La orfebrería en la Cataluña del románico: ausencias, noticias, rastros

Joan Duran-Porta

La escasa, escasísima, conservación de obras convierte el estudio de la orfebrería románica en Cataluña en algo ciertamente problemático. La desaparición mayoritaria de la producción orfebre es algo que ya de por sí caracteriza las artes suntuarias del Medievo en toda Europa, pero es especialmente acuciante con respecto a la producción de objetos elaborados con metales preciosos (y otros materiales de lujo) en los antiguos condados catalanes. El repertorio de piezas conservadas, al que finalmente deberemos recurrir y presentar, resulta de una pobreza dramática, solemne. Y ello no sólo por la cantidad, sino también debido a la calidad francamente discreta de lo que ha llegado hasta nosotros (hay sólo alguna excepción), que son sobre todo pequeños objetos de uso litúrgico, apenas decorados. Cabría la posibilidad de que tal escasez fuera consecuencia de un contexto catalán especialmente deprimido con relación a las artes orfebres. Sin embargo, nada más lejos de la realidad. La producción suntuaria del territorio es parangonable con la de otras regiones europeas de características y marco geopolítico parecido, es decir, quizás no focos productivos centrales, pero sí lugares con alta personalidad, incluso con apuntes intermitentes de creación de primera línea. De hecho, en la primera parte de la época románica, durante el siglo XI, el ámbito catalán parece especialmente musculado en el arte de los metales, con promotores interesados y muy potentes, y con un sorprendente número obras de gran formato, que por desgracia han desaparecido pero que están bien documentadas.

Las noticias textuales, en efecto, compensan de algún modo la falta de obras conservadas, y revelan los rasgos y caracteres de la orfebrería en la Cataluña plenomedieval. Los documentos que evocan la producción orfebre son sorprendentemente numerosos, y aportan una gran cantidad de datos sobre las piezas mismas (aunque pocas descripciones al detalle) y sobre su promoción o su contexto productivo (pero no sobre sus artífices), así como sobre las condiciones y desarrollo de sus variadas funciones y utilidades.

El análisis de dichos documentos y su correcta interpretación resultan, pues, aspectos esenciales para conocer la realidad de las artes orfebres en el románico catalán[1]. Varias categorías diplomáticas ofrecen informaciones de elevado interés, tanto documentos de ámbito eclesiástico como vinculados al derecho privado. Entre los primeros, los inventarios de parroquias, monasterios y catedrales son de gran importancia, pues permiten conocer el alcance de la riqueza tanto de las pequeñas iglesias rurales como de los grandes centros religiosos. Informan, a veces, de la evolución de los tesoros y dan detalles sobre algunas obras singulares, tanto de producción local como importadas. También debe destacarse el valor informativo de las actas de consagración de los templos, que incluyen siempre la dotación eclesiástica y permiten, pues, conocer su patrimonio de origen. Con respecto a los documentos privados, sin duda hay que destacar el valor informativo de los testamentos, fuente inagotable de noticias sobre objetos de ámbito profano y sobre los mecanismos de promoción y de producción material de todo tipo de piezas, tanto profanas como religiosas[2]. También ofrecen ocasionalmente datos de interés otro tipo de textos, como por ejemplo los inventarios laicos, los contratos de compra-venta y empeños, o las actas judiciales.

Propongo, a continuación, realizar un recorrido, algo apresurado y con intermitencias inevitables, no sólo a la realidad de lo conservado (tanto de producción local como importado en la época) sino también a lo conocido por las fuentes documentales, para ofrecer al lector una correcta visión del fenómeno de la orfebrería en la Cataluña de los siglos XI, XII y XIII. Será, desde luego, una visión distorsionada por la desafortunada falta de tantas piezas, y aquejada por ello de la imposibilidad de ahondar en cualquier tipo de evolución de base formal o estilística: esbozar un desarrollo cronológico del análisis, con las obras y datos conocidos, es sencillamente una quimera.

Habremos de repasar, de entrada, varias cuestiones de interés general, desde los materiales usados hasta los procesos de creación y de circulación de los objetos, y a los actores partícipes de dichos procesos, artífices y promotores en particular. A continuación, se planteará un recorrido tipológico que incluirá en primer lugar los grandes conjuntos de mobiliario litúrgico, luego la orfebrería religiosa y, finalmente, la de ámbito profano, cuyo conocimiento resulta especialmente interesante en muchos sentidos, aunque la historiografía no suele prestarle demasiada atención. El repaso se completará puntualmente con referencias pormenorizadas a las mejores piezas que se conservan, aunque asumiendo que descripciones en profundidad de dichas piezas aparecen ya en los artículos correspondientes de los volúmenes de la *Enciclopedia del Románico en Cataluña*[3].

ASPECTOS GENERALES: MATERIALES, ARTÍFICES, PROMOTORES

Septem sunt autem genera metallorum: aurum, argentum, aes, electrum, stagnum, plumbum et quod domat omnia ferri. De los siete metales clasificados por Isidoro[4], la plata es sin lugar a duda el material por excelencia de los trabajos orfebres, no solo en la Cataluña románica sino en la Europa de todo el Medievo. Es relativamente abundante (o, por lo menos, más abundante que el oro), fácil de trabajar y fácil de comerciar con ella. Se utiliza para todo, en particular para objetos y muebles de función litúrgica, y es también el metal preferido para la vajilla de lujo, posesión muy común entre las elites aristocráticas de la época. En realidad, la plata formaba especialmente parte del entorno visual cotidiano de estas élites, y sin duda funcionaba en buena medida como marcador estamental, ordenador de prestigio y de estatus.

Desde luego, el oro tenía más valor y era más estimado, incluso connotado de valores simbólico-teológicos mucho más explícitos, pero su escasez y su precio impidieron siempre que predominara como metal de trabajo o de tesaurización. Cierto es que la plata, como se sabe, se doraba completa o parcialmente para semejar apariencia aurea[5], pero incluso de este modo suele ser reconocida como plata, valorada como tal. Cuando se dispone de él, el oro se utiliza también, claro está, aunque se suele reservar para piezas de singular ambición económica y estética, o para tipos muy particulares de objetos que generalmente son de dimensiones pequeñas (anillos, broches u otras joyas); en menor medida también se utiliza para cálices, cruces y algún otro objeto de culto significativo.

El cobre y el bronce, materiales que probablemente no se diferenciaban[6], son también metales destinados de forma específica para cierto tipo de objetos. El primero lo es, singularmente, para la producción de piezas decoradas con esmalte, de tanta trascendencia en el contexto suntuario de la época. El bronce se utiliza sobre todo para la escultura de pequeñas dimensiones, o para tipos muy concretos que incorporan a menudo formatos escultóricos, como sucede con los incensarios. Otro metal menor utilizado habitualmente es el estaño, siempre con un pequeño contenido de plomo (o de cobre, o zinc) para consolidar su dureza[7]. Se recurre al estaño como sustituto de la plata para piezas de inversión modesta, tanto en objetos religiosos (particularmente de uso funerario, como veremos después) como en otros de contexto profano (vajilla).

Copón de la Cerdanya (MNAC 12106)

Aunque los metales son la base de la orfebrería y conforman en la mayoría de casos la estructura fundamental de los objetos, las artes suntuarias cuentan con el uso de muchos otros tipos de materiales. Son bastante habituales las piedras preciosas o semipreciosas, así como su imitación con pasta de vidrio, efectiva estéticamente y de valor plenamente reconocido en la

época. Los documentos catalanes atestiguan el uso de piedras particularmente en el ornato de anillos, que portaban en especial los grandes dignatarios eclesiásticos. Las piedras utilizadas eran diversas (zafiros, jacintos, esmeraldas, rubíes, jaspes), aunque quizás cabe destacar entre ellas el cristal de roca, variante del cuarzo de gran transparencia que fue siempre material muy apreciado en época medieval. Pese a que algunos objetos de cristal de roca sin duda eran importados (la mayoría procedentes del Egipto fatimí), debió también haber una producción local más modesta, fundamentada en la talla y el pulido de pequeños bloques de origen pirenaico; esta producción local, sin embargo, solo se reconoce a partir de la segunda mitad del siglo XIII, y queda pues vinculada a una cronología del primer gótico[8].

Otro material muy característico de las artes suntuarias de época románica es el vidrio. Las utilidades de este producto artificial eren varias, algunas sólo tangencialmente vinculadas al mundo de la orfebrería, como la fabricación de vasijas para uso tanto profano como religioso, o como la elaboración de coloridos vitrales. Dentro del contexto ya estrictamente orfebre, cabe recordar que el vidrio es el material base para la creación del esmalte, que como se ha mencionado es uno de los argumentos decorativos de mayor difusión y reconocimiento en toda la época medieval. La producción de esmalte en Cataluña durante la época románica ha sido un tema ciertamente debatido, aunque la existencia de piezas esmaltadas está bien documentada y es indiscutible. Hubo esmaltes en algunos grandes frontales de altar realizados en el siglo XI, como los de Ripoll y Girona, cuyo variado ornato incluía efectivamente plaquetas de aplique decoradas con esmalte *cloisonné*, figurativas por lo menos en la tabla gerundense. Más tarde, a partir de comienzos del siglo XIII, llegaron los productos de Limoges en *champlevé*, que se importaron abundantemente y que luego, ya en el primer período gótico, se imitaron con gracia y personalidad notables[9].

