

**“SERVA QUE ADORNES EL TEMPLE”:
APRECIACIÓ I ESTATUS DE LES ARTS DEL COLOR
A LA CATALUNYA ROMÀNICA (PINTURA, TEIXITS I ORFEBRERIA)¹**

MANUEL CASTIÑEIRAS

Universitat Autònoma de Barcelona - Magistri Cataloniae

Encara que Catalunya conserva un dels patrimonis més amplis de pintura romànica a Europa, no sabem quasi res de com aquesta art era apreciada al seu temps. A més, el fet que moltes d'aquestes obres –murals o taules- hagin esdevingut un objecte museable, ha contribuït a que el públic tendeixi a apreciar-les en sí mateixes i els doni un aura de genialitat propera al gust contemporani. Tanmateix, no sabem gairebé res ni dels artistes que les van fer ni dels promotors que les van encarregar.

Aquest aparent silenci amaga però, una rica i complexa realitat en la qual l'obra d'art desenvolupava un paper privilegiat en la societat medieval. Es tractava d'ornar la casa de Déu amb bellesa i varietat de tècniques i materials, tot imitant els models bíblics de Moisès, David i Salomó.² No obstant, hi havia una gradació de les arts, en la qual les obres d'orfebreria i teixit –que gaudien de prestigiosos models veterotestamentaris- semblaven ocupar un lloc privilegiat amb respecte a la pintura. Aquesta era, com certificava l'epígraf de les pintures murals de l'absis de San Vincenzo a Galliano (Llombardia) (1007) com una serva que adornava el temple –“Serva que adones el temple, tu saps dispensar bellesa, perquè aquesta és la teva funció” -“Ornatix templi tu scis trib(uendo decorum ornatum) quia te decet esse per usum”-, que s'havia doncs de supeditar a un tot major.³

Per això, un aspecte teòric que convé tenir en compte a l'hora d'analitzar l'estatus de la pintura romànica, és saber si llavors existia o no una gradació en la valoració de les arts. És de tots sabut, que pel seu elevat cost i efecte estètic, l'orfebreria i els teixits eren llavors les tècniques més preuades. De fet, tal i com es dedueix de la documentació conservada, aquest tipus d'obres omplia els altars de les

¹ Aquesta contribució està relacionada amb el Projecte de Recerca: *Artistas, Patronos y Público. Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XV)-MAGISTRI CATALONIAE* (MICINN-HAR 2 0 1 1- 2 3 0 1 5), dut a terme entre els anys 2012 i 2015. Per accedir als resultats finals d'aquest projecte, vegeu l'Índex Digital *Magistri Cataloniae* (www.magistricataloniae.org), així com les publicacions: M. CASTIÑEIRAS, J. VERDAGUER (eds.), *Pintar fa mil anys. Els colors i l'ofici del pintor romànic*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2014; J. MCNEILL, R. PLANT, M. CASTIÑEIRAS, J. CAMPS (eds.), *Romanesque Patrons and Processes: Design and Instrumentality in Romanesque Europe*, III International Romanesque Conference BAA-MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Leeds, 2016 (en premsa); M. CASTIÑEIRAS (ed.), *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus* (en premsa).

² C. R. DODWELL, (trad. i ed.), *Theophilus, The various arts*, Londres, 1961, III, p. 63-64.

³ M. PETOLETTI, “Le iscrizioni di Ariberto” a M. ROSSI (ed.), *Galliano, pieve millenaria*, Cantú, 2008, p. 105-106; M. ROSSI, *Milano e le origini della pittura romanica lombarda. Committenze episcopali, modelli iconografici, maestranze*, Milà, 2011, p. 33-49.

principals catedrals catalanes, com Girona o La Seu d'Urgell, així com de grans centres monàstics, com el de la basílica de Santa Maria de Ripoll.⁴

1. Arts amb models bíblics de prestigi: l'esplendor de l'orfebreria i els teixits

Afortunadament, encara avui els teixits custodiats en els tresors o museus de La Seu d'Urgell, Girona o Roda d'Isàvena parlen per sí mateixos de l'esplendor que aquests objectes van tenir en els àmbits catedralicis de l'Edat Mitjana. D'això pot deduir-se que allà on residia el poder eclesiàstic i abundava el diner, es feia sempre ostentació dels objectes més rics. Així, segons les notícies arribades fins nosaltres, aquestes esglésies majors, en les grans festivitats litúrgiques, com Nadal o Pasqua, decoraven els murs interiors dels temples així com les seves taules d'altar amb luxosos tapissos i brodats, una tècnica molt més cara i "deperible" que la pintura mural. Mostra d'això són els magnífics exemples del Brodat de la Creació de la Catedral de Girona, el *Pal·li de les Bruixes* (Museu Episcopal de Vic) o el *Pal·li o frontal brodat de la Seu d'Urgell* (Victoria and Albert Museum, Londres).

Convé, doncs, preguntar-se si les abundants decoracions parietals del segle XII català no són, en certa mesura, una forma més econòmica i permanent de resoldre l'ornamentació de l'interior en

esglésies "perifèriques". De fet, la majoria de les parts baixes de les pintures murals a Catalunya imiten cortinatges penjats o *velaria*, i inclouen, com aquests, clipeus amb el Bestiari (Sant Quirze de Pedret, Santa Maria de Taüll) (fig. 1) o escenes de Psicomàquia (Estaon).

D'altra banda, convé assenyalar que per als teixits existia un model bíblic de prestigi, un paradigma sagrat, que servia per elevar aquest art al grau d'obra digna de Déu. De fet, segons els apòcrifs, la brodadora per antonomàsia havia estat la pròpia Verge Maria.⁵ Així, segons el Protoevangeli de Santiago, quan els sacerdots acordaren fer un vel per al Temple de Jerusalem, cridaren a set verges de la tribu de David, entre les que es trobava Maria. A ella li encarregaren brodar l'es-

10



Fig. 1 Santa Maria de Taüll (Alta Ribargoça), absis central, pintures murals, registre inferior, ca. 1123: imitació dels palaus rotats. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. © MNAC Calveras/Mérida/Sagrístà.

4 M. Castiñeiras, *El tapís de la Creació*, Girona, 2011.

5 E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "El artesano medieval y la iconografía en los siglos del románico: la actividad textil", *Medievalismo*, 6, 1996, p. 63-119; F. HAMBURGER, *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley-Los Angeles 1997; E. COATSWORTH, "Cloth-making and the Virgin Mary in Anglo-Saxon literature and art" a G. R. OWEN-CRACKER, T. GRAHAM (ed.), *Medieval Art: Recent Perspectives. A memorial tribute to C. R. Dodwell*, Manchester-Nova York, 1998, p. 8-25; R. BARKER, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres, 2010; J. NÍ GHRÁDAIGH, "Mere Embroiderers? Women and Art in Early Medieval Ireland" a T. MARTIN (ed.), *Reassessing the Roles of Women as "Makers" of Medieval Art and Architecture*, Turnhout, 2012, p. 93-125; J. HERNANDO, "Por no perder el uso lleva la rueca y el huso: del gineceo de Skiros a las ruecas tradicionales", *In Durii Regione Romanitas. Homenaje a Javier Cortes Álvarez de Miranda*, Palència-Santander, 2012, p. 115-120.

carlata i la porpra, i fou llavors quan l'àngel del senyor li anuncià que seria mare del Messies (*Protoevangeli de Santiago*, cap. XI, 1)⁶. Seguint aquesta tradició textual i iconogràfica, Maria es representa filant, per exemple, en l'escena de l'Anunciació de les pintures murals de Sant Pere de Sorpe, de mitjans del segle XII (fig. 2). Els orígens d'aquesta imatge es remunten als primers segles de la iconografia cristiana, on la Verge apareix inclús amb un fus –basílica eufrasiana de Pòrec (segle VI)- o acompanyada amb cistell amb llana, com és el cas de l'Evangelinari d'Etzmiadzin (segles VI-VII).



Fig. 2 Santa Maria de Sorpe, pintures murals, paret nord de la nau, ca. 1150: Maria filant (Anunciació). Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. © MNAC Calveras/Mérida/Sagristà.

No per casualitat, aquest especial estatus sagrat i bíblic de les arts tèxtils apareix particularment recollit en la tradició de l'ordo catalano-narbonès, el qual s'utilitzà en la consagració d'esglésies i altars a ambdós costats dels Pirineus en les

diòcesis dependents de l'arquebisbat de Narbona entre els anys 1000 i 1125. No s'ha d'oblidar que fins la definitiva restauració de la seu de Tarragona, els bisbats catalans i aragonesos eren sufraganis de la mencionada seu francesa. En aquests ordines, s'assimilava, amb especial èmfasi, l'altar al Tabernacle, la hierotopia del qual es basava en les visions teofàniques d'Isaïes i Ezequiel i, amb ells, es presentava a Crist com el nou Moisès i als Evangelis com la Nova Llei.⁷ El *Sacramentari, Ritual i Pontifical de Roda* (SPQR), conservat a l'Arxiu Capítular de Lleida (Re-0036, ant. Roda 16), probablement realitzat a La Seu d'Urgell entorn a 1000-1018, per a ús d'aquella diòcesi, ofereix el testimoni més antic d'aquesta particular tradició del ritu de consagració. En ella es comparava el recorregut del sacerdot a través del temple mentre realitzava l'aspersió amb l'itinerari del poble hebreu a través del desert (LIX, 16); l'ara, amb el Tabernacle de Moisès (LIX, 40); la indumentària litúrgica de sacerdots i levites, amb la que Jahvé ensenyà a portar a Moisès i, finalment, els panys que cobrien l'altar amb les teles que havia brodat la Verge Maria per engalanar el *sancta sanctorum* del Temple de Jerusalem:

“Domine deus omnipotens, qui ab inicio hominibus utilia et necessaria creasti, et qui vestimenta pontificalia sacerdotibus et leuitibus ornametaque ac lintemina fieri famulum tuum moisen per dies quadragint docuisti, sive etiam que maria texuit et fecit in usum ministerii tabernaculi federis, tu, domine, sancti + ficare, bene + dicere consecra + reque digneris hec linteami-

6 A. De SANTOS (ed. i trad.), *Los Evangelios apócrifos*, Madrid, 2006, p. 148-149.

7 M. GROS, “Symbolismes bibliques des autels romans en Narbonnaise” a F. GUARDANS, D. BOYER (ed.), *Autour de l'autel roman catalan*, París, 2008, p. 65-74.

na in usum altaris tui ad tegendum uoluendumque corpus et sanguinem filii tui domini ihesu christi, qui tecum uiuit” (Sacramentari de Roda, LIX, 48).⁸

No voldria tornar a insistir en l'evident implicació que aquest tipus de textos exercí en la *hierotopia* o creació del sagrat dels altars i absis catalans del segle XI, bé en l'elaboració del mobiliari litúrgic (Cuixà, Ripoll), bé en l'elecció de temes en la pintura mural (Àneu).⁹ De la mateixa manera, he insistit suficientment en el vincle simbòlic entre l'elaboració o donació dels teixits per a vestir les esglésies, amb el model del Tabernacle o la figura de la Verge Maria com a brodadora del Temple de Jerusalem. Aquests temes semblen estar molt presents en l'estatus de les arts del romànic català en els segles XI i XII, com demostren la molt probable comitència/i participació femenina en la realització de l'estola de Sant Narcís i del Brodat de la Creació, o del Penó de sant Ot a La Seu d'Urgell.¹⁰

Des d'aquest particular punt de vista sociològic i de gènere, la tècnica del brodat apareix en les fonts alt medievals europees com una activitat fonamentalment femenina, bé de monges, bé de reines o aristòcrates. De fet, se sap que algunes broadores eren religioses en el monestir, mentre que altres –en el seu paper d'esposes de l'estament noble o en la seva viudetat-, muntaven “tallers” en palaus o inclús en cases relacionades amb els monestirs. Una de les seves tasques principals era la de brodar teles per a vestir l'altar així com tot tipus d'indumentàries litúrgiques (casulles, estoiles, maniples, etc.). En la majoria dels casos el seu treball es concentrava en la confecció de l'aixovar d'un sant local en benefici del seu culte.

