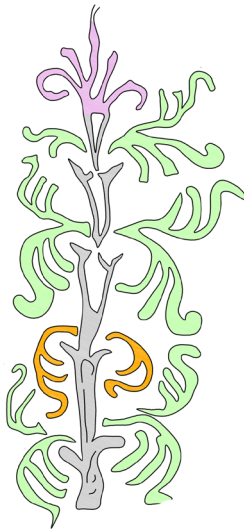
de la part inferior del revers mostren els dos arbres del paradís, de mida més reduïda (figura 27). Un altre motiu que l'aproxima amb l'ara rodenda és el tractament del perlejat, solució emprada per reforçar els quatre costats de l'ara, tal com succeeix en l'arqueta suïssa. Es tracta d'un recurs característic d'obres d'orfebreria altmedievals.



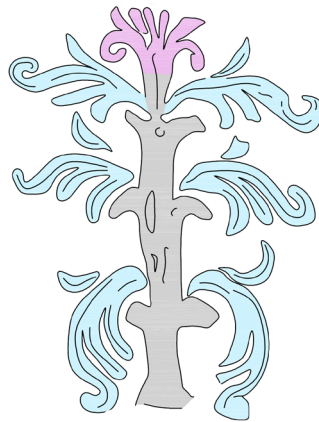
**Figura 26.** Dibuix d'un lateral d'un sarcòfag de la cripta de Saint-Seurin (Bordeus)



**Figura 27**  
Dibuix de l'arqueta reliquiari del bisbe Altheus, del tresor de la catedral de Sion (Suïssa)



**Figura 28**  
Dibuix de l'arbre de la Vida (detalls de la làmina 4)



**Figura 29**  
Dibuix de l'arbre de la Vida (detalls de la làmina 4)

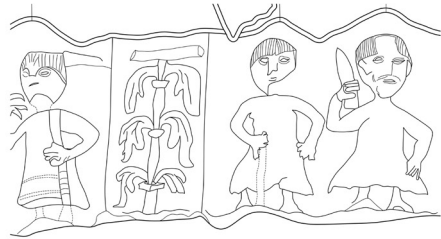


El revers de l'ara té dos elements significatius: per una banda, la imatge de sant Joan i de l'altra, les sis representacions de l'arbre. La recreació del motiu vegetal que hi fa l'orfebre l'apropa als dos models que hem analitzat. Si el comparem amb el del sarcòfag merovingi, s'intueix un element vegetal més distant, que és molt més proper si l'acarament el fem amb el de l'arqueta reliquiari. La desigualtat d'espai fa que les branques de l'ara siguin més exuberants (figures 28 i 29).

Es constata una certa perplexitat pel que fa a la transmissió de models en cronologies disperses i amb tècniques diverses. La representació de l'arbre de la vida de la portada oest de la rotonda (església rodona) de San Tomé d'Almenno San Bartolomeo<sup>57</sup> (Llombardia, Itàlia), datada del segle XII, manté concomitàncies amb les altres representacions. L'escultor ha reprès un model que recorda el que ja hem vist en metall, més simplificat, però molt proper quant a les característiques formals del motiu vegetal (figures 30 i 31).



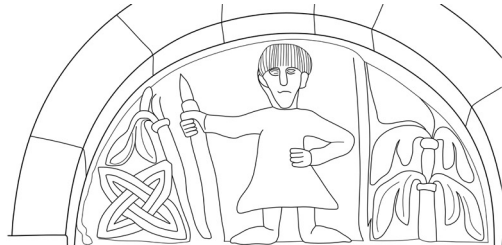
**Figura 30**  
Detall de la portada oest de la rotonda de San Tomé d'Almenno (Itàlia)



**Figura 31**  
Dibuix de la figura 30



**Figura 32**  
Lluneta que corona la porta de la rotonda de San Tomé d'Almenno (Itàlia)



**Figura 33**  
Dibuix de la figura 32

57. R. CASSANELLI I P. PIVA, *Lombardia romanica. I grandi cantieri*, Milà, Jaca Books, 2010, p. 214.

Respecte a l'arquetip d'arbre, podria tenir connotacions de l'estructura que Skubiszewski<sup>58</sup> definia com a *hexamorphe* del tronc o de la tija. Aquest element procedia del món oriental i islàmic i l'adoptà la tradició occidental amb les seves pròpies variants. Normalment té a veure amb les sis branques de l'arbre, tres per costat o sis en total. En la tradició paleocristiana s'interpretava com la columna del món o com l'eix còsmic. La interpretació de l'arbre es feia en forma de palma o plomall.