El aprovisionamiento de todos estos materiales, y muy en particular de los metales nobles, era generalmente difícil, tanto debido a su precio como a las dificultades que había, a menudo, para encontrarlos. Por ello, la producción de pieza orfebres se realizaba de forma generalizada a partir de la fundición de objetos viejos (no necesariamente muy antiguos) que proporcionaban el metal para las nuevas creaciones. Las piezas metálicas (tanto las profanas como las religiosas) se fundían, pues, muy a menudo, para recuperar la plata o el oro, incluso las gemas si las hubiera, y con estos mismos materiales se elaboraban objetos nuevos, mejores o más acordes a los gustos del momento. Desde luego, las piezas también se fundían con fines estrictamente financieros, sobre todo para reutilizar sus metales en la acuñación de moneda. Todos estos procesos explican en gran medida la acusada desaparición de la orfebrería medieval en toda Europa.

La reutilización de materiales, que queda perfectamente explícita en las fuentes documentales, implica necesariamente la existencia de talleres de orfebrería activos en Cataluña durante toda la época del románico. Identificar dichos talleres es tarea ardua, pues los textos prácticamente no mencionan orfebres ni focos de creación, cuya ubicación y características deben imaginarse de forma un tanto atrevida. Por desgracia, no hay apenas datos sobre orfebres activos en Cataluña, y ningún artífice nominado se rastrea en las fuentes. En realidad, el único testimonio explícito del trabajo de un orfebre se encuentra en un documento de mediados de siglo XII procedente de Santa Maria de Ripoll. Hacia 1140, el conde de Barcelona Ramon Berenguer IV había reclamado al monasterio 200 libras de plata, que obtuvo de la fundición de varios de sus objetos litúrgicos, entre ellos el baldaquino que cubría el altar mayor, fabricado en la época del abad Oliba[10]. Los monjes ripollenses recibieron del conde, a cambio, los beneficios de un alodio cercano durante por lo menos diez años[11]. Con ellos se pudo adquirir de nuevo plata, y se contrató a un taller de orfebres ajeno al cenobio, de cuyo pago hay mención explícita en un inventario de rentas alodiales fechado en 1151: *Et artifex istius opere dispensavit cum sociis suis modiium tritici et XII sextarios berguitanos, et cotidie inter argentum* [sic] *ad abluendum ad potandum II canadels* (Y al artífice de esta obra, con sus colaboradores, se le dieron un modio y doce sextarios berguitanos de trigo, y dos jarras para bebida y lavado diario, mientras realizaba el trabajo)[12].

Aunque los datos de este texto son muy interesantes, no se menciona el nombre del orfebre ni su procedencia. Quizás fuera un artífice reconocido, pues el trabajo era de indudable ambición (la redecoración del altar mayor) y el monasterio de Ripoll, por entonces, estaba en una etapa de pujante actividad artística, reflejada, por supuesto, en la construcción de la famosa portada escultórica de su iglesia abacial. Está claro que el taller contratado procedía del exterior, y probablemente –no se dice lo contrario– estaba formado por artífices laicos. Habría en efecto, en la Cataluña de la época (como en el resto de Europa) tanto orfebres integrados en comunidades

religiosas como orfebres laicos, quizás con cierta movilidad regional. Lo más probable es que los talleres laicos fueran más modestos, pero quizás también más estables, ubicados en el entorno de las cortes condales o nobiliarias, y al servicio de la aristocracia.

Por el contrario, no hay indicios de talleres establecidos de forma permanente en los ambientes eclesiásticos, lo que parece implicar que dichos talleres se formaban y trabajaban de manera intermitente, según las necesidades o las posibilidades financieras de las catedrales o los monasterios. En épocas de especial vigor artístico, más en el siglo XI que en el XII, estos talleres eclesiásticos tal vez pueden haber permanecido largo tiempo activos en algunos centros, como pudo ser el caso precisamente de Ripoll, aunque no tanto en el siglo XII como en la anterior centuria, en época del abad Oliba[13]. La intermitencia de talleres parece ser la tónica general en las instituciones religiosas de toda la Europa del románico; se ha estudiado en centros de incontestable potencia, algunos relativamente cercanos al área catalana, como Santa Fe de Conques[14].

Hay que mencionar también, en esta primera parte del estudio, a los promotores y a los propietarios de las obras orfebres, categorías que no siempre coinciden y en las que cabe incluir tanto a los responsables de la financiación de objetos destinados a las iglesias como a los poseedores de bienes de contexto profano. La orfebrería era, evidentemente, un "placer" reservado a los nobles (dentro y fuera de la Iglesia) y, como se ha dicho, un signo precisamente de su estatus social. Aunque hay una evidente continuidad en el papel jugado por los promotores en la fabricación y el uso de las obras suntuarias, cabe decir que casi todos los grandes proyectos del románico catalán se sitúan en el siglo XI, mientras que en el XII la consecución de grandes obras es mucho menos potente, apenas residual en cuanto a piezas de mobiliario litúrgico se refiere. Todos los grandes frontales de oro o de plata que se documentan en las fuentes, más de una veintena, son siempre piezas anteriores al año 1100.

La pérdida de interés por parte de los promotores de sufragar obras de este formato monumental para los centros eclesiásticos debió estar motivada por la progresiva asunción de independencia de dichos centros en el marco del reformismo gregoriano, lo que implicó la pérdida (o una cierta pérdida) de su control por parte de los antiguos patronos laicos. Aunque es difícil confirmar con textos explícitos la relación entre ambos fenómenos, el apagón del interés de condes y nobles catalanes para financiar muebles litúrgicos resulta realmente sorprendente, y no puede explicarse sin tener en cuenta la mencionada disociación de los poderes temporal y espiritual, y la ocupación de las altas dignidades eclesiásticas por personajes de estrato social inferior, cuya potencia y poder no derivaba como antaño de sus roles y raíces familiares sino de su estricta implicación en la administración eclesiástica y en las distintas redes institucionales sustentadas desde la Roma reformista.

Santa María la Real fundación

Frontal de Sant Pere de Ripoll (MEV 556)

La desaparición –relativa, pero significada– de promotores de máximo rango me parece que está detrás, también, de un fenómeno tan interesante como el de la sustitución de muebles metálicos por piezas simplemente policromadas o esculpidas en madera, que tan características son del románico catalán y que recientemente han merecido tanta y tan estimulante atención[15]. A partir del segundo cuarto del siglo XII, centros como –otra vez– Ripoll o las catedrales de Vic y de la Seu d'Urgell parecen concentrarse en la producción de este tipo de muebles baratos, con los que no sólo abastecen sus parroquias o iglesias dependientes sino también sus propios altares. Estas piezas sustituyen conceptualmente los muebles de plata o de oro, a los que en ocasiones imitan sin duda; véase, por ejemplo, el magnífico frontal de altar llamado de Sant Pere de Ripoll, con su talentosa evocación del alto relieve y la ornamentación característica de la orfebrería del románico pleno. En otros casos, las afinidades se reducen al formato y a la función, mientras que el desarrollo artístico y compositivo pudo beber de otras fuentes, como la miniatura[16].

Dejando a un lado los grandes muebles, el resto de piezas orfebres documentadas pueden clasificarse entre las religiosas y las de uso profano. Sus promotores pertenecen indistintamente a los dos ámbitos, aunque desde luego algunos tipos de objeto son característicos de uno y ausentes en el otro. Los eclesiásticos tienen más directa relación con los objetos utilizados en las celebraciones litúrgicas, comenzando por los cálices y patenas, por los copones y los incensarios, y acabando por los relicarios, que son bastante raros en la documentación catalana, curiosamente. De todos modos, estas piezas pertenecen a los templos más que los clérigos estrictamente, y a menudo son financiados gracias a las donaciones de patrones laicos.

Con respecto a la posesión de orfebrería profana, apenas debe distinguirse entre poseedores laicos y religiosos, pues este tipo de bienes (vajilla, joyas) está a disposición de todos ellos. Desde luego los laicos no disponen generalmente de objetos religiosos de propiedad, aunque sí de tipos que también se encuentran en las iglesias, como candelabros, jarrones y aguamaniles, incluso quizás de incensarios –o de objetos muy similares– que podían utilizarse para perfumar ambientes cortesanos. Los testamentos informan de la existencia de verdaderos tesoros en los castillos y residencias de los nobles de más alta cuna. Abunda la vajilla de plata, incluso de oro, y copas y vasos de formas diversas se pueden contar a docenas en algunos testamentos de magnates. Las joyas también son habituales; las utilizan sobre todo las damas, con la excepción de los anillos que, como se ha mencionado más arriba, corresponden casi siempre a hombres, en particular a dignatarios de la Iglesia.