El seu model no era altre que el de Maria, en el seu paper de responsable de vestir el *sancta sanctorum* del Temple de Jerusalem. Per això, algunes no dubtaven en signar el seu treball, potser en un anhel de comparar-se amb la Verge, com és el cas de Maria, probable monja de Sant Daniel de Girona, que va posar el seu nom en l'anomenada estola de sant Narcís, de Sant Feliu de Girona (ca. 1038), amb la finalitat que preguessin per ella: “(VIDE)AS, AMICE, MARIA ME FECIT / QUI ISTA STOLA PORTAUERIT SUPER SE / ORA PRO ME SI DEUM ABEAD ATIUTOREM” (Recorda, amic, Maria em feu; qui porti aquesta estola a sobre que pregui per mi perquè tingui l'ajut de Déu) (fig. 3). Igualment evocador d'aquest context sociològic i ideològic femení resulta l'Estendard o Penó de sant Ot, possiblement realitzat el 1134 per a l'altar dedicat a dit bisbe a la Catedral de La Seu d'Urgell amb motiu de la seva canonització. Molt probablement dita peça, que es conserva en el Museu del Disseny de Barcelona, faria joc amb el cèlebre frontal brodat del Victoria and Albert Museum. El Penó apareix signat per una dona local de nom Elisava –“ELIS/AVA/ ME F(E)/CIT”-, un nom comú al segle XI als comtats de Cerdanya i Urgell, que possiblement ens parli de la identitat d'una de les tres monges que,

8 J. R. BARRIGA PLANAS, *El Sacramentari, Ritual i Pontifical de Roda*, Barcelona, 1975, II, p. 505, 2 vol; M. CASTIÑEIRAS, “Los *ordines* de Roda: del Sacramentario-Pontifical a la *Collectio Tarraconensis*. Creación artística y *performance* litúrgica” a E. CARRERO (ed.), *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*, Palma de Mallorca, 2014, p. 219.

9 M. CASTIÑEIRAS, “Ripoll et Gérone: deux exemples privilégiés du dialogue entre l'art roman et la culture classique», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXIX, 2008, p. 161-180; M. CASTIÑEIRAS, “Il <<Maestro di Pedret>> e la pintura lombarda: mito o realtà”, *Arte Lombarda*, 156, N. 2, 2009, p. 48-66.

10 M. CASTIÑEIRAS, *El tapís...*, 2011.



Fig. 3 Estola de Sant Narcís, ca. 1038. Santa Feliu de Girona. Foto: Autor.

com orants, es representen respectivament en els tres gallardets que pengen de l'Estendard.¹¹ En ambdós casos, l'ús de la fórmula “ME FECIT” hauria de ser suficientment eloqüent com per no dubtar de la seva autoria femenina, entesa com veritable acció i habilitat manual.¹²

No obstant, qui gaudia de major prestigi en aquesta època era l'art de l'orfebreria. Aquesta tècnica es considerava realment “ofici” diví, en tant havia estat Jahvé qui havia escollit a Besalel com l'encarregat de realitzar treballs en or, plata, bronze i pedres precioses per al Tabernacle de Moisès, i l'havia omplert de l'esperit de Déu (Ex 31, 1-5). Per això, Teòfil, en el pròleg del llibre III, dedicat a l'orfebreria,¹³ cita la predilecció de Déu per aquest tipus de materials per a la decoració de la seva casa i al·ludeix al model d'artista bíblic per excel·lència, Besalel, autor dels sagrats objectes que posteriorment es custodiaren en el *sancta sanctorum* (Propiciatori de l'Arca de l'Aliança, Canelobre, taula, etc.) (Ex. 31, 7-11), així com a Jiram de Tiro, el bronzista cridat pel rei Salomó per a realitzar en el Temple de Jerusalem, tant les famoses columnes Yakín i Boaz,¹⁴ col·locades davant del Helam del Hekal, com el Mar de Bronze (I Re 7, 13-26). D'aquí que, tal i com recordava E. Castelnuovo, en els monestirs medievals l'orfebre, pels seus prestigiosos referents veterotestamentaris, era considerat l'“artista de Déu”,

13

11 M. CASTIÑEIRAS, *El tapís...*, 2011.

12 Jacqueline Leclercq-Marx diferencia entre l'ús de la inscripció “me fecit”, habitualment atribuïda al treball de l'artesà i “fieri iussit” (“va fer fer o va dur a terme”), pròpia del comitent o donant, vegeu J. LECLERCQ-MARX, “Signatures iconiques et graphiques dans la région Meuse-Escaut autour du chapiteu d'Heimo (Maastricht, O.L.V.-Kerk) et de la base de colonnetes de Lambertus de Tornaco (Mons, Musée Communal)” a *Actes du Colloque Pierres-Papiers-Ciseaux. L'architecture et la sculpture romane. Musée provincial des Arts du Namurois - Société archéologique de Namur - Low Countries Sculpture, 8-9 décembre 2009*, Namur, 2012, p. 219). Avital Heyman ha estudiat, per exemple, l'ús diferencial que es fa d'ambdues fórmules en un mateix conjunt: així a Notre-Dame-du Port (Clermont-Ferrand), “Stephanus me fieri iussit” serveix per indicar l'acció del donant en un capitell del presbiteri, mentre que en un segon capitell s'utilitza la frase “R[U]TB[ER]TUS ME FECIT” per la signatura de l'escultor, vegeu A. HEYMAN, “That Old Pride of the Men of Auvergne”. *Lait and Church in Auvergnat Romanesque Sculpture*, Londres, 2005, p. 6-10, figs. 20-22, 28.

13 C. R. DODWELL, (trad. i ed.), *Theophilus, The various arts*, Londres, 1961, p. 1-22; J. VAN ENGEN, “Theophilus presbyter and Rupert de Deutz: the Manual Arts and Benedictine Theology in the Early Twelfth Century”, *Viator*, 11, 1980, p. 153.

14 Sobre la recepció d'aquest topos bíblic en l'escultura romànica d'Auvèrnia, on els noms de CIACHIM i BOOT figuren sobre els capitells de les columnes de l'arc triomfal de l'església de Champeix, vegeu A. HEYMAN, 2005, p. 63-64, figs. 88-89.

per la qual cosa dita activitat era especialment exercida per monjos, com Tuotilo, a l'abadia de Sankt Gallen (segle IX), qui a més destacava, com Besalel, en diverses arts.¹⁵

Malgrat no hem conservat signatures d'orfebres a la Catalunya romànica, no deixa de ser simptomàtic del prestigi de dita tècnica la quantitat de referències documentals al mobiliari d'or i plata en les principals catedrals i esglésies abacials. D'aquests sumptuosos altars, d'elevat cost, destaca el fet que, sovint, aquests eren oferts per membres de la família comtal o de l'alt estament eclesiàstic, de manera que, en molts casos, el seu nom quedava gravat en ells per a la posteritat. Des del punt de vista dels comitents, aquests eren conscients que la donació d'objectes d'orfebreria –l'art preferit des de l'Antic Testament per ornar la Casa de Déu-, els emulava amb el mític rei Salomó. No obstant, més enllà del prestigi, col·locar el seu nom sobre l'altar funcionava –juntament amb la recitació d'aquest durant la lectura dels benefactors en l'ofertori-, com un recordatori perpetu de la seva ofrena a ulls de Déu i, per tant, els assegurava un lloc en el Més Enllà. Malauradament, no es conserva cap d'aquests sumptuosos altars dels segles XI i XII, que coneixem només a través de les fonts. Així, tres taules i un cimbori d'orfebreria apareixen descrits a l'altar major de l'església monàstica de Ripoll en l'inventari del tresor del 1047, realitzat a la mort de l'abat Oliba, qui segurament havia encarregat dits ornaments amb motiu de la consagració de la basílica el 1032. Es tractava d'una taula principal o frontal d'altar, coberta d'or amb setze pedres precioses i esmalts, i dues taules menors, cobertes de plata, que segurament servien per decorar els laterals de dit altar major. Tot plegat venia emmarcat per un cimbori espectacular, amb les seves columnes i sostre recoberts de plata:

14

“In primis, in altare sancte Dei genitricis Marie tabulam coopertam auro cum lapidibus et esmaltis XVI; tabulas cooperta argento II, colunas ciborii coopertas argento, et desuper tabulam coopertam argento”¹⁶

Com si ell mateix n'hagués estat l'autor, Oliba feu gravar sobre l'altar principal una inscripció que –a més d'assenyalar que hi conté un tros de la creu de Crist i un fragment del seu sepulcre– recordava per sempre que ell l'havia consagrat l'any 1032.

“+ Hoc altare sacrum Domini venerabile lignum
continet atque sui fragmen the mole sepulcri,
quod fide cum diva presul sacravit Oliva”¹⁷

15 Cal a més subratllar, tal i com ha demostrat I. Weinryb, el valor simbòlic del bronze i la seva conversió en obra d'art com una metàfora de la transformació de la matèria primordial de la Creació, de manera que el bronzista actua com un veritable artífex diví: I. WEINRYB, “Living Matter: Materiality, Makers and Ornament in the Middle Ages”, *Gesta*, 52, N. 2, 2013, p. 115 i 123-125). Vegeu E. CASTELNUOVO, “I volti dell'artista medievale. Molte domande, poche risposte”, *L'Artista Medievale*, M. M. DONATO (ed.), Pisa, 2003, p. 7-8 (*Annali Della Scuola Normale Superiore Di Pisa*, Serie IV, Quaderni 16, Classe Di Lettere e Filosofia, 2003); E. CASTELNUOVO (ed.), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Roma-Bari, 2004, p. X; J. LECLERCQ-MARX, J., “Signatures iconiques et graphiques d'orfèvres dans le Haut Moyen Âge. Une première approche”, *Gazette des Beaux-Arts*, 6è période, CXXXVII, 143, 2001, p. 1-16.

16 E. JUNYENT (ed.), *Diplomatari i escrits de l'abat i bisbe Oliba*, Barcelona, 1992 (ed. A. M. MUNDÓ), p. 396.

17 Text copiat per Jaume Pujol d'Olot (1443-47) i publicat per J. Ainaud: J. AINAUD, “Una inscripció inèdita en vers de l'escola de Ripoll”, *Estudis romànics*, VIII, 1961, p. 21-23.

“Aquest venerable altar conté la Sacra Fusta del Senyor així com un fragment de la pedra del seu sepulcre. El bisbe Oliva el va consagra amb fe divina” (Trad. autor)

Però el cas que resulta més revelador és el de l'altar major de la Catedral de Girona, consagrat el 1038, quan la comtessa Ermessenda (972-1058) va donar llavors una gran quantitat d'or (300 unces) per a la construcció d'una taula daurada “ad auream construendam tabulam”, que fou completada vers el 1041 per la seva nora, la comtessa



Fig. 4 Reconstrucció hipotètica de l'antic frontal romànic de plata i esmalts de la Catedral de Girona. Dibuix: Ginés Baltrons.