Si relacionem els sis arbres de l'ara amb el simbolisme del número sis («dans la pensée chrétienne antique et médiévale, le nombre six renvoyait d'abord et surtout à l'œuvre de la Création accomplie par Dieu en six jours»),<sup>59</sup> la representació del revers de l'ara podria remetre a la creació, a l'arbre de la vida, al jardí celestial, que són concomitàncies i que tenen ressò, creiem, en el seu desenvolupament iconogràfic. L'ús litúrgic està directament relacionat amb la celebració de la missa, que remet al sacrifici de Crist a la creu mitjançant l'Eucaristia per a la salvació de la humanitat.

Si ordenem cronològicament les imatges dels elements vegetals que presentem i hi col·loquem les de l'ara (làmina 4), observarem que mantenen característiques molt properes, de tal manera que es poden incloure en la transmissió de la cultura oriental a l'occident, de la qual l'ara és un exponent. Hi ha un detall interessant i és la representació de les branques carneses a diferència d'altres interpretacions de l'arbre amb les branques seques.

L'altre repertori forma part d'un motiu molt conegut, de llarga tradició i sempre recurrent en els emmarcaments d'escenes o figures: és el de la tija ondulant, que en el seu moviment genera roleus que envolten palmetes o semipalmetes. L'orfebre la fa servir com a emmarcament de la representació del revers i de les quatre làmines laterals (figures 34 i 35).

Ens recorda la vàlua dels marcs de les escenes o del text de la il·lustració de manuscrits com ara la de l'Evangelari de Carlemany o de Godescalc, vers 781-783,<sup>60</sup> en la qual s'emfatitzen. Sense que es pugui establir una relació directa pel context i per la riquesa del manuscrit, sí que ens serveixen com a referent les sanefes de l'emmarcament del foli 101. L'il·lustrador dibuixa la tija i els recargolaments, flors i fulles entre dues línies que la ressalten (figura 36); de la mateixa manera que l'artífex de l'ara vol destacar l'orla

58. P. SKUBISZEWSKI, «Le trumeau et le linteau de Moissac: un cas de symbolisme médiéval», *Cahiers Archéologiques*, núm. 40 (1992), p. 59.

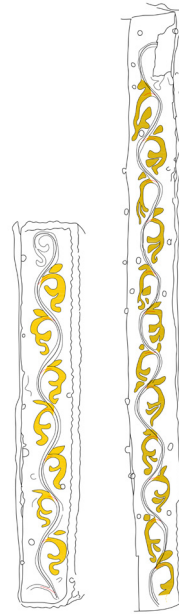
59. *Ibidem*, p. 58 i nota 46.

60. *Evangelari de Carlemany*, Biblioteca Nacional de França, Nal 1203, f. 101v.

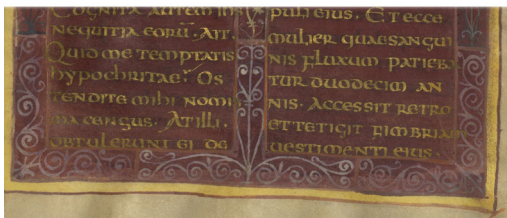
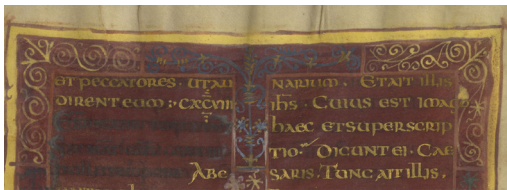
que, en el seu cas, és el perlejat. El model que utilitza l'artífex per a totes les sanefes manté poques variacions.



**Figura 34**  
Laterals de l'ara portàtil de  
Sant Pere de Rodés



**Figura 35**  
Dibuix de la figura 34



**Figura 36**  
Detalls de sanefes de  
l'Evangeliari de Carlemany, f. 101.  
© Bibliothèque nationale de  
France, ms. NAL. 1203

Ambdós motius estarien relacionats amb altres formes de l'arbre de vida i del seu simbolisme. Un altre element habitual en aquest tipus de repertori són les tires o sanefes perlejades que emmarquen escenes o històries i sanefes. Un exemple que tradueix el perlejat com un element ornamental i de separació entre les diferents representacions és el de l'arqueta de Sion, abans esmentada (figura 27).<sup>61</sup>

### *Epigrafia*

Un fragment d'arquitrau datat del segle IX (vers el 830) mostra una inscripció en la qual s'utilitza la lletra Ç per la G i una altra en la qual s'usa la lletra R amb el mateix traç que la de l'ara (figures 37 i 38). Aquest fragment és un instrument de recolzament per a la construcció de la nostra hipòtesi cronològica.<sup>62</sup>