Parte de todas estas posesiones está claro que se importaba desde el exterior, a través de vías comerciales reservadas al comercio de lujo y también mediante las relaciones diplomáticas, en cuyo contexto el intercambio de regalos fue siempre un elemento de gran significación. Algunas piezas pudieron llegar también a Cataluña gracias a saqueos y expolios en contexto de guerra, pero quizás fueron éstas las menos, y en cualquier caso concentradas en el medio andalusí. En realidad, ee una u otra forma, el mundo islámico abasteció regularmente de objetos de lujo a las élites feudales catalanes sobre todo durante los siglos X i XI. El mismísimo califa de Córdova parece haber regalado, por ejemplo, una silla de montar al obispo Sal·la de la Seu d'Urgell, quizás con motivo de una embajada de catalanes a la capital cordobesa en el año 1003 en la que participó el mencionado personaje. En su testamento, recalca el obispo, con indisimulado orgullo, el valor de *ipsa sella quod dedit mihi alcalipha*, que luego es donada a la catedral de Santa Maria[17].

Más adelante, las importaciones suelen proceder del norte de los Pirineos. Para el siglo XII los datos son muy escasos. Quizás el más interesante está en el testamento de un sacristán de la catedral de Vic, Berenguer, donde se menciona una copa regalada por el rey de Francia (*cuppam argenteam quam michi Rex francie donavit*)[18]. Desde luego, a partir de 1215 las importaciones europeas debieron crecer abrumadoramente por el interés generalizado, no sólo en Cataluña, por adquirir obra de Limoges, objetos de vivos colores tan atractivos para la vista como para el bolsillo. La presencia de esmaltes en la documentación es notablemente alta: las primeras menciones están en el inventario del monasterio de Sant Joan de les Abadesses de 1218, y en el testamento de un rico canónigo barcelonés llamado Joan Colom, de 1219[19]. Es posible que inicialmente las piezas se compraran en el mismo Limoges o en otros mercados europeos de fácil acceso, aunque luego debieron importarlas y venderlas directamente mercaderes y comerciantes[20].

EL ESPLENDOR PERDIDO: MOBILIARIO LITÚRGICO MONUMENTAL

Como hemos visto, los principales proyectos de orfebrería en el pleno Medievo catalán fueron los muebles litúrgicos dedicados al ornato del altar y su entorno. Estos pueden clasificarse en dos grupos o tipologías fundamentales. En primer lugar, las tablas que decoran el frontal, los laterales o la parte posterior del altar. Y en segundo lugar, los baldaquines o estructuras de cubrimiento del mismo, que ejercen como marcadores simbólicos del principal foco de atención del interior de los templos; en las fuentes catalanas, por cierto, se les llama siempre cimborios (*cimborium*). Hay un tercer tipo de mueble que debe incluirse bajo el mismo concepto de gran mobiliario: el retablo, es decir la tabla que se coloca en la parte trasera de la mesa de altar (*retrotabulum*); pero en Cataluña sólo se documentan retablos tardíamente y además elaborados en madera, por lo que no serán objeto de atención aquí.

Baldaquíno de Toses (estructura moderna con tablas originales) (MNAC 4523)

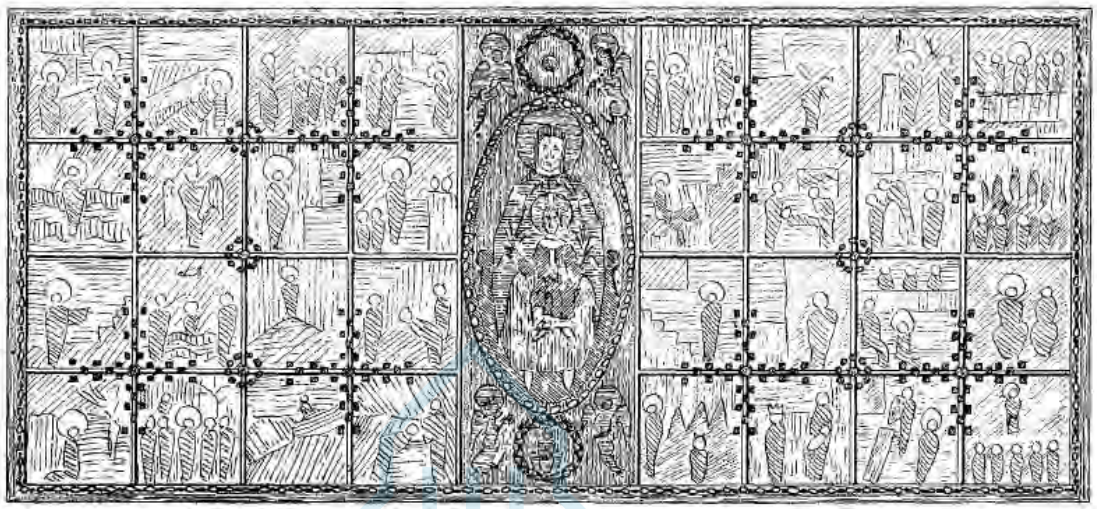
Tampoco los baldaquines elaborados con materiales preciosos fueron realmente habituales. En realidad, hay documentados únicamente dos, ambos de plata, en el monasterio de Ripoll. Ya se ha comentado que el segundo se labró a mediados del siglo XII para sustituir al primero, que se había fabricado en época del abad Oliba. Absolutamente nada se conoce de aquella primera estructura, aunque es tentador aproximarla en su dimensión formal al otro baldaquino elaborado para una iglesia gobernada por Oliba, el de Sant Miquel de Cuixà, cuya estructura, sin embargo, era fundamentalmente pétrea[21]. Sabemos un poco más del formato del segundo baldaquino ripollense, pues este mueble inspiró una numerosa serie de réplicas hechas en madera que debieron elaborarse en el mismo Ripoll. Dichas réplicas sirvieron a iglesias más o menos vinculadas al cenobio, y de algunas de ellas (Toses, Beget, Prats de Balaguer) se conservan algunos fragmentos. Eran baldaquines en forma de pequeño templete, con finas columnas coronadas por capiteles vegetales y con cubiertas probablemente a cuatro aguas.

Santa María la Real fundación

En un sentido algo distinto, cabe recordar que la historiografía suele vincular al "segundo" baldaquino de Ripoll cuatro grandes bases pétreas de columna que van decoradas a gran volumen con figuración humana y zoomorfa. Debo confesar mi desacuerdo con respecto a dicha atribución, pues el aspecto robusto de las bases se aviene muy mal con una estructura superior de plata (en fin, con una estructura de madera cubierta de lámina de plata), necesariamente ligera y esbelta. Parece mucho más probable (y algunos paralelos lo corroboran, especialmente en la Provenza) que las bases estuvieran en alguna portada o pórtico del recinto monástico, luego desaparecido[22].

Al contrario que los baldaquines, los frontales y otras tablas de altar de orfebrería fueron extraordinariamente frecuentes en Cataluña. Aunque ninguno se ha conservado, las conocemos bien gracias a la documentación. Por cierto, se les denomina siempre con el nombre de tabla (*tabula*), y nunca con otros vocablos que la historiografía moderna suele utilizar, como "antipendio" (término desconocido en las fuentes locales) o "palio" (término que, en los textos, identifica siempre materiales textiles, a menudo telas vinculadas al altar, pero nunca muebles metálicos).

Las dos tablas de altar más ambiciosas y espectaculares que se elaboraron en los condados parece que fueron los frontales de Santa Maria de Ripoll y de la catedral de Girona, a los que ya se ha hecho breve referencia antes. En Ripoll, en tiempos del abad Oliba, se dotó el altar mayor de la iglesia abacial con una gran tabla de oro decorada con numerosas piedras y con esmaltes (*tabulam coopertam auro cum lapidibus et esmaltis XVI*), y que completaban dos tablas laterales de plata[23]. Todo ello se produjo gracias al empuje del abad, y seguramente gracias al apoyo financiero de su familia condal. Nada sabemos de la iconografía ni del frontal ni de los laterales (ni de otras tres tablas de plata con que contaba el cenobio, colocadas en altares secundarios), que desaparecieron en el siglo XV. Acaso cabe suponer al frontal áureo una presencia importante de la Virgen, a la que se dedicaba el altar mayor.



Reconstrucción del frontal de oro de Girona, según: Jaime Marqués (MARQUÉS CASANOVAS, J. 1959, p. 217)

En Girona, el conjunto románico quizás no fuera tan completo, pero luego sería desarrollado con esmero en tiempos ya del gótico, cuando al frontal del siglo XI se unieron dos laterales y una tabla posterior, además del espectacular conjunto de retablo y baldaquino de plata, ya del siglo XIV, que sí se conserva todavía[24]. Del frontal antiguo, de oro como el ripollense, hay abundante información, ya que se conservó hasta comienzos del siglo XIX, cuando las tropas francesas lo fundieron durante la guerra de la Independencia, en 1808-1809; aunque no era macizo como muchos pensaban, se extrajeron de él unas 400 onzas de oro de calidad, según reporta una interesantísima y poco conocida fuente de la época[25]. El frontal está descrito en diversos textos anteriores, primero en un inventario de 1511, luego en el *Resumen historia de las grandezas y antigüedades de Girona* del erudito Roig i Jalpí (1678), y finalmente en el *Viaje Literario* de Jaime Villanueva, quien estuvo en Girona poco antes de la invasión francesa, en 1807. Gracias a estas noticias, puede ser descrito con cierta precisión[26]. Lo presidía una imagen central de la Virgen con el Niño, a la que acompañaban 32 escenas neotestamentarias y un sinfín de adornos de pedrería, que le dieron enorme fama. También había esmaltes figurativos, uno (o tal vez cuatro) con la imagen del Tetramorfo y otro en el que se representaba la figura de la promotora, dama identificada por una inscripción como la condesa Guisla (GUISLA COMITISSA ME FIERI IUSSIT), esposa de Berenguer Ramon I. Entre las piedras encastadas había entallas y camafeos antiguos, entre los cuales quizás la piedra de un anillo sigilar perteneciente a la condesa de Barcelona Ermessenda (suegra de Guisla), que se ha conservado reencastada en la custodia gótica de la catedral. Precisamente, en el acta de consagración de la sede gerundense, del año 1038, se afirma que Ermessenda ofreció 300 libras de oro para la fabricación de la magna tabla, en lo que pudo ser el primer aporte de material precioso a partir del cual se elaboró la tabla[27].