Guisla, vídua de Ramon Berenguer I (+ 1035) (fig. 4). Als peus de la màndorla central amb la Verge podien llegir-se els noms d'aquestes dones comitents: ‘Ermensindis’ i ‘Gisla cometissa fieri jussit’ (Guisla em va dur a terme).¹⁸ Mentre que el de la primera estava senzillament gravat en una pedra, en la seva versió llatina i aràbiga, que es conserva encara al Tresor de la Catedral; el segon envoltava l'esmail amb el retrat sedent de la comtessa Guisla de Lluçà (+ 1079).

15

Resulta obvi que aquests usos, habituals a tota Europa en costosos altars realitzats en metalls i pedres precioses i destinats a perpetuar la memòria del comitent, són aliens a la llarga tradició del mobiliari català en fusta pintada que caracteritzarà gran part de la producció dels segles XII i XIII i que és objecte d'aquest estudi. En la meua opinió, la reiterada absència de retrats o signatures de patrons en aquesta extensa sèrie de frontals pintats és un indicatiu d'aquesta gradació i estatus de les arts existent en el període romànic. D'una banda, l'or, la plata i les pedres precioses, pel seu valor monetari i simbòlic, es destinava principalment als altars de les grans catedrals i abadies, llocs de celebració de l'ostentació de la litúrgia del bisbe, que eren a més associats a espais d'enterrament comtal, com són els casos de la Catedral de Girona (galilea) o el claustre de Santa Maria de Ripoll.¹⁹ No obstant, el mobiliari pintat en fusta, malgrat la seva efectivitat visual i litúrgica, es tractava d'objectes “barats” pensats per a l'ornamentació d'esglésies menors o rurals. Per això, convé pensar que van ser elaborats de manera “quasi” seriada en tallers monàstics i catedralicis, i que la seva promoció era a càrrec de dites institucions eclesiàstiques. D'aquí que el seu “silenci” i anonimat siguin també fruit d'aquella teologia de l'art que plantejava que l'artista havia de treballar humilment i evitar la vanaglòria de la fama.

2. La qüestió de l'anonimat: pintors, clergues i conversi?

Malgrat la gran quantitat de testimonis de pintura mural i sobre taula conservats a Catalunya, no se sap gairebé res sobre la identitat dels seus autors, el seu origen, la seva condició social o la seva

¹⁸ M. CASTIÑEIRAS, J. CAMPS (ed.), *El románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona, 2008, p. 94.

¹⁹ F. ESPAÑOL, “Panthéons comtaux en Catalogne à l'époque romane. Les inhumations privilégiées du monastère de Ripoll”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLII, 2011, p. 103-114.

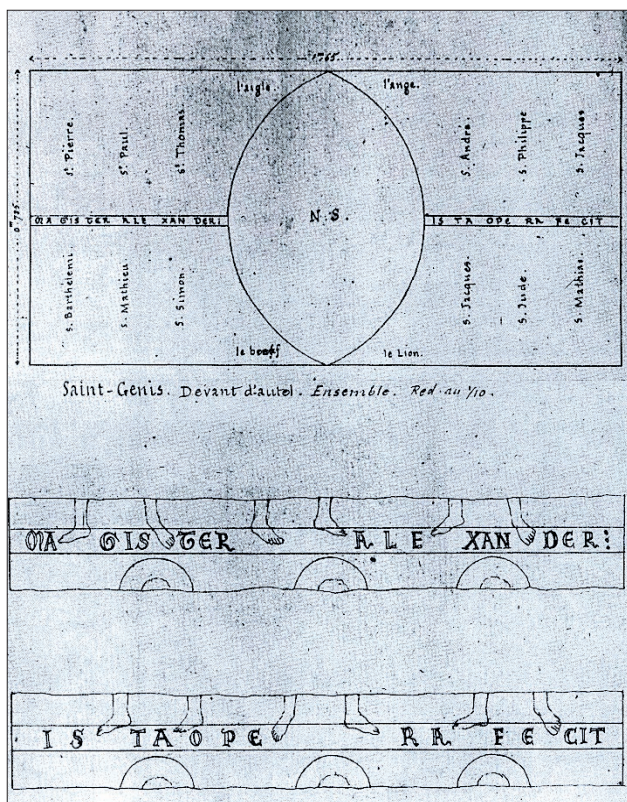


Fig. 5 Dibuix del desaparegut Frontal d'altar de Sant Genís de Fontanes (ca. 1195-1200) amb la signatura del Magister Alexander. Font: De Bonnefoy, *Epigraphie Roussillonnaise*, 1868.

16

formació tècnica, l'organització del seu treball o la seva relació amb els patrons o comitents de les seves obres. De fet, no han deixat pràcticament ni signatura ni informació que els concerneixi, per la qual cosa tot el que podem dir d'ells es basa en la comparació amb altres casos millor documentats de l'Europa romànica, sobretot a França i Itàlia.

És veritat que hi ha algunes excepcions, però aquestes són tan succintes i/o tardanes que no ajuden pas a resoldre la qüestió. La primera era al destruït frontal d'altar de l'església de Sant Genís de Fontanes (Rosselló), una obra de finals del segle XII, que havia estat signada per un tal "MAGISTER ALEXANDER: ISTA OPERA FE-CIT"²⁰ (fig. 5). La segona, quasi un segle després, és la signatura del frontal d'altar de Sant Martí de Gia (Alta Ribagorça, Osa) (MNAC 3902), on es pot llegir en la part inferior interna del marc: IO(HANNE)S PINTOR ME FECIT (fig. 6). Finalment, la mateixa signatura, encara que parci-

alment esborrada, ha estat recentment llegida sobre l'antependi de Santa Maria de Cardet (MNAC 3903), el qual ja havia estat atribuït per la historiografia al mateix pintor Joan, com a responsable de l'anomenat taller de la Ribagorça de la segona meitat del segle XIII.²¹ Aquest panorama no podia ser més decebedor. D'una banda, només tres signatures autògrafes en una llarga i sòlida tradició de 150 anys de pintura sobre taula, amb quasi 90 exemples conservats. D'altra banda, una enorme quantitat de pintura mural "òrfena", per la qual només podem citar una fragmentària i polèmica signatura als peus de la Crucifixió de Sant Pere de Sorpe (MNAC 113144): « (...)NI ME P(...) », la qual ha volgut ser llegida com: "[JOHAN]NI ME P[INXIT]".²² Tanmateix, és veritat que en la documentació dels segles XI al XIII es poden trobar altres noms de pintors -com ara Arnau, Bartomeu, Bernat de Vic o Berenguer de Vic-, en part, recollits en la monumental obra J. F. Ràfols en el seu *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*, publicada entre 1951 i 1954.

Aquesta desoladora situació no ens impedeix plantejar-nos la qüestió del perfil del pintor/i artista a la Catalunya romànica i intentar trobar alguna resposta a les nostres múltiples preguntes.

20 L. DE BONNEFOY, L., *Epigraphie Roussillonnaise, ou recueil des inscriptions du département des Pyrénées-Orientales*, Chantilly, 1868; M. DURLIAT, "L'atelier du Maître Alexandre en Roussillon et en Cerdagne", *Études Roussillonnaises*, I, N. 1, 1951, p. 103-108, figs. 1-2.

21 M. PAGÈS, "La signatura i una altra inscripció inèdita al frontal romànic de Cardet", *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 19, 2011, p. 210.

22 J. AINAUD, *Art Romànic. Guia*, Barcelona, 1973, p. 136; M. PAGÈS, "La problemàtica dels models en la pintura romànica catalana: la Crucifixió de Sorpe i la de Estaon", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 10, 2009, p. 53.



Fig. 6 Frontal d'altar de Sant Martí de Gia (Alta Ribagorça, Osca), segona meitat dle segle XIII, amb la signatura del pintor Johannes. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. © MNAC Calveras/Mérida/Sagrístà.

De fet, en els pocs casos esmentats s'observen ja indicis que necessiten una major explicació, com l'ús del terme escolar *magister* per anomenar l'autor de l'obra a finals dels segle XII, el recurs, ja en ple segle XIII, de la fórmula vulgar *pintor* enlloc de la llatina *pictor*, o el possible origen grec del nom *Alexander*.²³ Per això, uns dels objectius del Projecte d'Investigació de la UAB, *Artistas, patronos y público. Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XV)*. *MAGISTRI CATALONIAE* (MI-

CINN-HAR2011-23015), consisteix en la reconstrucció dels agents involucrats en la producció d'una obra d'art així com cadascú d'ells influeix en la seva gènesi i recepció. Encara que, com ja s'ha assenyalat, en el cas de l'artista a l'època romànica la tasca és difícil, durant aquests anys s'han pogut trobar fórmules per a aprofundir en el tema combinant tècniques d'anàlisi de laboratori amb metodologies pròpies de la història de la cultura. De fet, gràcies als pioners estudis desenvolupats pel laboratori del MNAC, així com la més recent col·laboració, en el marc del projecte *Magistri Cataloniae*, entre la UAB, el Museu Episcopal de Vic, el CETEC-patrimoni/Institut Químic de Sarrià i el Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya a Vallldoreix per a la *Recerca sobre les tècniques pictòriques del Romànic*, una sèrie de frontals i pintures murals han estat analitzades a través de la microscòpia òptica (OM) i electrònica (SEM/EDXA), l'espectrografia infraroja (ATR) i la digitalització, tractament i anàlisi de les imatges, espectres i mapes. Tot això ha donat resultats que ens ajuden a proposar un peculiar *curriculum vitae* pel pintor romànic, que passaria per una formació en diverses arts (miniatura, pintura sobre taula i pintura mural), probablement en el sí de les grans institucions eclesiàstiques, com ara monestirs (Ripoll) o catedrals (Seu d'Urgell i Vic). Precisament aquest és el perfil que transmeten els pocs tractats tècnics de l'època, com el de Teòfil, *De diuersis artibus*, on trobem les receptes per poder exercir les diverses arts consagrades al culte diví. En aquest context, qüestions com l'anonimat, els nombrosos textos que acompanyen a aquestes obres (*tituli et explanationes*) o la pròpia condició “sagrada” dels ornaments litúrgics permeten plantejar, des de metodologies pròpies de la història de la cultura, la història social i la teoria literària, un perfil del pintor molt proper al del *clericus* o del *conversus* en la societat alt medieval així com enfocar millor termes com *auctor intellectualis* o *auctor materialis* en relació amb l'obra d'art.

L'anonimat és normalment un indicatiu de la humilitat de l'artista, tot sovint imposada per la seva pertinència a l'ordre clerical, tant si era monjo o canonge com si es tractava simplement d'un frare convers o oblat. L'absència de nom és indicativa, a més, de que l'obra d'art era una ofrena al creador per excel·lència, Déu. Encara que a partir de la segona meitat del segle XII la pintura va independitzar-se

23 M. CASTIÑEIRAS, “Miniatura, pittura su tavola e affreschi: il dialogo fra le tecniche nella Catalogna romanica” a A. FLORES, F. CRIVELLO (ed.), *Come nasce un manoscritto miniato? Scriptoria, Tecniche, Modelli e Materiali (Atti del Convegno tenuto a Milano, 6-7 2008)*, Mòdena, 2010, p. 101-114; M. CASTIÑEIRAS, “Catalan Panel Painting around 1200, the Eastern Mediterranean and Byzantium” a R. BACILE, J. MCNEILL (ed.), *Romanesque and the Mediterranean*, Leeds, 2015, p. 297-336.

progressivament de l'àmbit eclesiàstic, no podem parlar clarament de l'existència d'una organització gremial i un perfil laic del pintor fins a l'època gòtica.