**Figura 37**

Fragment d'arquitrau, vers el 830, Spalato (Croàcia), conservat al Muzej Hrvatskih Arheoloških Spomenika



**Figura 38**

Fragment d'arquitrau, vers el 830, Spalato (Croàcia), conservat al Muzej Hrvatskih Arheoloških Spomenika

61. Tots els dibuixos tenen *copyright* de l'autora.

62. P. DESCHAMPS, «Étude sur la paléographie des inscriptions lapidaires de la fin de l'époque mérovingienne aux derniers années du XII<sup>e</sup> siècle», *Bulletin Monumental*, núm. LXXXVIII, p. 5-61; J. M. ABRIL, *Ara portàtil...*, p. 98-101 (esp. 101); *Ibidem*, 1990, p. 733; S. VIDAL, *El tresor altmedieval...*, p. 166.

## CONCLUSIÓ

La conclusió a què hem arribat ha estat el resultat d'una recerca llarga per la quantitat d'informació consultada. El nostre propòsit ha estat intentar datar l'ara i situar-la en un context artístic apropiat.

No hi ha referències escrites ni cap documentació relacionada amb l'ara. Per aquesta raó, hem considerat que l'objecte és el document. No hem pogut comparar l'obra amb cap altra obra catalana similar perquè no n'ha perviscut cap. Certament, la documentació esmenta ares d'altar, sense especificar generalment si són o no portàtils, però en cap hi ha indicis de com eren les ares portàtils de metall.

Davant la manca d'obres catalanes, hem fet un recorregut per obres foranes que ens ha proporcionen molta informació. És així com hem pogut proposar una hipòtesi relacionada amb la filiació i la datació d'aquest objecte litúrgic. La qualitat artística de les imatges i els trets que les defineixen ens apropen a l'art longobard del nord de la península Itàlica dels segle VIII i IX i, molt especialment, a l'escultura (més que no pas a l'orfebreria). Perquè és en l'escultura longobarda amb ascendència germànica on hem identificat prototipus en els quals conflueixen molts trets de les figures de l'ara. Detalls del rostres —com els ulls, el nas, la boca o els cabells— testimonien aquesta relació; la forma del cos i les cames està dibuixada amb línies molt senzilles; els volums de les figures són molt plans i escassament ressaltats... Són característiques que, en general, hem localitzat en obres d'escultura longobarda i també hi ha confluència de molts trets de l'escultura visigòtica (i de la del regne astur).

La il·lustració de manuscrits és una altra font que recolza aquesta filiació. Hem seleccionat folis amb representacions de figures i les hem comparat amb les de l'ara: la confluència de detalls, motius, figures, gests i ornamentació és ben palesa. Malgrat que són de procedència diversa, hi ha punts en comú, perquè el substrat (art germànic/tradició germànica), la base cultural que s'hi entreveu, aporta uns elements prèviament fixats que es transmeten a altres cultures artístiques que han sorgit (merovíngia, visigòtica, longobarda) i que s'han desenvolupat, han crescut i han evolucionat fins a crear nous elements ornamentals, figuratius i vegetals (no n'hi ha de zoomòrfics en l'ara).

Quant a l'orfebreria, hem destacat alguna peculiaritat (repetició/figures) vista també en creus laminades d'or longobardes. D'altra banda, hem relacionat el motiu vegetal (arbre de la vida) del revers de l'ara

amb el de l'arqueta de Sion i altres concomitàncies (representació de la figura humana) en altres obres que hem analitzat en aquest estudi. S'han conservat relativament pocs exemples d'obres d'orfebreria, dels quals les arquetes són uns dels més representatius (arqueta d'Ennabeuren, arqueta de Mumma, arqueta del Museu de Cluny, arqueta de Sion, etc.), la qual cosa impedeix fer afirmacions rotundes. Tot i així, considerem que l'objecte estudiat integra un suposat corpus d'obra d'un artífex que treballa en un taller local o artesanal i que aconsegueix aquestes expectatives. En aquest sentit, l'arqueta no és comparable a altres obres que assoleixen fites artístiques de gran qualitat. El mèrit de l'ara de Sant Pere és la seva datació, la representació d'un artífex i d'un taller que coneix models i repertoris que provenen del món *barbarico* i com a tal un *unicum* d'aquesta cultura en terres catalanes.

Després del nostre estudi comparatiu proposem, doncs, filiar l'ara dins l'art longobard dels segles VIII-IX.