Piedra del anillo sigilar de la condesa Ermesenda (Catedral de Girona)

Además de en Ripoll y en Girona, los textos antiguos informan de la existencia de otros muchos frontales de altar en los condados catalanes, hasta superar la veintena. Eran generalmente de plata, y casi siempre vinculadas a iglesias catedralicias o a monasterios de cierta importancia, favorecidos por patronos condales o de la alta nobleza. La referencia más antigua retrocede hasta comienzos del siglo x, cuando se documenta una tabla ofrecida al altar mayor de la catedral de Elna, en el Rosellón[28]. A finales de la misma centuria, en 986, hay noticia de la intención de dotar con otra tabla el altar del monasterio gerundense de Santa Maria d'Amer, para la fabricación del cual un magnate llamado Guilmon (o Wilmund) legó al cenobio los beneficios obtenidos de la venta de una gran número de bienes[29].

Con posterioridad al año mil cabe destacar algunas otras tablas que debieron ser notables. En el año 1007 hay una donación condal al monasterio de Sant Cugat del Vallès para la realización de un frontal probablemente de oro[30], que efectivamente se fabricó y que un siglo más tarde parece que fue requerido por el conde de Barcelona Ramon Berenguer III, quien probablemente lo hizo fundir para reutilizar su metal. En el testamento de dicho conde, del año 1130, existe un importante legado para restaurar la tabla (*pro emendatione*), es decir, para fabricar otra, lo que en realidad no sabemos si ocurrió realmente[31]. Otros monasterios importantes contaron también con ricas tablas de altar (o por lo menos con el proyecto de ellas): Sant Feliu de Guíxols, Sant Martí del Canigó, Sant Miquel de Cuixà... Una de las menos conocidas por la historiografía es la del cenobio urgelitano de Sant Serni de Tavérnoles, obra de mediados de siglo XI que sufrió, unos años más tarde, el destino habitual de este tipo de grandes piezas: fue donada al conde Ermengol VI, quien utilizó sus 17 libras de plata para financiar la conquista de *Madinat Balagî* (Balaguer)[32].

Con respecto a las catedrales, la dotación de sus altares con tablas suntuarias parece igualmente generalizada. En la sede de Vic se documentan dos frontales de plata, uno en el altar mayor y quizás otro *in confessione*, es decir en el altar de la cripta, aunque el segundo se conoce sólo por un testamento de 1088[33]. El frontal del altar mayor sí está perfectamente documentado desde mediados de siglo XI. Parece posterior a los tiempos del obispo-abad Oliba (m. 1046), y se conservó *in situ* por lo menos hasta el siglo XVII, cuando se menciona en una visita pastoral y se evoca su decoración escultórica a base de repujado (*frontale sive palium argenteum cum quibusbam imaginibus sculptam*)[34]. Como el frontal de Girona, fue fundido durante la guerra de la Independencia (1809), aunque esta vez no por los franceses sino por la Junta Superior de Govern del Principat de Catalunya, que lo reclamó para financiar la defensa[35].

Otras dos tablas románicas hubo también en la catedral de la Seu d'Urgell, la principal situada en el altar mayor dedicado a la Virgen, y otra que se reservó para el altar de san Armengol. Ambas se documentan en el testamento de un noble local llamado Arnau Salla, fechado en el 1051[36], y luego la primera reaparece continuamente durante dos siglos como receptora de donaciones y legados, mediante los cuales se embellecía o se restauraba su plata. En 1083, por ejemplo, el obispo Guillem Arnau de Montferrer legaba el pomo de oro de su espada *ad Sancte Marie Sedis tabulam que est ante altare*, quizás para enriquecer su dorado[37]. Una serie de documentos tardíos indican que en el siglo XII la pieza fue restaurada de forma importante, o incluso es posible que se

sustituyera por otra distinta, destinada al nuevo y monumental templo catedralicio que se comenzó en tiempos del abad Ot. Sea como fuere, la tabla parece que desapareció a finales del mismo siglo XII, en el asedio y saqueo de la catedral urgelitana llevado a cabo por la nobleza feudal en 1195-1196, durante el pertinaz enfrentamiento bélico entre el obispado y el partido de los vizcondes de Castellbó[38].

Destaquemos, por último, el frontal de la catedral de Barcelona, que parece que fue de oro y que está documentado inicialmente en el testamento del obispo Guislabert, del año 1062[39]. El prelado legaba entonces diez onzas de oro para la fabricación de la tabla que habría de decorar el altar de la catedral barcelonesa construida bajo su mismo gobierno, y consagrada solemnemente en 1058. La definitiva ejecución del mueble fue garantizada, años más tarde, por los condes Ramon Berenguer II y su esposa Mafalda de Apulia, quienes cedieron en 1081 una serie de alodios a la sede para garantizar el pago de una deuda de 200 mancusos de oro puro, deuda que había de dedicar, se dice explícitamente en el texto, a la consecución del mueble[40].

La orfebrería religiosa, al servicio de Dios (y de los hombres)

Además de dar noticia de los grandes conjuntos, los documentos de la época románica, tan numerosamente conservados en Cataluña, ofrecen abundante información sobre la existencia de piezas orfebres para servicio de la liturgia cristiana. Los inventarios eclesiásticos son, desde luego, fuentes importantes al respecto, tanto los que refieren a los tesoros de los grandes centros, como los ya mencionados de Ripoll (donde la secuencia de inventarios conservados permite observar la evolución del tesoro entre finales de siglo X y finales del XII), como los que detallan las posesiones suntuarias de iglesias de menor importancia, parroquias rurales incluso, en las que el patrimonio era singularmente reducido y abundaban las piezas en materiales humildes, como el estaño, el latón o el hierro.

Casi en todos los templos se procuraba que hubiese por lo menos el cáliz y la patena de plata, que proporcionaban los patronos, generalmente, en el momento de la consagración. Eran piezas esenciales para el servicio del culto, y por las que podemos empezar una panorámica tipológica de los objetos de ámbito religioso. En los documentos aparecen de forma generalizada, y en las iglesias de mayor tamaño y posibilidades había siempre varios conjuntos. Sólo excepcionalmente se localizan cálices y patenas de oro, por ejemplo en Ripoll, donde el cáliz mayor era verdaderamente excepcional, no solamente áureo sino que también decorado con piedras preciosas y esmaltes[41]. La mayoría, por el contrario, eran elaborados en plata, y cuando dicho metal faltaba se recurría generalmente al estaño, material que la legislación eclesiástica permitía explícitamente como sustituto de los metales nobles[42].

Una destacada colección de cálices y patenas de estaño se han conservado en Cataluña hasta nuestros días, localizados, la mayoría, en contexto funerario. Era costumbre extendida que los obispos (y quizás también otras dignidades) se enterraran con los atributos de su cargo, pero inteligentemente los ajuares que se colocaban en los sepulcros estaban formados por piezas menores, cuyos materiales eran relativamente pobres y, particularmente, no se podían reutilizar. Las piezas de estaño convenían a esta función, y acaso algunas debieron de producirse expresamente para ello, aunque el uso cultual de cálices *stagneos* está también perfectamente documentado, por lo que sería falso ver en ellos sólo objetos de ajuar. Los conjuntos de cálice y patena conservados son siempre muy sencillos y sin apenas decoración, aunque se ha intentado ver en sus ligeras diferencias formales una prueba de evolución cronológica, algo difícil de contrastar en realidad. Quizás los que parecen más elaborados son tardíos, pues se encontraron en tumbas de obispos fallecidos ya en el siglo XIII, como la del arzobispo Olivella (m. 1287) en la catedral de Tarragona, o la del obispo de Vic San Bernat Calbó (m. 1243)[43].