Som prou conscients que resulta difícil fugir dels vells tòpics de la condició del pintor alt medieval, en la qual normalment es feia una estricta diferència entre l'artista-monjo, normalment adscrit a les tasques del *scriptorium*, dedicat a l'art de la miniatura o de l'orfebreria,²⁴ i per tant sedentari, i l'artista-laic, membre d'un taller itinerant de pintors o escultors. Malgrat que aquesta visió romàntica ha volgut ser superada per la recent historiografia, les petjades d'aquesta terminant divisió entre l'espiritual i el material segueixen marcant gran part dels estudis sobre l'artista medieval. Com ja hem assenyalat, en les darreres dècades ha guanyat pes, sobretot a Itàlia,²⁵ la diferenciació entre l'*auctor intellectualis*, és a dir, el *concepteur*, el creador del programa iconogràfic –el responsable de la *hierotopia* segons A. Lidov-,²⁶ sovint identificat amb el *commanditaire* –normalment un literat de l'estament eclesiàstic-, i l'*auctor manualis*, un mer artesà laic i il·lustrat, que té com únic mèrit el domini del seu ofici. Almenys per als tallers monàstics i catedralicis de la Catalunya de la primera meitat del segle XII, cal pensar seriosament que en alguns casos, les dues figures poguessin ser només una, és a dir, un veritable artista lletrat, de l'estament clerical, que gràcies a un aprenentatge escolar era capaç de compondre hexàmetres lleonins per les seves obres, buscar els repertoris iconogràfics en els còdex il·luminats de les biblioteques monàstiques i catedralícies i, fins i tot, era coneixedor i dominava els complicats receptaris tècnics per la pràctica de la pintura. Malauradament, la teoria renaixentista de les arts ha menystingut el perfil i estatus dels primitius, uns pintors que per refugiar-se en l'anonimat i el temor de Déu no han estat prou valorats per la historiografia artística.

18

Per això, quan intentem aplicar al peu de la lletra aquestes obsoletes categories contraposades *-monjo/laic o intel·lectual/treballador manual-* a la història de l'evolució de la tècnica de la pintura a la Catalunya romànica en totes les facetes –miniatura, pintura sobre taula, pintura mural-, aquestes resulten insuficients o almenys tenen les seves fronteres menys definides. De fet, tal i com ha passat en els estudis filològics o de la història de la cultura, hauríem de considerar una nova categoria: la del *clericus*. Per tal, s'entén tothom que havia assolit una formació intel·lectual en les escoles monàstiques o catedralícies, però que podia o no haver rebut els ordres majors (*conversus*).²⁷ Es tractaria doncs d'un terme equívoc, car d'una banda, designa a simples clergues *strictu sensu*, és a dir, als *scholares* i, d'altra banda, als clergues que han rebut els ordres sagrats. Tanmateix, cal destacar que els primers *-clerici scholares-*, només pel fet de pertànyer a l'*ordo clericalis* es beneficiaven dels privilegis

24 Vegeu E. CASTELNUOVO (ed.), *Artifex bonus...*, 2004, p. 9-10. En aquest sentit, el treball fonamental per reconstruir la importància de l'artista monàstic dels segles VIII al XII és el treball de Anton Springer, qui va recollir 204 noms d'artistes de l'àmbit clerical dividits en constructors/arquitectes, orfèvres i pintors/miniaturistes. Aquest cens dóna, com era d'esperar, una majoria al grup dels artistes-clerics que pertanyen a l'àmbit de l'orfebreria, pintura i miniatura, i demostra la vigència d'aquest tipus d'artista durant una bona part del segle XII, A. SPRINGER, "Die Künstlermönche im Mittelalter", *Mitteilungen der K. K. Central Commission*, VII, 1-2, Bonn, 1862, p. 42.

25 L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della Morte*, Roma, 2000.

26 A. LIDOV, "Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces as a Form of Creativity and as a Subject of Cultural History", *Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, Moscú, 2006, p. 32-58.

27 Vegeu A. BARBERO, C. FRUGONI, *Dizionario del Medioevo*, Bari, 1998, p. 72-73 i 88. "Conversi, in monasteriis, dicuntur laici Monachi, laicis exercitiis et monachorum obsequiis addicti, vulgo *Freres Convers*", CH. DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, III, Graz, 1954, III, p. 547.



Fig. 7 Autorretrat d'Hugo pictor, *Liber sancti Iheronimi presbiteri super Isaiam prophetam* (Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodley 717, f. 287v). Normandia, finals del segle XI. © Oxford, Bodleian Library.

prés del seu exili en aquelles terres entre 1088 i 1091. Per això, més que a una elaboració a Durham o a Exeter, s'ha pensat que aquest manuscrit hagi estat fet a Jumièges o a el monestir de La Croix-St-Leufroy, a Normandia, a finals del segle XI, des d'on hauria arribat a Anglaterra.²⁹ En tot cas, el que més ens interessa destacar és la caracterització del pintor-miniaturista Hugo en aquest colofó historiat. En primer lloc, Hugo es presenta com un monjo, amb túnica amb caputxa i tonsura. En segon lloc, no es retrata exactament com un pintor o un il·luminador al treball, sinó que com és habitual prefereix presentar-se com un veritable escriba, introduint el seu estilet (*stilus*) en el corn de la tinta mentre amb un ganivet ratlla el llibre que està sobre el faristol. Aquesta tria es justifica per una raó molt simple: l'escriba era el que més prestigi gaudia dins un *scriptorium*,³⁰ ja que l'ofici de la còpia de textos sagrats tenia

28 Vegeu M. A. MARCOS, “El mundo de los goliardos y clérigos vagabundos”, *Roma como referencia del mundo medieval*, Lleó, 2010, p. 147-170: 154-156. Prova fefaent de l'abundància de “monjos seglars” – “De monachis qui seculares dicuntur” –, així com de *conversi* en les noves comunitats canòniques és el *Libellus de Diversis Ordinibus et Professionibus qui sunt in Aecclesia*, IV, 30, V, 33, VI, 55, G. CONSTABLE, B. SMITH (trad. i ed.), *Libellus de diuersis Ordinibus et Professionibus qui sunt in Aecclesia*, Oxford, 1972, p. 54-56, 60-61 i 94-95. Aquest text, escrit en el segon quart del segle XII, és probablement obra de *Reimbaldus*, canonge regular que es convertí en Deà de St-Lambert de Lieja entre 1141 i 1149. D'altra banda, des del principi, els monestirs del Císter, per la importància que li donaven al treball en les seves granges, tingueren molt ben regulats els estatuts dels *conversi*. Destaca, en aquest sentit, el text, *Breue et memoriale scriptum de conuersatione laicorum fratrum secundum instituta Beati Bernardi*, probablement redactat a finals del segle XII per a l'observança dels monestirs depenents de Clairvaux, en el que es llisten els diferents oficis, entre els que destaquen els tallers d'adobers i teixidors (cap. XIII) o els dels ferrers (cap. XVI), Ch. WADDEL, *Cistercian Lay Brothers. Twelfth-century usages with related texts*, Citeaux, 2000, p. 254 i 207-209.

29 O. PÄCHT, “Hugo Pictor”, *Bodleian Library Record*, III, Oxford, 1951, p. 96-103; J. J. G. ALEXANDER, “Scribes as Artists: the arabesque initial in twelfth-century English manuscripts”, A PARKES, G. WATSON (ed.), *Medieval Scribes, Manuscripts and Libraries. Essays presented to N. R. Ker*, Londres, 1978, p. 178.

30 J. J. G. ALEXANDER, *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, New Haven-Londres, 1992, p. 10-11.

els seus precedents bíblics en evangelistes, profetes i pares de l'església. De fet, el model per Hugo estaria en el mateix còdex, en els folis inicials (VIr), on sant Jeroni es representa igualment sota una arquitectura, tonsurat i com un escriba.

Tanmateix, el fet que ha cridat més l'atenció dels autors són els dos *tituli* que acompanyen la seva imatge: en la primera, al costat de la seva efígie, es presenta com pintor –*Hugo pictor*– mentre que a la segona, amplia el seu *curriculum vitae* i diu que és també il·luminador: *Imago pictoris et illuminatoris huius operis* (f. 287v). Per il·luminar s'entenia aleshores la capacitat de daurar amb pa d'or o mini, encara que en aquest cas el manuscrit no presenta aquesta tècnica.³¹ Per això, molt probablement Hugo estava intentant mostrar-se com un monjo orgullós d'exercir el domini de totes les habilitats pròpies d'un miniaturista. La col·locació del colofó després d'un text clarament peticionari de clemència davant el Judici final ens indica la clara funció d'aquest autoretrat com un testimoni de les bones obres del seu autor.

El prestigi de la imatge de l'escriba com a model de l'autoretrat del pintor-clergue es perpetua fins ben entrat el segle XII a tota Europa, tant en l'àmbit monàstic com catedralici. Així el docte Isidorus, que és el responsable de copiar i il·luminar un Evangeliari-Leccionari a la Catedral de Pàdua el 1170, es presenta al final del còdex (f. 85v), com un clergue -possiblement un canonge-, tonsurat, amb túnica i mantell, en el moment d'escriure amb el seu càlam la "x" de la paraula "finxit" i retocar amb el seu ganivet-rasqueta la "a" de "aurea"³² (fig. 8). Res en aquesta imatge és casual, en tant el seu autor ha posat una especial atenció en transmetre'ns un missatge subliminal a través de cada un dels detalls de la composició.

El text diu el següent:

“Anno domini nostri Iesu Christi MCLXX, Indictione III, XVII kalendas octubris expletum est ab Ysidoro hoc opus in Padua feliciter, Gerardo episcopo presidente et Wifredo archipresbytero cum XXVIII canonicis comorantes. Si uis scripturas quis fecit scire figuras Ysidorus finxit doctor bonus aurea pinxit” (f. 85v).

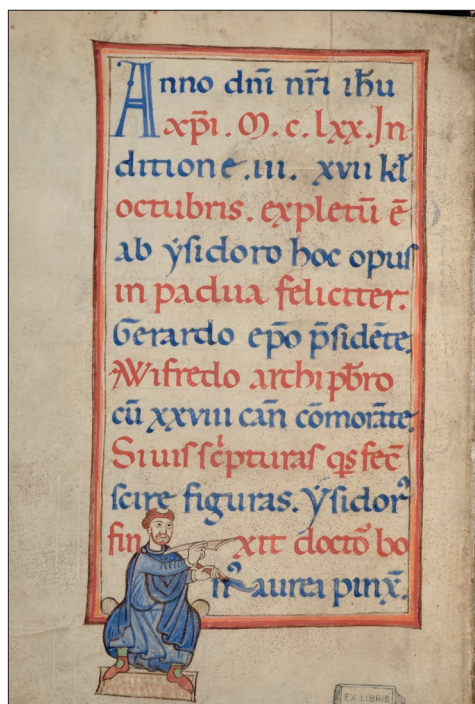


Fig. 8 Escriba i pintor Isidorus, Evangeliari-Leccionari de la Catedral de Pàdua, f. 85v, any 1170.
© Padova, Biblioteca Capitolare.

31 J. J. G. ALEXANDER, *Medieval Illuminators...*, 1992, p. 10.

32 B. KATTERBARCH, *Le miniature dell'Evangeliario di Padova dell'anno 1170*, Roma, 1931, p. 12-14; J. J. G. ALEXANDER, "Scribes as Artists...", 1978, p. 107.