Santa María la Real Fundación

Cáliz, patena y oblata de Sant Bernat Calbó (MEV 106114, 10615, 10616)

Cáliz de Casesnoves (Musée national du Moyen âge, CL11989)

Una pieza más o menos vinculada a este grupo destaca sobremanera, aunque ya no descubierta en contexto funerario. Se trata del cáliz de la iglesia de Sant Salvador Casesnoves, en el Rossellón, localizado en función de relicario (inserido en el pie del altar del templo y con una lipsanoteca de madera en su copa) y uno de los mejores y más elaborados cálices románicos que se conservan de Cataluña . Fechado hacia mediados de siglo XII, es esbelto y de formas muy elegantes, ciertamente un objeto realizado con esmero y precisión; tiene copa ancha con ribete superior, y un friso decorativo que la circunda con finísima ornamentación vegetal, a base de roleos de explícita raigambre clásica. También interesante, aunque de calidad menor, es el conjnto de cáliz y patena que procede del santuario pirenaico de Núria, que sin embargo ya no utiliza el estaño sino el cobre dorado; es también algo más tardío, diría que bastante posterior a 1200.

La necesidad de los templos de contar con cálices y patenas, y el interés de los promotores o de los testadores para con este tipo de piezas es únicamente comparable al de las cruces, objeto al que se dedica también singular atención en la orfebrería del románico. La plata es, de nuevo, el material preferido para estas cruces, aunque las que presidían los altares mayores de templos importantes podían ser de oro, y a veces se revestían con piedras preciosas. Hay varias noticias de cruces de gran lujo (una *de auro cum gemis* presidía la catedral de Vic ya en 957), que podían ejercer también función de relicario, como ocurre con la *crux de auro cum lapidibus in quo est lignum Domini* de Santa Maria de Ripoll[44].

Se han conservado dos cruces románicas de segura producción autóctona. La mejor de ellas es un notable ejemplar de plata, algo infravalorado por la crítica, que procede del monasterio de Sant Miquel del Fai, en la zona vallesana. Se la conoce como cruz de Riells, puesto que tras la desamortización de 1835 fue trasladada a la vecina parroquia de Sant Vicenç de Riells junto con otras piezas del tesoro monástico[45]. La pertenencia inicial a Sant Miquel del Fai es completamente segura, puesto que Villanueva la describió en 1806 al pasar por el emblemático conjunto (que en época románica era uno de los cenobios importantes del condado de Barcelona)[46].

Santa María la Real

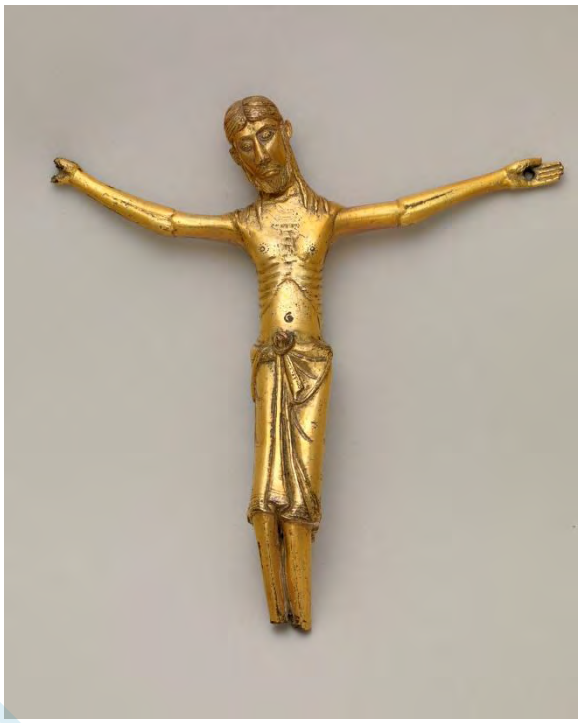
La cruz de Riells es pieza de buen tamaño (84 cm de alto), de perfil potenzado y con espacios circulares precediendo los extremos de los palos, esquema que resulta coherente con una datación en la segunda mitad del siglo XII. El alma de madera va cubierta de finas láminas de plata ricamente repujadas y doradas parcialmente; de los múltiples cabujones que la embellecían queda solamente uno, de cristal de roca, situado en el brazo superior del anverso. La cruz tiene figuración abundante, con el esquema iconográfico habitual en la época: el Crucificado preside el anverso, junto con María y Juan en los extremos del travesaño, un ángel turiferario en el brazo superior, y la figura de Adán resucitado en el inferior; en el reverso hay los símbolos del Tetramorfo y el Cordero en la cruceta. La ejecución de los relieves es muy correcta, aunque cierto degrado y el achatamiento de la plancha en algunos puntos desvirtúan un poco el resultado. El Crucificado central, alargado y ciertamente poco orgánico, tiene sin embargo una pulsión anatómica interesante, y el vigor decorativo es evidente en el rostro, o en el brillante *perizonium*.

El modelo formal, y probablemente también el iconográfico, de la cruz de Riells parece que se repetía en la segunda de las cruces mencionadas, un ejemplar de cobre dorado que debemos denominar "cruz de Montoriol", puesto que procede, según se publicó hace unos pocos años, de la iglesia de Sant Sadurní de Montoriol, en la subcomarca norteña de los Aspres (Rossellón). Sin embargo, la cruz no se conserva como tal, sino peculiarmente remontada en forma de tríptico sobre una placa de madera moderna, por lo que la historiografía tradicional la conoce como "tríptico del Vallespir" o "tríptico de la Redención"[47]. Como digo, el análisis de las láminas metálicas permite reconocer un esquema formal potenzado y con adiciones discoidales similar al de la cruz de Riells, y algunas figuras de una iconografía idéntica, especialmente del anverso (del Crucificado central queda sólo un fragmento con el *perizonium*, aunque montado del revés). El repujado es aquí mucho más discreto, y está claro que la pieza no fue nunca de gran calidad, aunque la recomposición moderna tampoco ayuda a su correcto aprecio. Pese a que se la ha considerado en ocasiones obra de cronología alta, del siglo XI, me parece mucho más acertada una cronología posterior, cuanto menos de mediados del siglo XII, sino incluso más tardía.

Ciertamente se conservan algunas otras cruces románicas en Cataluña. La gran mayoría son ya de importación, y pertenecen a la obra en esmalte de Limoges, sobre la importancia de la cual hemos hablado ya. La más notable de estas cruces importadas es la que se conserva en el Museu Episcopal de Vic procedente de Sant Joan de les Abadesses, que destaca por el hecho de estar documentada en el inventario de 1218; es de estructura metálica y decorada con numerosos apliques, siguiendo un esquema bien conocido en la produccón lemosina, aunque con una calidad un tanto menor. Luego, hay otros varios ejemplares que deben ser también importaciones antiguas, como una pequeña cruz de cobre macizo que procede del entorno de Solsona, o como una preciosa placa con figura de aplique que parece proceder de la ciudad de Vic, ambas también en el museo episcopal ausetano[48].

Cruz lemosina de Sant Joan de les Abadesses (MEV 766)

Cristo de Moror (MNAC 12095)



Más abundantes son las figuritas de aplique lemosinas, que se conservan desvinculadas de las cruces que en su día presidieron. Asumiendo sólo para el análisis las piezas de probable importación medieval, cabe reseñar el Cristo del monasterio de Cruïlles, el de la parroquia de Centenys conservado en el Museo Comarcal de Banyoles, el conservado en el Museu de Lleida clavado una cruz sin duda más tardía, y el llamado "Sant Crist Trobat" al que se rete todavía culto en la iglesia de Sant Antoni de la villa de Tàrrega. Todavía en 1999 se localizó un aplique de este tipo en unas excavaciones en Ulldecona, que tras restauración parece pieza de factura bastante correcta, dentro de los modelos de producción seriada característica de la obra de Limoges tardía.

Dejando de lado los apliques lemosines, cabe señalar en el Museu Nacional d'Art de Catalunya la presencia de otras dos figuras de Cristo de esquema ciertamente distinto, realizadas esta vez en bronce[49]. La mejor de ellas (mucho mejor) es el llamado Cristo de Moror, que fue comprado por el museo barcelonés, en 1920, al rector de la pequeña iglesia de Sant Miquel de Moror, en el Pallars Jussà. Dicha iglesia dependía del vecino monasterio de Santa Maria de Mur, de donde es probable que procediera originariamente la pieza. Su calidad sólo puede calificarse de verdaderamente magnífica, pues la figura es un alarde de perfección y habilidad compositiva y técnica, una pequeña maravilla que debe fecharse, quizás, hacia mediados de siglo XII. Desde luego se incluye, y con puesto de honor, en la numerosa serie de pequeños apliques de bronce característicos sobre todo del mundo europeo septentrional, serie conocida y estudiada desde hace años[50]. La segunda figura conservada procede (según la documentación) de una iglesia indeterminada de la comarca de la Cerdanya, y aunque se trata de una obra ciertamente bonita, queda lejos de la elegante estilización del Cristo de Moror.

La historiografía ha planteado desde hace tiempo la posibilidad de considerar estas dos piezas, especialmente la de Moror, como producto de un orfebre local, e incluso se han querido ver similitudes (aunque bastante inconcretas) en la composición y detalle de su rostro con algunas tallas en madera catalanas de similar entorno geográfico. A pesar de ello, me inclino a pensar en una procedencia extranjera, en realidad para ambas figuritas; pudieron llegar a Cataluña desde el norte europeo, como tantas otras piezas de metal. Es cierto que no hay paralelo suficientemente claro para la figura de Moror (ni para la otra) entre el amplio abanico de apliques conservados en Centroeuropa, pero resulta difícil avistar un taller de orfebrería local dedicado a la fundición del

bronce y al trabajo en pequeña escultura de este tipo, sobre el que no parece que hubiera ninguna tradición en los condados catalanes.