En primer lloc, convé destacar que com Hugo, Isidorus prefereix representar-se com un escriptor i no com un senzill pintor o miniaturista. En segon lloc, aquest es presenta com un veritable intel·lectual, amb un títol escolàstic, com el de “doctor bonus”, que podríem traduir com “honrat doctor o mestre”:

“Si uis scripturas quis fecit scire figuras Ysidorus finxit doctor bonus aurea pinxit”

(Si vol saber qui feu aquesta escriptura i pintà les figures en daurat: l'honrat doctor Ysidorus) (Trad. autor)

En tercer lloc, Isidorus s'atribueix no només el domini de l'art de l'escriptura del manuscrit sinó també el haver sabut daurar les figures, molt nombroses en la primera part del manuscrit. De fet, utilitza una paraula del vocabulari que té els seus orígens en el text de La Vulgata: “finxit”, que és un verb que comporta la capacitat de crear, una qualitat que se li atribueix al bíblic Jiram quan realitza les dues columnes de bronze del Temple de Jerusalem:

“Et finxit dues columnas aereas decem et octo cubitorum altitudinis columnan unam; et linea duodecim cubitorum ambiebat columnan utramque” (I Reis, 7,15)

21

No deixa de ser simptomàtic el fet que en una altra firma d'artista, atribuïda precisament també a un artista eclesiàstic, aquesta vegada un pintor de taules, torna a utilitzar-se el verb bíblic “fingere” per acreditar la capacitat creativa i lletrada de l'artista. Em refereixo al cas d'un altre pintor-clericus o *pictor doctus*: *Guillelmus*, que, en la seva signatura de l'any 1138 a la Creu de la Catedral de Sarzana (La Spezia) afirma que: “pinxit et hec metra finxit” (que va pintar i va compondre aquest versos)³³ (fig. 9).

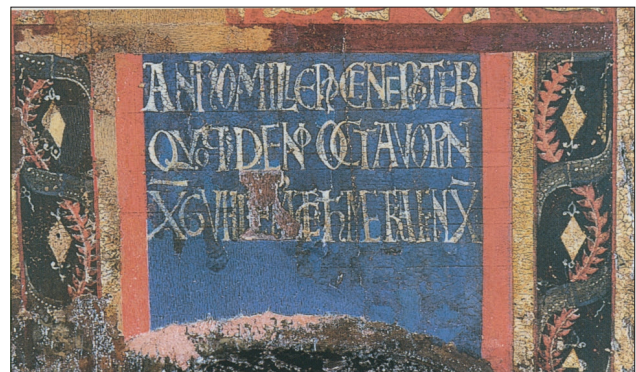


Fig. 9 Creu de la Catedral de Sarzana (La Spezia, Liguria), 1138, amb la signatura de Guglielmo: “ANNO MILLENO CENTENO TER QUOQ(UE) DENO OCTAVO PINX(IT) GUILLELM(US) ET H(EC) METRA FINX(IT)”.

Tanmateix, el més fascinant dels miniaturistes del segle XII és Hildebertus. Aquest era un il·luminador actiu a Bohèmia al segon quart segle XII que signava les seves obres com a *pictor* -Stockholm Kungliga Bibliothek, A. 144, foli 34 (Sacramentari, ca. 1136) (fig. 10)-, i no dubtava en autoretratar-se, orgullós de la seva professió, amb una indumentària luxosa, com es veu a: Praga, Metropolitan Library, MS A.XXI/1, f. 153r, un manuscrit que conté l'obra de Sant Agustí, *Ciutat de Déu* (fig. 11), i que es va dur a terme cap al 1140. A les miniatures apareix acompanyat d'altres membres de *l'scriptorium*, com el monjo-escriptor “R” o el seu jove ajudant Ewervinus, que es representen respectivament als manuscrits d'Estocolm i Praga

33 A. CALECA, “Il crocifisso dipinto di Guglielmo a Sarzana” a M. CIATTI, C. FROSININI, R. BELLUCI (ed.), *Pinxit Guillelmus. Il restauro della Croce di Sarzana*, Florència, 2001, p. 13-15.



Fig. 10 Autorretrat d'Hildebertus amb el seu ajudant Everwinus i l'escriba R. Sacramentari, Bohèmia, ca. 1136. © Stockholm Kungliga Bibliothek, A. 144, foli 34.



Fig. 11 Autoretrat d'Hildebertus amb el seu ajudant Everwinus. Sant Agustí, Ciutat de Déu, Bohèmia, ca. 1140. © Praga, Metropolitan Library, MS A.XXI/1, f. 153r.

22

preparant els colors i els esbossos.³⁴ Malgrat Hildebertus vesteix com un laic, el seu autoretrat de Praga ens indica encara que el seu model no es altre que el de l'evangelista sant Marc, car la base del faristol està decorada amb el lleó que l'identifica en el Tetramorf. D'altra banda, la tonsura indica que Hildebertus era, com tants pintors de l'època, membre de l'*ordo clericalis*, encara que segurament mai havia passat de l'estatus de convers o oblat.³⁵

S'ha de reconèixer que fins ara la historiografia artística estava gairebé disposada a admetre que l'existència fins al segle XII del artista-monjo o clergue no era pas una invenció de l'historiador alemany Springer, qui havia recollit més de dos-cents noms. Tanmateix, aquest perfil eclesiàstic es volia reduir a l'àmbit de la miniatura i de l'orfebreria, tradicionalment considerades arts monàstiques. No obstant, diverses notícies extretes de la documentació europea alt medieval, semblen confirmar també un estès perfil eclesiàstic pels artistes de la pintura mural. La llista és, de fet, llarga i eloqüent. Entre ells destaquen el llombard Giovanni, "ordine episcopus et

arte pictor egregius", que treballa per Otón III en Aquisgrà;³⁶ el monjo-pintor Julià de Tours (*Julianus Turonice*), contractat per Gauzlin per a embellir amb pintura les parets de la recent reconstruïda església de Sant Pere a Fleury;³⁷ la prebenda d'un canonge-pintor establerta entre 1052 i 1076, per Geoffroy de Champ-Aleman, bisbe d'Auxerre;³⁸ la conversió en *frater* del serf-pintor Foulque a canvi de decorar l'abadia de Saint-Aubin d'Angers (1082-1106);³⁹ o les notícies sobre un jove clergue pintor format a la catedral de Notre-Dame-des Doms, a Avinyó (ca. 1100).⁴⁰

34 V. EGBERT, *The Mediaeval Artist at work*, Princeton, 1967, p. 30.

35 J. J. G. ALEXANDER, *Medieval Illuminators...*, 1992, p. 15.

36 M. ROSSI, *Milano...*, 2011, p. 16-17.

37 A. De Fleury, *Vie de Gauzlin, Abbé de Fleury. Vita Gauzlini Abbatis Floriacensis Monasterii*, París, 1969, (R-H. BAUTIER, G. LABORY, trad. i ed.), p. 118-119.

38 V. MORTET, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France, au Moyen Âge XIè-XIIIè siècle*, París, 1911, n. XXV, p. 93.

39 V. MORTET, *Recueil...*, 1911, n. LXXXVII, p. 264-265.

40 V. MORTET, *Recueil...*, 1911, n. CXII, 2, p. 307.

D'altra banda, a Toscana sembla confirmar-se, a partir de 1120, l'emergència de la figura del pintor-*clericus* o *pictor doctus* en relació a l'eclosió del mobiliari litúrgic pintat. Així es constata a la Creu de la Catedral de Sarzana (La Spezia), pintada i signada l'any 1138 per un tal *Guillelmus*, un *clericus* que “pinxit et hec metra finxit”.⁴¹ De la mateixa manera, aquests primers mestres toscans es caracteritzen també per un versàtil *curriculum vitae*, que abraça la miniatura, la fusta i la pintura mural, com el cas Mestre de la Creu pintada del Sant Sepulcre de Pisa.⁴² Aquesta versatilitat i mobilitat que es dedueix de les obres d'aquests pintors-*clerici* o pintors-monjos del romànic no hauria de sobtar-nos, ja que en altres àmbits de la cultura cristiana més tradicional, com ara Bizanci, les seves biografies comprenien tant la pintura d'icones com la mural, com es constata en els casos d'Olisej Grecin, Manel Panselinos o del mateix Dionís de Fourna, autor del famós Manual del Pintor de Mont Athos.⁴³

Quan vàrem encetar el projecte d'estudiar el corpus de taules pintades catalanes del segle XII, ens vàrem adonar la impossibilitat de desenvolupar un model com el que Maria Monica Donato estava duent a terme a la Scuola Normale Superiore di Pisa –*Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo*–, el qual es basa en la llarga tradició italiana medieval de signatures autògrafes d'artistes o en el seu relat biogràfic. Això no ens va impossibilitar però, de cap manera, poder parlar dels pintors dels segles XII i XIII, del seu aprenentatge, formació o categoria. Simplement vàrem canviar les preguntes i intentar trobar un sentit als nombrosos indicis que aquests ens han deixat de la seva activitat.

En el cas del període romànic, entre les “pistes” que vàrem seguir estaria, en primer lloc, la seva voluntària negació. És a dir, la pròpia absència de signatures o l'anonimat. Per què els pintors romànics gairebé mai signen les seves obres quan aquestes hi són, al contrari plenes d'epígrafs -*tituli et explanationes*- que fan parlar les imatges? Podem trobar una explicació per aquest paradoxal comportament? Seguidament, en segon lloc, vàrem intentar esbrinar el veritable sentit dels objectes que realitzaven aquests mestres i que nosaltres anomenem “art”. No podem pas oblidar que en el cas dels frontals d'altar, tan nombrosos a Catalunya, aquests no eren solament *ornamenta liturgica* i, per tant, pensats i concebuts per la magnificència de l'ofici diví, sinó que també eren considerats en sí mateix objectes sagrats que participaven de la sacralitat de l'ara que cobrien. Per acabar, en tercer lloc, vàrem preguntar-nos on aquests mestres adquirien la seva formació i coneixements tècnics, com accedien a sofisticades receptes pictòriques i a recercats models iconogràfics, o fins a quin punt eren o no capaços de compondre els hexàmetres lleonins que acompanyaven a les seves representacions.⁴⁴

De fet, cadascuna d'aquestes obres estan plenes d'un sentit litúrgic. El fet que la majoria d'elles estiguin repletes de textos relacionats amb diferents festes majors del calendari anual- com ara Sant Martí (Puigbò) o l'Assumpció de la Verge (Lluçà)- ens indica que aquests objectes no es poden entendre sense aquest vessant litúrgic. A més cal recordar que la lectura a l'Edat Mitjana significava una recitació de les paraules en veu alta i no pas, com ara, una lectura “sorda”:

41 A. CALECA, “Il crocefisso dipinto...”, 2001.

42 M. CASTIÑEIRAS, “Artiste-clericus ou artiste-laïque? Apprentissage et curriculum vitae du peintre en Catalogne et en Toscane”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLIII, 2012, p. 15-30.

43 M. VASSILAKI, “The Portrait of the Artist in Byzantium revisited” a M. BACCI (ed.), *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, Seminari i Convegni, 12, Scuola Normale Superiore, Sezione Lettere, Pisa, 2007, p. 1-10.