Tras cálices, patenas y cruces, el objeto de culto más importante y significado como pieza de orfebrería en la documentación de época románica es, quizás algo sorprendentemente, el incensario[51]. El uso de braseros móviles para perfume de los templos motivó una riquísima producción de piezas, tan numerosa que son también los incensarios los objetos medievales de función litúrgica o paralitúrgica que se han conservado en mayor número, en Cataluña y en casi cualquier otra región del continente europeo. Cabe señalar que los conservados son hechos fundamentalmente en bronce o en cobre, mientras que las fuentes textuales insisten en la abundancia de incensarios de plata, que son mucho más numerosos (en los textos) que cualquier otro material.

Incensario "Plandiura" (MNAC 4581)

El más interesante de los localizados en Cataluña es una pequeña pieza con decoración esmaltada que se conserva en el MNAC. Se conoce como "incensario catalán" aunque nada se sabe de su procedencia, pues llegó al museo con la vasta colección privada de Lluís Plandiura, sobre el origen de los objetos de la cual no hay apenas información. Su carácter de obra local es, por lo tanto, hipotético, aunque la idea tiene una cierta aceptación historiográfica. Se trata de un incensario completamente esférico (con los polos achatados) decorado con una serie de medallones con aves afrontadas flanqueando una estilizada estructura vegetal, de líneas frondosas. La aplicación de esmalte (de tono azul reposado, más elegante que vigoroso, y con apuntes ocasionales en blanco y en rojo) se reduce a algunos fondos, y se combina certeramente con los espacios calados de la cubierta. La pieza se suele fechar en el segundo cuarto del siglo XII, y su decoración es deudora de motivos y animaciones de origen oriental transmitidos por vía andalusí. Hay, en realidad, conexiones bastante interesantes con algunos motivos ornamentales de los marfiles del llamado taller de Cuenca, que el artífice de la pieza quizás pudo haber utilizado como modelo de composición. Dichos contactos no aseguran, desde luego, que la pieza sea catalana, pero desde mi punto de vista podrían confirmar, por lo menos, un origen hispánico[52]. Sí está claro que nada tiene que ver, la pieza, con los incensarios esmaltados elaborados en Limoges.

Incensario del Museu de Vic (MEV 3872)

El incensario del MNAC tiene ciertas semejanzas estructurales con un grupo de otros cuatro incensarios mucho más modestos y de ejecución algo sumaria, para los cuales, sin embargo, el origen catalán es casi seguro. Dos de ellos se conservan en el Museu Episcopal de Vic (incensario de Viladonja e incensario núm. 3872), otro en el Museu d'Art de Girona (incensario del Freixe) y otro, curiosamente, en la catedral alemana de Limburg, donde se sabe que llegó modernamente. Las cuatro piezas forman parte de una misma producción, salidas probablemente de un mismo molde; van decoradas con un fondo vegetal de tallos carnosos y bastante rudos, que forman grandes medallones en cuyo interior se dispone un animal cuadrúpedo, quizás un felino o un lobo, con una pata delantera en alto. Este motivo, por cierto, se localiza fácilmente en otros ámbitos técnicos del románico catalán, particularmente en los espacios marginales de la pintura sobre tabla[53].

Santa María la Real fundación

Junto a los incensarios, las iglesias disponían casi siempre de pequeñas navetas para la guarda y transporte de los granos de incienso, que podían ser de materiales variados, desde plata y cobre hasta marfil o cristal de roca. Se importaron también navetas esmaltadas, tal vez formando pareja con los incensarios lemosines mencionados hace un momento. Se conserva una de estas navetas en el MNAC, que probablemente procede de la zona de Besalú (hay documentadas dos en el inventario de Sant Joan de les Abadesses del 1218, lo que resulta sugerente) y que resulta una pieza bastante bonita, aunque humilde. A la labor de su fondo esmaltado en azul se añaden cabujones encastados de pedrería de vidrio, y dos notables apliques con decoración de reptiles que singularizan la pequeña caja.

También de obra de Limoges (piezas importadas, por tanto) son las más interesantes de las custodias eucarísticas que se conservan. Hay que diferenciar entre los objetos mayores, es decir los ciborios o copones, y las píxides más pequeñas, de las que hay una cierta cantidad en varios museos diocesanos y que probablemente fueron imitadas tardíamente en modestos talleres locales, lo que explica la existencia de piezas de esquema similar al lemosín (pequeños botes cilíndricos con cubierta cónica) aunque sin esmaltado. De entre las importadas y con esmaltes, destacan por su belleza la píxide de Ars, de colores muy vivos aunque con un planteamiento figurativo francamente tosco, y la de Maçanet de Cabrenys, decorada con escudos heráldicos según una de las modas tardías de la producción lemosina[54].

Con respecto a los copones, desde luego debe destacarse el excepcional valor del llamado "copón de la Cerdanya", una de las mejores piezas de la colección de orfebrería románica del MNAC y objeto todavía de interpretación problemática, al que se le ha prestado siempre notable atención. Es claramente objeto producido en Limoges, aunque en un primitivo análisis, nada más localizado y adquirido por el museo de Barcelona (1918), su descubridor Joaquim Folch i Torres lo supuso de filiación alemana. La pieza tiene cierta dependencia del más famoso de los copones lemosines, el *ciboire de Maître Alpais* conservado en el Louvre, del que retoma la articulación superficial y el fundamento iconográfico. Es de estatura baja, y además no conserva ni la base ni la coronación que resaltaba su plano vertical. Lo conservado es, de todos modos, el cuerpo básico de la pieza, formado por dos semiesferas achatadas cuya superficie se organiza mediante planteamiento reticular de celdas romboidales, dentro de las cuales se dibujan figuras en busto, identificadas con los apóstoles y otros santos (o, quizás, ángeles). El color del esmalte se utiliza para la definición de dichas figuras y de los estilizados roleos vegetales que decoran las celdas marginales, elaborados con trazo muy elegante y severo, y terminados con florón central multicolor. El fondo, por el contrario, queda en reserva y ofrece un espectacular brillo dorado al conjunto, bastante poco habitual en la producción lemosina de comienzos de siglo XIII, donde debe situarse cronológicamente la obra. El estilo de las figuras remite a una serie de conjuntos lemosines vinculados a la abadía de Grandmont, y por otra parte la dependencia del *ciboire Alpais* parece también indiscutible, aunque la historiografía lo ha considerado generalmente de cronología anterior a aquel, lo que no parece nada lógico[55]. Por importancia y por datación, debió estar el copón del MNAC entre las primeras piezas lemosinas importadas en Cataluña, y al tratarse de una obra claramente concebida a propósito de un encargo, bien pudiera relacionarse directamente con un promotor catalán. Los contactos de la monarquía con los territorios del Languedoc (algunos, incluso, largamente bajo su directo control) permiten aventurar incluso una posible relación de aquella, o de alguien del entorno cortesano, con el origen del encargo[56].

Otro tipo de producto lemosín llegado a Cataluña durante el siglo XIII fueron los pequeños relicarios en forma de arqueta, que reconocemos ocasionalmente en algún inventario tardío (*caxa de reliquies que es obra de Limotges*[57]). Se ha conservado por lo menos uno de estos relicarios importados, que procede del cenobio de Sant Miquel del Fai, donde formaba parte del ya mencionado tesoro monástico, junto con la cruz de plata de Riells. Se trata de una bonita arqueta de pequeño tamaño pero de excelente calidad, decorada con escenas de la vida de santa Valeria en un estilo avanzado claramente hacia lo gótico; fechada en 1220-1230, se conserva en una colección particular, parece que en Francia[58].

Ningún otro relicario de este tipo se conserva de época estrictamente románica. Las fuentes documentales sí nos informan de numerosos relicarios en forma probablemente de arqueta, que suelen denominarse *capsae*, o *scrinium* (cofre) cuando son un poco mayores. En Sant Joan de les Abadesses parecen detectarse dos, uno lemosín dedicado a san Valentín, y otro de mayor lujo, de plata, que se dedica a san Juan[59]. Quizás se produjeran relicarios algo más sofisticados; la

historiografía tiende a identificar la mención, en un inventario de Ripoll del año 1008, de un legado en oro dedicado literalmente "a cubrir la cabeza de san Eudaldo" (*ad cooperiendum caput Sancti Eovalli*) como un proyecto para la elaboración de un relicario en forma de busto para la conservación de la reliquias del patrón de la villa; debo decir, sin embargo, que quizás es más posible que lo señalado en el texto sea la cubrición del ábside (la "cabeza") de una esglesia dedicada al santo, que parece que efectivamente se construyó en Ripoll a principios de siglo XI[60].

Otro objeto de especial interés, desde el punto de vista de las artes orfebres, son los códices utilizados en los templos para las lecturas en los Oficios. Dichos códices, especialmente los Evangeliarios, tenían a menudo ricas encuadernaciones reforzadas con láminas de oro o de plata y ornamentadas con piedras y, a veces, con esmaltes. El valor material de las cubiertas fortalecía la dignidad del objeto, ya de por sí valioso, y generalmente lo significaba como elemento de uso litúrgico. Este tipo de manuscritos son denominados, en las fuentes, con el nombre de "textos" o "textos argénteos" (*textum argenteum*), y se contabilizan siempre –significativamente– como piezas del tesoro, y no como parte de los fondos de los escritorios y archivos.

Cubiertas del Missal de Sant Ruf (Catedral Tortosa)

Pese a la abundancia de referencias documentales, es muy poco lo que ha llegado hasta nosotros. Casi solamente el conocido *Missal de Sant Ruf*, célebre códice de la catedral de Tortosa con su rica encuadernación en plata y cobre esmaltado. Está plenamente aceptado que el códice llegó a la sede tortosina con su primer obispo, Gaufredo de Aviñón (1151-1165) desde la poderosa canónica de Sant Rulfo; es, por lo tanto, un códice provenzal. Las cubiertas se añadieron ya en tierra catalana. Son dos piezas interesantísimas, con un gran marco de plata y una placa central de cobre dorado decorada con esmalte *champlevé*. La iconografía de las placas es la acostumbrada en este tipo de obras (una *Maiestas Domini* y una escena de Crucifixión), pero la ejecución técnica y el estilo son francamente singulares. Mientras que los fondos quedan en reserva dorada, el esmalte se aplica a la figuración con un evidente sentido estético, con colores brillantes y contrastados y una definición de rostros y anatomías, trazada en rojo, sin apenas paralelos en la época. Aunque se las ha calificado de rudas, en realidad son obra de calidad indiscutible, pues no debe confundirse su expresividad y el carácter robusto de su estilo con tosquedad. Nadie ha sido capaz de asegurar el origen de estas placas (¿Una producción local? ¿Importadas desde Aviñón?) ni se han podido relacionar con certeza con un contexto figurativo concreto. Desde luego, nada

tienen que ver con la producción lemosina, y de relacionarlo con algún entorno geográfico, acaso cabría la posibilidad de establecer ciertos contactos con la esmaltería germana, aunque las similitudes tampoco son realmente claras. Sí puede asegurarse, en cambio, que el montaje de la encuadernación y la ejecución de los marcos de plata son de factura local, pues en dichos marcos hay dos versos en hexámetros leoninos cuya procedencia cultural es indudablemente el área ripollense: uno está tomado de un himno eucarístico de Hildeberto de Lavardin, mientras que el otro procede del poema *O crux clara Deo*, que se atribuye al mismo monje autor de los famosos *carmina rivipollensia* de tema amoroso[61].

Para terminar con el repertorio tipológico de piezas religiosas, cabe destacar la importancia de los báculos episcopales, que aparecen lógicamente en la documentación pero de los que, además, hemos conservado algunos ejemplares notables, aunque siempre de cronología baja. La mayoría son obras bastante sencillas y de materiales modestos, que se utilizaron para el ajuar de tumbas episcopales, igual que hemos visto se hacía con los cálices y patenas de estaño. Alguno de los báculos conservados es también de estaño, como el del arzobispo Olivella que se conserva fragmentario en el Museo Diocesano de Tarragona. Sin embargo, la mayoría son de cobre dorado (báculo de Arnau de Gurb, báculo del arzobispo Tello). El mejor es, sin duda, el que procede de la iglesia rosellonesa de Sant Genís de Fontanes (fig. 14) que suma a la habitual voluta reptiliana un desarrollo interno bastante notable, con el *Agnus Dei* en un curioso marco cuadrilobular[62]. Las similitudes de estos báculos de cobre con los de producción lemosina son bastante claras, y es razonable suponer que en cierto modo aquellos proporcionaron los modelos. Aún así, cabe resaltar que se trata de piezas de producción local, de carácter distinto y nunca decoradas con esmaltes.

Báculo de Sant Genís de Fontanes

Santa María la Real fundación

EL VALOR DE LO CORTESANO: LAS PIEZAS PROFANAS

Es necesario terminar el recorrido por la orfebrería catalana con una mención a la producción e importación de obras profanas, aunque aquí lo conservado es prácticamente nada, apenas un par de anillos y algunas piezas del juego de ajedrez. Sin embargo, prescindir de lo profano en el análisis del panorama orfebre plenomedieval es un error considerable, porque la cantidad de objetos de todo tipo evocados en los documentos revela la enorme importancia y difusión de unos productos sin los cuales no puede comprenderse el entorno estético y simbólico de las elites nobiliarias de la época feudal, no sólo en Cataluña, claro, sino en toda Europa.

La producción profana se puede clasificar en dos géneros fundamentales de objetos, que probablemente se producían además en contextos diferentes (quiero decir, en talleres especializados). Están, por un lado, las piezas de vajilla de lujo, realizadas generalmente en plata, y que eren abundantísimas. Y, por el otro lado, las joyas, menos habituales en los textos pero de gran importancia como elemento del ornato personal, tanto femenino como masculino; en ellas predomina el uso del oro y de las piedras preciosas.

La vajilla de lujo era la posesión suntuaria más habitual entre las elites de la sociedad del pleno medievo, y un evidente marcador de estatus social, lo que se refleja bien en las fuentes textuales. Su diversidad era bastante notable, y habida cuenta de su escasa conservación, no siempre es fácil identificar los tipos o esquemas formales conocidos, puesto que la terminología es, a veces, imprecisa. Como decía, la plata es el metal predominante en este tipo de producción, mientras que el oro es muy excepcional. No parece razonable pensar que la vajilla metálica se utilizase a

diario, por lo que debía reservase para fiestas y banquetes especiales, mientras que en lo cotidiano se utilizaban piezas menores, especialmente de madera torneada y, a partir del siglo XIII, de cerámica. Ocasionalmente algunos cuencos podían ser de vidrio, pero en época románica este material era también muy caro, y no parece que estuviera generalizado.

Para la bebida, las piezas más utilizadas eran los *anaps*, los *cifos* y las copas. Los primeros eran cuencos anchos y sin asas, de baja estatura i con un pequeño pie, que permitían proceder a la rebaja del vino con agua. Los *cifos* eran probablemente vasos más altos y estrechos, con una o dos asas laterales y un pie de cierta elevación; su nombre y su tipología derivan de los antiguos *schipos* romanos, que ya se producían en plata. No está demasiado clara su diferencia con las copas, que quizás se fundamentara en la presencia o no de las asas. Los servicios de mesa incluían también vasijas en forma de botellas, (*ampullae* o *cannada*), que podían ser de plata u otros metales, así como de vidrio; hay una conocida imagen de la *Biblia de Rodas* en donde varios personajes beben directamente de unos botellines de este tipo, esféricos y de cuello muy largo [63].

Bíblia de Rodes, f. 66r

Santa María la Real fundación

Con respecto a los útiles para contener alimentos caben destacarse las *naus* o naves, los *gradals* y las *escudellas*. Las primeras eran bandejas grandes utilizadas para servir o para retirar las comidas, en forma alargada como de navío, lo que explica su nombre. Las *escudellas* eran boles para contener sopas y alimentos caldosos, de utilización individual (o en parejas de comensales). Eran de tamaño mayor los *gradals*, aunque también eran platos fondos y que se utilizaban para comer directamente de ellos (a menudo se compartían, como los vasos). Los documentos los mencionan a menudo de plata y en alguna ocasión de oro, aunque desde luego la mayoría eran de madera[64]. Por cierto que el término "gradal", quizás de origen catalán (u occitano), fue utilizado por Chrétien de Troyes para denominar el suntuoso plato de oro y piedras preciosas que sirve de motor narrativo para el famosísimo *Cuento del Grial*; su identificación con el Santo Cáliz de Cristo es posterior (aunque no mucho) al origen de la leyenda[65].

Para los alimentos sólidos se utilizaban como platos unas tablas llamadas *talladors*, que al contrario que el resto de piezas ya mencionadas no parece que fueran nunca de metal, sino que eran de madera (para poder cortar sobre ellas). Con respecto a los cubiertos, se utilizaban básicamente las cucharas, que sí se reportan muy habitualmente de plata, y que de hecho son especialmente abundantes en la documentación. Los tenedores no se difundieron realmente hasta finales de la Edad Media, y para cortar las carnes y pescados se utilizaba cualquier tipo de cuchillo que se llevara encima, por lo que no se incluían en los servicios de mesa. Por el contrario, eran indispensables los cuencos y bacinas para poderse lavar las manos, lo que se hacía siempre antes y después de las comidas y a menudo también entre plato y plato. Estos objetos podían ser igualmente de plata, y no parece que se diferenciaran en nada de los utilizados en las iglesias para

el lavatorio de los sacerdotes; por lo menos los términos que los identifican son los mismos: *urceolos*, *conchas*, bacinas, aquamaniles.