44 M. CASTIÑEIRAS, “Artiste-clericus...”, 2012, p. 15-30.

“If then it is necessary to know how to read, it is primarily in order to be able to participate in the *lectio divina*. What does this consist of? How is this reading done? To understand this, one must recall the meaning that the words *legere* and *meditari* have for St. Benedict, and which they are to keep throughout the whole of the Middle Ages; what they express will explain one the characteristic features of monastic literature of the Middle Ages: the phenomenon of reminiscence, or which more must be said later. With regard to literature, a fundamental observation must be made here: in the Middle Ages, as in Antiquity, they read usually, not as today, principally with the eyes, but with the lips, pronouncing what they saw, and with the ears, listening the words pronounced, hearing what is called the “voice of the pages”. (...) *Legere* means *audire*”⁴⁵.

24

Aleshores hauríem d'entendre aquestes obres com *ornamenta liturgica* destinades a la magnificència de l'ofici diví. Això implicava que aquestes obres es consideraven objectes sacres i que participaven doncs de la santedat de l'altar que cobrien. De fet, no és pas una casualitat que a la *Collectio*

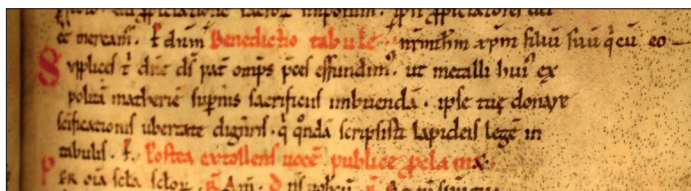


Fig. 12 Rite de la *Benedictio Tabulae*, ca. 1120-1123. *Collectio Tarraconensis*, Tarragona, Biblioteca Pública, Ms. 26, f. 209r.
© Tarragona, Biblioteca Pública

Tarraconensis (Tarragona, Biblioteca Pública, Ms. 26), un manuscrit realitzat vers el 1120 sota el govern del bisbe Ramón (1104-1126) i que suposa la definitiva instauració de la reforma gregoriana en la diòcesi de Roda-Barbastre, es trobi una peculiar benedicció de taules (f. 209r) contemporània a l'eclosió d'aquest nou mitjà pictòric a les diòcesis d'Urgell, Vic i Roda d'Isàbena⁴⁶ (fig. 12). Sota l'ambivalent rúbrica *benedictio tabulae*, que podria al·ludir als altars portàtils però també a les *tabulae*, que és com en la documentació catalana s'anomenen els frontals d'altars recull una fórmula ritual en la que el bisbe ungia la *tabula* i recitava una pregària que la transformava definitivament en un objecte sagrat i la equiparava a la imprimació divina de les noves taules de la llei que Jahvé havia donat a Moisès:

“Supplices tibi domine deus pater omnipotens preces effundimus ut metalli huius ex politam matheriam supernis sacrificiis imbuendam ipse tue donare sanctificationis uberate digneris qui quonda scripsisti lapideis legem in tabulis”

(*Oh Senyor, Pare Omnipotent, suplicants t'oferim les nostres pregàries, perquè qui una vegada gravà la llei en les taules de pedra, es digni a dotar amb la seva abundant santedat el metall (matèria) d'aquesta taula, amb l'objecte que aquesta estigui llesta i ungida per als sacrificis celestials*) (Trad. Autor)

45 J. LECLERCQ, *The Love for Learning and the Desire of God*, Nova York, 1961, p. 89-90.

46 M. CASTIÑEIRAS, “Artiste-clericus...”, 2012, p. 15-30; M. CASTIÑEIRAS, “Los ordines...”, 2014.

De la mateixa manera, no deixa de ser sorprenent el fet que uns folis abans, en el foli 203v, a l'ordo de la consagració de l'església, aparegui la fórmula que segurament se seguí en la consagració de dues cèlebres esglésies de les diòcesis de Roda.⁴⁷ Em refereixo a les dedicacions dels temples de Sant Climent i Santa Maria de Taüll, respectivament celebrades el 10 i 11 de desembre de 1123:

“Anno ab incarnatione domini MC XX III episcopus ille consecravt hanc ecclesiam in honore illius sancti ponens in altari reliquias sanctorum illorum ille die (...) Sancta Maria Dei Genetris Virgo Virginum, Michael, Gabriel, Raphael sancti angeli et Archangeli (...) patriarche et prophete Iohanes Baptista, Petre, Paule audi nos, Iacobe, Iohanis, Philipe, Bartolomee, Mathe, Iacobe (...) Clemens (...) Nicholae (...)» (fig. 13).

Per una part, és evident que el text de la inscripció pintada de Sant Climent de Taüll, que figura en una de les columnes pintades, resumeix, en certa manera la forma del ritual, però especificant titulació de l'edifici i protagonista de la cerimònia: “ANNO AB INCARNACIONAE/ DOMINI MCXXIII IIII IDUS DECEMBRIS/ VENIT RAIMUNDUS EPISCOPUS BARBASTRE/NSIS ET CONSECRAUIT HANC ECCLESIAM IN HONORE SANCTI CLEMENTIS MARTIRIS ET PONENS RELI/QUIAS IN ALTARE SANCTI CORNELII EPISCOPI ET MARTIRIS”⁴⁸ (fig. 14). D'altra banda, el reguitzell de nom de sants –Santa Maria, els Arcàngels, els Apòstols Santiago, Joan, Felip i Bartomeu, sant Climent o sant Nicolàs-, semblen

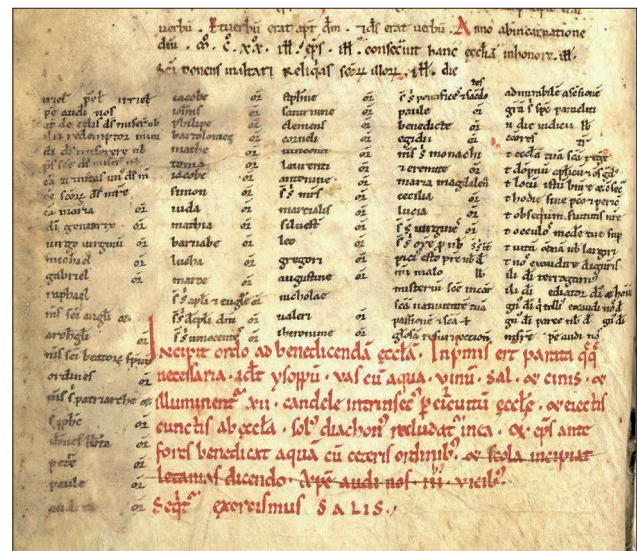


Fig. 13 Rite de la consagració de l'església, ca. 1120-1123. Collectio Tarraconensis, Tarragona, Biblioteca Pública, Ms. 26, f. 203v. © Tarragona, Biblioteca Pública

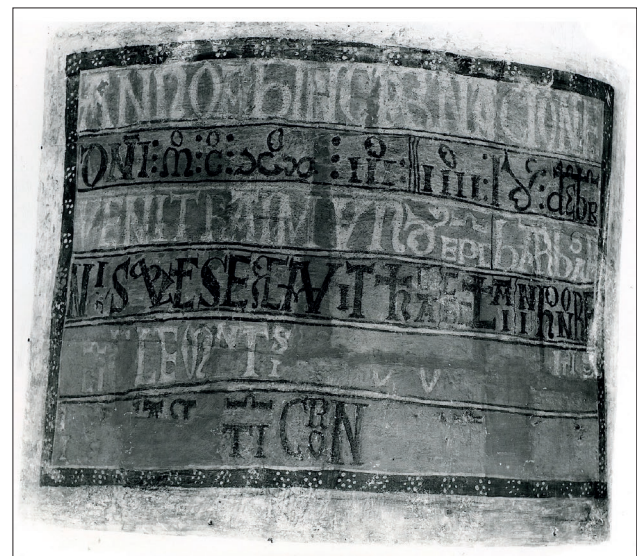


Fig. 14 Sant Climent de Taüll, columna de la nau, taula pintada amb la data de la consagració de l'església ca. 1123. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. © MNAC Calveras/Mérida/Sagrissà.

47 Sobre la personalitat del bisbe Ramon, el seu credo gregorià i la seva activitat edilícia després del seu tercer viatge a Roma, a Santa Maria de Merlí (1122), Santa Maria de Alaón (1122), Taüll (1123) i la cripta central dedicada a santa Maria a la Catedral de Roda (1125), vegeu: M. IGLESIAS, *Roda de Isábena*, Jaca, 1980, p. 130-131; M. GUARDIA, “La mort de Thomas Becket d’après l’Espagne”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLII, 2011, p. 170-174.

48 E. CARBONELL, *et al.*, *Art romànic. Guia*, MNAC, Barcelona, 1997, p. 76-77.

donar-nos la clau dels temes pictòrics que decoren els absis de San Climent i Santa Maria de Taüll, així com les columnes d'aquestes mateixes.⁴⁹

Aquesta estreta relació entre formulari litúrgic i creació artística planteja una sèrie d'interrogants la resposta dels quals en part s'intueix. En primer lloc, l'estament eclesiàstic i, en particular, la llavors emergent escola catedralícia de Roda, fomentada per reforma de la canònica el 1092, l'ofrena de *pueri oblati* amb generoses donacions, l'establiment de tota una sèrie de dependències comunes i una bona biblioteca, pogué haver estat responsable, amb el temps, de l'elaboració d'aquests extensos programes figuratius per decorar els nous temples consagrats pel bisbe sant Ramon, en els que se seguien els dictàmens dels textos litúrgics. Entre els noms a destacar estaria el de Bernat Llorenç, sagristà, responsable, per tant de la litúrgia, però que posseïa igualment els títols de *caput scholae* (1080) i *magister*, a més de l'escolàstic Ramon Guifré (1090), Bradila (1100) i el gramàtic Roger (1102).⁵⁰ Amb la reforma, el pati claustral es converteix en eix de la vida comunitària, amb una diversitat de dependències –refectori, sala capitular– que explica, entre altres la prompta consagració, el 1107, d'una capella de la infermeria dedicada, no per casualitat, sota els favors del primer prior, Miró Roger (1092-1110),⁵¹ a sant Agustí i sant Ambrosi, sants protectors dels canonges. No obstant, el més probable és que entre 1123 i 1126 –i no en el moment de la seva consagració el 1107⁵² –s'haguéssin realitzat aquestes pintures murals que enllacen, en la meua opinió, amb el primer i segon mestre de Santa Maria de Taüll, i no amb el tantes vegades invocat de Sant Climent.

26

Molt probablement, els darrers anys del bisbe Ramon de Roda coincidiren amb un intent per dur a terme les reformes i ampliacions empreses anys enrere amb la reforma de la canònica amb objecte de farcir les expectatives de la seva comunitat. Decorar la capella en un nou estil o adequar definitivament un avantcor ben definit per a l'ús del clergat,⁵³ pogueren ser els últims esforços portats a terme pel prelat entre 1123 i 1125, any en el qual dedica a Santa Maria la cripta central i que pot ser indicatiu d'aquesta remodelació. En darrer lloc, i sempre en aquesta mateixa línia de promoció d'un art susceptible de fomentar la performance litúrgica, l'existència de frontals d'altar com el de Vió (Osca) o el de Sant Quirze i Santa Julita de Durro (Vall de Boí, Alta Ribagorça) (MNAC), tant estretament relacionat amb l'estil del Mestre del Judici Final de Santa Maria de Taüll, permeten, en la meua opinió, intuir l'existència d'un taller de pintura sobre taula lligat a la Catedral de Roda, com es constata en altres centres eclesiàstics contemporanis com La Seu d'Urgell o l'abadia de Ripoll.

Com en aquests exemples, la identitat dels seus artistes roman en l'anonimat, si bé resulta obvi que la seva obra estava fornida, tal i com hem vist en el ritual de la benedicció de les taules de la *Collectio Tarraconensis*, de certa transcendència veterotestamentària. Possiblement aquests primitius pintors

49 M. CASTIÑEIRAS, "Artiste-clericus...", 2012, p. 26-27.

50 J. BOIX, "Sant Vicenç de Roda", *Catalunya Romànica*, Barcelona, 1996, XVI, p. 396.

51 M. IGLESIAS, *Roda...*, 1980, p. 217.

52 Per al debat sobre la cronologia alta o baixa de la capella vegeu les opinions diverses de Gonzalo Borrás i Manuel García Guatas, que pretenia col·locar-la en el entorn del mestre de Pedret (G. BORRÁS, M. GARCÍA GUATAS, *La pintura romànica en Aragón*, Saragossa, 1978, p. 113-122), i d'Anke Wunderwald, que buscava enllaçar-ho amb el Mestre del Judici Final (A. WUNDERWALD, *Die Katalanische Wandmalerei in der Kiözese Urgell*, Stuttgart, 2010, p. 195-203).

53 E. CARRERO, "Centro y periferia en la ordenación de espacios litúrgicos: las estructuras corales", *Hortus Artium Medievalium*, 14 (2008), p. 161.

estaven també vinculats a l'espai de la canònica, bé com germans menors o conversos, i ben segur que la seva activitat manual estava perfectament supervisada per les dignitats canòniques, com el prior, el sagristà o el *caput scholae*.

3. Centres de creació monàstics i catedralicis. A l'entorn del frontal dels Apòstols de la Seu d'Urgell (ca. 1119)

A partir del material conservat, s'ha deduït tradicionalment que la producció de la pintura sobre taula catalana del segle XII estava lligada a tres grans centres eclesiàstics: el monestir benedictí de Ripoll i les catedrals de La Seu d'Urgell i Vic (fig. 15).⁵⁴ Cap al 1120, de la mà d'aquestes institucions, s'haurien creat tallers que proporcionarien a les esglésies del seu territori un mobiliari litúrgic adient, que era la versió econòmica dels frontals i baldaquins de plata de les catedrals i temples monàstics. De fet, només aquests centres atresoraven els coneixements tècnics necessaris per elaborar sofisticades

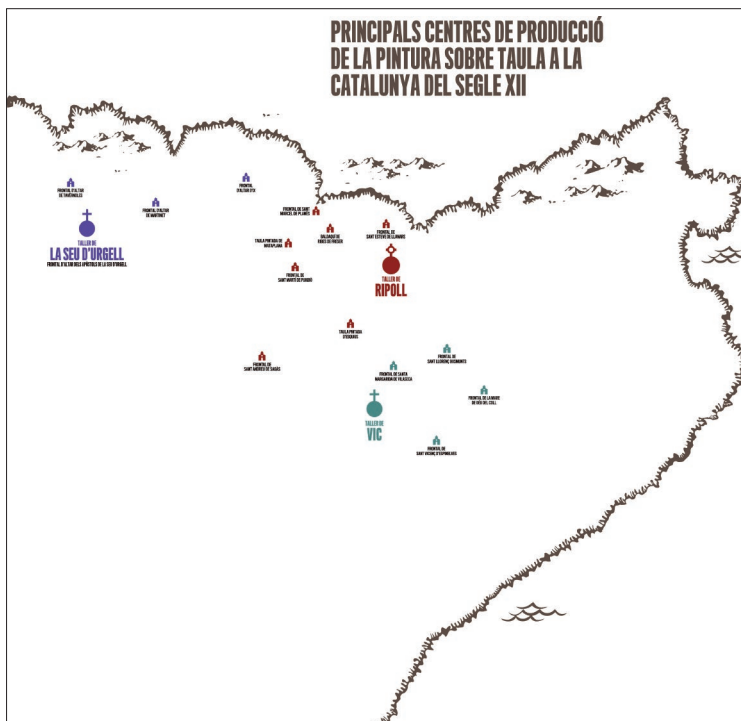


Fig. 15 Distribució dels principals tallers de pintura sobre taula a Catalunya durant el segle XII. © GS Gràfica

receptes pictòriques, els manuscrits il·lustrats on inspirar-se per desenvolupar cicles d'imatges que conformaven el programa iconogràfic de les obres així com la capacitat retòrica per compondre els textos que els acompanyaven.

27

Probablement per esdevenir pintor de taules s'havia de passar per un llarg aprenentatge que començava pel coneixement previ de la pràctica del dibuix i la miniatura. Escriptors com el de Ripoll i Vic, que gaudien d'una llarga tradició d'aquesta tècnica, van ser segurament el bressol del naixement d'una nova generació de pintors. De fet, més d'un cop, miniatures com la del Crist Mestre (MEV 7822) (fig. 16), realitzada a Catalunya, el

54 Aquesta proposta dels tallers de pintura sobre taula romànica va ser proposada, per primer cop, per W. Cook en una sèrie d'articles publicats en revistes americanes durant els anys de la dècada de 1920. Anys més tard el mateix autor va editar, primer, amb J. Gudiol i Ricart, i, després, en solitari un parell d'estudis que resulten fonamentals per entendre la geografia artística de la pintura sobre taula romànica a Catalunya entre els segles XII i XIII (W. W. S. COOK, J. GUDIOL I RICART, *Pintura e imagerie romànica*, Madrid, 1950 (Ars Hispaniae, 6); W. W. S. COOK, J. GUDIOL I RICART, *Pintura e imagerie romànica*, Madrid, 1980 (Ars Hispaniae, 6), [2a ed. Revisada]; W. W. S. COOK, *La pintura romànica sobre tabla en Cataluña*, Madrid, 1960.). Posteriorment, J. Sureda va recollir i matisar els resultats de Cook i Gudiol (J. SUREDA, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, 1981.). Des de l'any 2007 he intentat, a través d'una sèrie d'articles i monografies fer una revisió i posada al dia de les intuïcions de W. Cook. Vegeu: M. CASTIÑEIRAS, "Catalan Romanesque Painting Revisited: the Altar Frontal Workshops (with a technical report by A. Morer and J. Badia)" a C. HOURIHANE (ed.), *Spanish Medieval Art, Recent Studies*, Tempe, 2007, p. 119-153; M. CASTIÑEIRAS, "El Baldaquí de Tost: una obra mestra de la pintura sobre taula", *El cel pintat. El Baldaquí de Tost*, Vic, 2008, p. 33-54; M. CASTIÑEIRAS, "En torno a los orígenes de la pintura romànica sobre tabla en Cataluña: los frontales de Urgell, Ix, Esquius y Planès", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 9, 2008, p. 15-41; M. CASTIÑEIRAS, "Artiste-clericus...", 2012, p. 15-30.



Fig. 16 Miniatura de Crist Mestre: Crist discutint fariseus i escribes (Mateu 15,1-20), Catalunya, tercer quart del segle XI. Vic, Museu Episcopal de Vic, n. 7822. © Museu Episcopal de Vic.

Girona, n. 44).⁵⁶ En tot cas, la miniatura destaca per presentar-nos una escena d'ensenyament, concretament la discussió de Jesús amb els fariseus i els escribes (Mateu 15,1-20),⁵⁷ en la qual Crist apareix com a un veritable Mestre-Filòsof, amb toga i pal·li, gesticulant amb les seves mans i en plena discussió amb la multitud.

D'altra banda, cal recordar que en un manuscrit miscel·lani de Ripoll de l'any 1134 (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 19) es recullen, de manera excepcional, algunes receptes aplicables a la pintura sobre taula. Es tracta de fórmules per envernissar amb colradura les plaques d'estany (*Deauratio facilis*) (fols. 201r i 203r) aplicades sobre un relleu de guix.⁵⁸ Aquesta tècnica, que és original i característica de l'art romànic català, havia estat anomenada per Teòfil pintura translúcida, si bé aquest darrer en el seu tractat només descrivia el procés d'envernissar les làmines d'estany amb safrà, sense especificar com s'hi aplicaven sobre el guix. Contràriament, al manuscrit de Ripoll, dues receptes minucioses especifiquen tots els detalls de com preparar les làmines d'estany en vinagre, alum i goma, per després acolorir-les amb safrà o rovell d'ou i aplicar-les al guix. Encara que sempre s'havia pensat que el desenvolupament d'aquesta tècnica a Catalunya, amb la qual se cercava l'efecte del relleu i la brillantor de l'orfebreria, no era anterior a finals del segle XII, les restes de colradura a Urgell, Ix, Ribes, Esquius i Planès semblen conformar unes dates altes per a la seva aplicació en la pintura sobre taula.

En la meua opinió, amb les dades de que disposem fins ara, resulta molt clara l'existència d'un sorgiment d'aquesta tradició pictòrica a Catalunya, entorn l'any 1120, tant a La Seu d'Urgell, on s'haurien realitzat llavors els frontals dels Apòstols (o de La Seu d'Urgell) i el frontal d'Ix, així com en el monestir de Santa Maria de Ripoll, on igualment per les mateixes dates s'haurien produït el baldaquí de Ribes, la taula d'Esquius, el frontal de Puigbò i, una mica més tard, el frontal de Planès.⁵⁹ Més interrogants presenta la Catedral de Vic, on si bé el Frontal de Sant Llorenç de Dosmunts podria atribuir-se a una activitat anterior al 1150, la resta dels exemples conservats, com el frontal d'Espinelves o de la

55 M. CASTIÑEIRAS, "En torno a los orígenes...", 2008, p. 15-41.

56 M. GROS, *Museu Episcopal de Vic. Pintura i escultura romànica*, Sabadell, 1991, p. 26.

57 Aquest text bíblic es pot llegir al darrera del foli.

58 M. CASTIÑEIRAS, "Catalan Romanesque...", 2007, p. 119-153; M. CASTIÑEIRAS, "En torno a los orígenes...", 2008, p. 15-41.

59 M. CASTIÑEIRAS, "En torno a los orígenes...", 2008, p. 15-41.



Fig. 17 Sant Climent de Taüll, absis central, pintures murals, ca. 1123. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. © MNAC Calveras/Mérida/Sagristà.

Mare de Déu del Coll, indiquen una realització a finals del segle XII. No obstant, la catedral de Roda d'Isàvena, fins ara fora de tota atribució, sembla haver estat un dels llocs pioners en aquesta tècnica, com demostra la possible realització entre 1120 i 1140 dels frontals de Vió i de Durro.⁶⁰

D'altra banda, com ja s'ha apuntat amb anterioritat, l'inici d'aquesta tradició, tant a Urgell com a Ripoll o Roda, sembla estar vinculada a un tipus d'artista de formació polivalent que ha passat per un progressiu aprenentatge de diverses tècniques abans d'enfrontar-se al repte de la pintura mural.⁶¹ En efecte, si seguim les tardanes recomanacions de Cennino Cennini (1398-1401),

la preparació d'aquests artistes era molt extensa, ja que durant un període d'aprenentatge que durava tretze anys començaven a dibuixar sobre taules, després a pintar-les i estucar-les i finalment passaven a treballar en pintura mural:⁶² una trajectòria, per altra banda, que no era molt diferent a la que va dur a terme el pintor d'icones a Bizanci.⁶³ Aquest curiós *curriculum vitae* mai havia estat aplicat a la pintura romànica catalana, en la qual, malgrat ser coetànies, sempre s'han vist les tècniques de la pintura sobre taula i les de la pintura mural com absolutament independents. No obstant, l'aplicació en l'escena artística catalana de la tècnica de la pintura sobre taula en la dècada de 1120 sembla coincidir amb una gran revolució en la seva tradició pictòrica monumental: el mestre de Sant Climent de Taüll. La seva obra, absolutament rupturista amb respecte a l'il·lusionisme del cercle del Mestre de Pedret, sembla ignorar les lliçons d'aquesta tradició mural i apostar per noves fórmules d'experimentació, tant en composició com en aplicació dels colors, que l'apropen a l'estètica de l'emergent pintura sobre taula i que suggereixen, per tant, un aprenentatge comú i un intercanvi de receptes entre ambdues tècniques.

Així, l'original estil pictòric del Mestre de l'absis de Sant Climent de Taüll, ornamental i rígid a la vegada, deriva d'una experiència prèvia en la pintura sobre taula. No trobo una altra explicació per entendre l'estranya tècnica pictòrica, aliena a la tradició de la pintura al fresc, que utilitza als

60 M. CASTIÑEIRAS, "Los ordines...", 2014.

61 M. CASTIÑEIRAS, "Catalan Romanesque...", 2007, p. 119-153; M. CASTIÑEIRAS, "En torno a los orígenes...", 2008, p. 15-41; M. CASTIÑEIRAS, "Artiste-clericus...", 2012, p. 15-30; M. CASTIÑEIRAS, J. CAMPS (ed.), *El románico...*, 2008.

62 C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, ("In che modo dei pervenire a stare all'arte del lavorare in tavola"), Vicenza, 2003, (F. FREZZATO ed.), p. 104: ("In che modo dei pervenire a stare all'arte del lavorare in tavola", p. 137): "Sappi che non vorrebbe essere men tempo imparare, chome prima studiare da piccino un anno a usare i' disegno della tavola; poi stare co' maestro, a bottega, che sapesse lavorare di tutti i membri che apartienen di nostra arte; e stare e inchominciare a triare de' cholor, e 'mparare a chouciere delle cholle, e triare de' giessi, e pigliar la praticha dello ingiessare l'ancone, e rilevare e raderle, metter d'oro, granare ben, per tempo di sei anni. Poi in pratichare a ccholorire, adornare di mordenti, far drappi d'oro, usare di lavorare di muro, per altri sei anni, sempre disegnando, non abandonando mai né in di di festa né in di di lavorare."

63 Així ho suggereix el cèlebre *Manual del Pintor de Monte Athos*, que, encara que va ser compost tardanament entre 1730 i 1734, va ser elaborat a partir de materials molt anteriors: P. HETHERINGTON, (trad. i ed.), *The "Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, Londres, 1974 (1981), p. 4, Cfr. H. TORP, "L'arte e l'artista delle icone", *Arte Medievale*, 2 (1984), p. 9-16. p. 9-16; A. CUTLER, "Artists", *Oxford Dictionary of Byzantium*, I, Nova York, 1991, p. 196-201, espec. p. 197.

draps de Crist (fig. 17). El mantell blau està resolt en una subtil superposició de capes regulars aplicades sobre negre per aconseguir tonalitats que donin, sobretot en el centre de la falda, un efecte visual tridimensional de buit que contrasta amb la túnica grisa, que, animada per veladures de color blanc provoquen la sensació de volum que es mou cap a nosaltres.⁶⁴ Aquesta superposició de colors foscos i clars, o de la gradació dels seus tons, per donar relleu a la figura és pròpia de la pintura sobre taula, tal com apareix recollida al *Llibre de l'Art* de Cennino Cennini.⁶⁵ De la mateixa manera, l'original ús del blanc com a color dels nimbes a Taüll es troba també als frontals d'Urgell i Ix. A més, recentment, s'ha confirmat que el nimbe del Crist de Sant Climent presenta restes d'aplicació de fulla metàl·lica, una tècnica pròpia de la pintura sobre taula que es trobava ja representada en els mencionats frontals. D'altra banda, l'ús del cinabri per les carnacions en San Climent és també un recurs que es troba en el frontals d'Urgell, Ix, Esquius o el baldaquí de Ribes. Finalment, dins d'aquesta comunitat de recursos, cal ressaltar la fórmula de pintar un epígraf dins d'una acolorida taula en registres, que si a Sant Climent de Taüll conté la data de la consagració de l'església pel bisbe Sant Ramon de Roda, al Frontal de Sant Llorenç de Dosmunts serveix per glosar l'escena del martiri del sant esmentat⁶⁶ (fig. 18).



Fig. 18 Frontal de Sant Llorenç Dosmunt, detall de l'epígraf sobre el martiri del sant, ca. 1150. © Museu Episcopal de Vic

Encara que no sabem res sobre l'origen del Mestre de Sant Climent la seva formació sembla arrelar-se en un coneixement previ de la pintura sobre taula, probablement en el sí del taller de La Seu d'Urgell. D'altra banda, la relació establerta entre la pintura sobre taula i mural a partir de 1120 pot estendre's a altres conjunts. Així, en el taller de La Seu d'Urgell existeix un indubtable parentiu entre el frontal dels Apòstols i les pintures de Sant Pere de La Seu d'Urgell. Igualment fàcil resulta proposar concomitàncies entre el Mestre del Judici Final de Santa Maria de Taüll i els frontals de Durro i Vió.

Malgrat no és possible oferir dates absolutes per a l'esclat d'aquesta tradició pictòrica a Catalunya, alguns indicis apunten a que l'any 1119 pogué haver estat un referent. Així, un dels documents de l'Arxiu Capitular d'Urgell, fins ara mal interpretat, pot oferir una pista important. Es tracta de la publicació sacramental del testament de Ramon Bernat, prepòsit de Santa Maria de La Seu, en el qual posa, entre altres, al bisbe Ot (1097-1122) com a testaferró. La seva mort coincideix amb el projecte de la nova catedral ja començat, on pel seu càrrec de tresorer, Ramon Bernat, hagué d'ocupar-se, en

64 A. MORER, M. FONT-ALTABA, "Materials pictòrics medievals: Investigació de les pintures murals romàniques a Catalunya", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 1 (1993), p. 85-87.

65 C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, ("Come si colorisce in tavola, e como si stemperano i colori"), Vicenza, 2003, (F. FREZZATO ed.), p. 168-169.

66 M. CASTIÑEIRAS, "Catalan Romanesque...", 2007, p. 119-153.

part, de la gestió monetària de les obres. De fet, en el seu testament menciona diverses manes dedicades “ad restauracionem sancta Marie”, entre les que destaca la de dos anells d’or.⁶⁷ No obstant, el seu interès sembla centrar-se en l’església de Sant Pere, que formava part del conjunt catedralici i era molt utilitzada en les seves cerimònies per la comunitat de canonges. De fet, una lectura atenta del document permet suposar que aquesta estructura del segle XI va patir llavors també una remodelació que afectà igualment al seu mobiliari litúrgic.

Així, Bernat donava 30 morabatins en or “ad restaurationem ipsius tabule sancti Petri” així com dos magatzems de cereal (“horreos”) “pro opus cimborrio”.⁶⁸ Això indicaria que llavors s’estaven fent obres en el cimbori de l’edifici així com el fet que es procedia a encarregar una nova taula d’altar. En la meua opinió, només després d’aquests treballs s’hauria començat la decoració mural de l’edifici, conservada al MNAC, on un col·legi apostòlic, en el qual participa la Verge Maria, contempla una peculiar escena de l’Ascensió de Crist als cels (fig. 19). Això invalidaria, doncs, la data anteriorment proposada per Anke Wunderwald per a tal conjunt pictòric: l’any 1100,⁶⁹ en la nostra opinió, excessivament alta. A més, l’altar al qual es dediquen 30 monedes és possiblement el frontal dels Apòstols, que tant en estil com en iconografia presenta tantes concomitàncies amb l’absis de Sant Pere, ja que es tracta també d’una sintètica escena de l’Ascensió de Crist (fig. 20). No he d’insistir en el fet que els 30 morabatins en or donats per a l’ocasió són molt poca cosa al costat de les 300 unces d’or que Ermessenda havia ofert un segle abans per a la construcció del frontal daurat de la Catedral de Girona. Possiblement, el diner fou emprat a Urgell sobretot per a la compra d’orpiment,



Fig. 19 Sant Pere de la Seu d’Urgell, absis, pintures murals, ca. 1119-1130. Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya. © MNAC Calveras/Mérida/Sagristà.



Fig. 20 Frontal dels Apòstols o de la Seu d’Urgell (l’Alt Urgell), ca. 1119. Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya. © MNAC Calveras/Mérida/Sagristà.

67 C. BARAUT, “Els documents dels anys 1101-1150, de l’Arxiu Capitular de la Seu d’Urgell”, *Urgellia*, 9 (1988-1989), p. 141.

68 C. BARAUT, “Els documents...”, 1988-1989, p. 140-141.

69 A. WUNDERWALD, “Les peintures murales de Saint-Pierre de la Seu d’Urgell et leur environnement liturgique”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXIV (2003), p. 99-114.

un pigment groc aleshores molt costós, que va ser utilitzat pels artistes del taller catedralici en els fons de la taula per tal d'emular l'efecte de l'or.⁷⁰

Pel que respecta a Ripoll, en els estudis específics de les taules de la publicació ja esmentada⁷¹ s'ofereix, per primera vegada, una cronologia contrastada amb fonts històriques. Això ha portat, per exemple, a situar el baldaquí de Ribes, entre 1119 i 1134 –anys del plet interposat per Guillem de Sal-sa reclamant a Barcelona el Comtat de Cerdanya–, mentre que el frontal de Puigbò, hauria llegir-se en directa relació amb l'establiment de la nissaga dels Berguedà en la comarca i l'elaboració a Ripoll de la tomba de Ramon Berenguer III entre 1131 i 1140/50. El refinament tècnic d'aquests panells, en part, contrastable amb els receptaris del Ms. 19 i altres fonts monàstiques; el fet que el seu repertori iconogràfic es trobi, majoritàriament, a la biblioteca de l'abadia; i, la indubtable bellesa dels versos que acompanyen a les seves imatges –clarament compostos per a elles–, ens permeten suposar, una vegada més, la intervenció d'artistes-*clerici* en la seva realització, monjos o conversos, l'activitat dels quals ben pogué haver-se desenvolupat en les pròpies dependències monàstiques.

32 Hem, per això, de considerar que aquests panells pintats constitueixen, doncs, un veritable art litúrgic l'objecte del qual era el d'ornamentar la Casa de Déu, tal i com recomanaven els epígrafs de Galliano? Eren els seus autors membres aliens a la institució eclesiàstica o més aviat formaven part d'ella? El pes de les proves suggereix més aviat això darrer. Tant a Toscana com a Catalunya els primitius pintors sobre taula demostraren una mestria en retòrica llatina així com un interès per embellir la cal·ligrafia dels seus epígrafs que permet col·locar el seu aprenentatge en el sí d'una escola monàstica o catedralícia. Val la pena assenyalar que la majoria d'aquests poemes pintats estan compostos en hexàmetres lleonins, els quals constituïen, de fet, l'exercici, per antonomàsia, dels escolars de l'època. La seva generació va ser probablement la darrera a Occident a proveir un gran nombre d'artistes monjos o clergues sota la protecció d'aquestes institucions.

70 Per l'ús de l'orpiment (sulfur d'arsènic) als frontals de la Seu d'Urgell (o dels Apòstols) i d'Ix, vegeu: A. MORER, M. FONT-ALTABA, "Resultats analítics dels materials i de la tècnica pictòrica del frontal d'Urgell", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2 (1994), p. 118-124.

71 M. CASTIÑEIRAS, J. VERDAGUER, op. cit, 2014.