Si pasamos al mundo de las joyas, comprobamos de entrada la importancia y el elevado número de anillos documentados. El anillo es efectivamente la pieza fundamental del ornato personal de la época románica, por lo menos con respecto a los hombres. Como se ha dicho más arriba, disponían de ellos, en particular, los eclesiásticos, en cuyos testamentos aparecen verdaderas colecciones de anillos de gran valor. Solían ser de oro y a menudo completados en el encaste por una o varias piedras preciosas. Se conserva, en Tortosa, un anillo de grandes dimensiones que se localizó como parte del ajuar funerario del obispo Arnau Jardí, fallecido en 1306. Es, pues, una joya tardía, realizada con un metal tan modesto como el bronce y ornamentada con pedrería de baja calidad: un gran cabujón rojizo en el centro y una serie de perlitas de vidrio verde a su alrededor. Otro anillo perteneciente a un alto eclesiástico, esta vez el arzobispo de Tarragona Ramon de Castellterçol (m. 1198) se localizó hace unos años en la correspondiente urna sepulcral, junto con dos estupendas agujas de palio, que son atributos característicos de la dignidad[66]. El anillo se conserva mal, parece ser de plata dorada y tiene una pequeña piedra azulada en el encaste; sigue una tipología con abundantes paralelos conservados en toda Europa.

Además de los anillos, las joyas más habituales en el románico fueron indiscutiblemente los broches, que vestían los hombres pero más especialmente las mujeres, y que podían ser de tipos diversos (anulares, discoidales, en forma de aguja simple, etc.)[67]. En las fuentes catalanas se denominan con nombres diversos, especialmente *noschas* o *nuscas*[68] pero también *nodellos*, *crozadores* o *afiblallis*. Con respecto a las joyas específicamente femeninas, los textos son poco generosos y nada se informa de collares, colgantes, brazaletes o pendientes, que sin duda las damas nobles de los condados catalanes vestían como las de otras partes de Occidente. Sólo en el testamento de Arsenda de Àger (1068), la esposa del magnate Arnau Mir de Tost, se menciona un *ornamentum meum de caput que est de auro*, identificable quizás con un tipo de bandas o ligaduras doradas que eren parecen ser habituales entre los tocados de la época[69].

El mismo testamento de Arsenda, y un par de documentos más vinculados con sus bienes y los de su marido, evocan la existencia de una serie de objetos de lujo que ya no son joyas, pero que se relacionan con la vida cortesana. Se mencionan, en particular varios "pomos" (*pumbos*) que se han identificado como perfumadores, es decir como objetos de metal (son de oro y de plata) en cuyo interior se quemaría incienso y otros materiales aromáticos que perfumaban las estancias residenciales. No se trata de los conocidos pomos de esencia tardomedievales, que servían para perfume personal y eran muy pequeños, sino de verdaderos braseros utilizados para perfumar espacios grandes, a la manera (y la comparación es intencionada) de incensarios. De hecho, Arsenda lega sus perfumadores a varias iglesias para que sean utilizados en el altar a modo de incensarios, lo que permite reconocer la indiscutible proximidad tipológica que existía, por lo menos en épocas altas, entre la orfebrería profana y la religiosa. Es probable que estos perfumadores fueran importados desde el mundo andalusí. Lo mismo, con más seguridad, puede decirse de otro objeto del que dispone en su testamento, un espejo con mango de plata que se dice llegado desde la India (*speculum indium*) aunque quizás fuera una pieza islámica oriental (los espejos iranios, aunque de bronce, son harto conocidos), llegada por vía hispana.

Entre el rico patrimonio suntuario de Arsenda y Arnau Mir de Tost se contaban también varias piezas de ajedrez, tres de ellas de cristal de roca y otras tres de marfil[70]. También se trata de piezas importadas, como tantas otras que llegaron al Occidente europeo. Quizás puedan identificarse con algunos de los famosos cuarenta escaques de cristal de roca que se conservaron en Ager hasta finales de siglo XIX, parte de las cuales están hoy en el Museo Diocesano de Lleida y parte (las mejores) en el Museo Nacional de Kuwait[71]. En realidad, la presencia del ajedrez fue especialmente precoz en los condados catalanes debido a la proximidad y contactos con el califato omeya de Córdova y con las posteriores taifas. Incluso la primera referencia conocida al ajedrez en contexto cristiano se localiza en el testamento del conde de Urgell Ermengol I, fechado en el año1007, donde unos *scachos* del conde son legados a la iglesia de Saint-Gilles de Nimes[72].

Hay otras varias referencias documentales al ajedrez en textos catalanes (se citan piezas, por ejemplo, en el tesoro de Ripoll) y se conserva, localizada en unas excavaciones en el castillo ripollense de Mataplana, una pieza de marfil sencilla pero bastante bonita, sin duda procedente de un juego de los que habría en el castillo, que era sede de una prestigiosa corte aristocrática presidida por los señores del lugar (los Mataplana), muy celebrada por varios trovadores[73]. Los

textos también explicitan la existencia de fichas realizadas con materiales más (marfil, plata) o menos (hueso, madera) lujosos del otro juego de mesa típico de la época, el llamado juego "de tablas", que es un precedente del backgammon[74]. Por desgracia, no conocemos que se haya conservado ninguna "tabla" en territorio catalán.

Para terminar, debemos hacer alusión, entre las piezas profanas de orfebrería, a algunos elementos de las armas y armaduras de la nobleza feudal, y de los arneses de sus monturas. Se mencionan, de oro o de plata, tanto empuñaduras de espadas como vainas, e incluso los filos de algunas armas parece que podían ser de metales nobles, cabe suponer que utilizadas en contextos rituales. Hay una mención especialmente interesante en este sentido, con respecto a una espada vinculada al conde Ramon Guifré de Cerdanya: *spada una obtima qui abebat capud et bracia de argento et filum de auro obtimo*[75].

Las sillas de montar y en particular los frenos de las bridas de los caballos se documentan también ocasionalmente como piezas de orfebrería, a menudo de importación andalusí por lo menos en el caso de las sillas (se ha mencionado anteriormente la regalada por el califa de Córdova al obispo urgelitano Sal·la). Sin embargo, nada se conserva de todo ello, ni sabemos realmente como podían ser este tipo de adornos. Sólo de época mucho más tardía, no anteriores a los siglos XIII y XIV, se conservan en Catalunya y en los otros territorios de la entonces ya corona de Aragón una numerosa serie de *pinjantes* que decoraban los arneses de caballos y ocasionalmente de otros animales, como perros o aves de cetrería; en los textos catalanes bajomedievales se denominan generalmente *xapes de guarniment* (chapas de ornato). Se trata de una producción que tuvo un enorme desarrollo pero que es material y artísticamente muy modesta, siempre trabajada en pequeñas planchitas de cobre que se decoraban con esmalte opaco, con dibujos bastante rudimentarios, a veces heráldicos[76]. Es, como digo, una producción sencilla, que además debe ser calificada ya dentro de la estética y las motivaciones propias del arte gótico.

Bibliografía

ANHEUSER, K., 1997
ANHEUSER, Kilian "The practice and characterization of historic fire gilding techniques", *Journal of the Minerals, Metals and Materials Society*, 11 (1997), pp. 58-62.

ALTÉS I AGULLÓ, F. X., 2002
ALTÉS I AGULLÓ, Francesc Xavier, "La institució de la festa de Santa Maria en dissabte i la renovació de l'altar major del monestir de Ripoll a mitjan segle XII", *Studia monastica*, 44, 1 (2002), pp. 57-96.

BAIGES I JARDÍ, I., FELIU I MONFORT, G. y SALRACH I MARÉS, J. M., 2010
BAIGES I JARDÍ, Ignasi, FELIU I MONFORT, Gaspar y SALRACH I MARÉS, Josep Maria (eds.), *Els pergamins de l'Arxiu Comtal de Barcelona, de Ramon Berenguer II a Ramon Berenguer IV*, Barcelona, 2010, 4 tomos.

BARAUT I OBIOLS, C., 1980
BARAUT I OBIOLS, Cebrià, "Els documents, dels anys 981-1010, de l'Arxiu Capitular de la Seu d'Urgell", *Urgellia*, III (1980), pp. 7-166.

BARAUT I OBIOLS, C.,1983
BARAUT I OBIOLS, Cebrià, "Els documents, dels anys 1051-1075, de l'Arxiu Capitular de la Seu d'Urgell", *Urgellia*, VI (1983), pp. 7-243.

BARAUT I OBIOLS, C., 1984-1985
BARAUT I OBIOLS, Cebrià, "Els documents, dels anys 1076-1092, de l'Arxiu Capitular de la Seu d'Urgell", *Urgellia*, VII (1984-1985), pp. 7-218.

BARRACHINA NAVARRO, J., 1984
BARRACHINA NAVARRO, Jaime, "Romànic. Arts sumptuàries", en *Art Català. Estat de la qüestió, Ve congrés del CEHA*, Barcelona, 1984, pp. 149-167.

BARRAL I ALTET, X., 1973
BARRAL I ALTET, Xavier, "La sculpture à Ripoll au XII siècle", *Bulletin Monumental*, IV, 131 (1973), pp. 311-359.

BAUCELLS I REIG, J. *et alii*, 2006
BAUCELLS I REIG, Josep *et alii*, *Diplomatari de l'Arxiu Capitular de la catedral de Barcelona*, Barcelona, 2006, 6 tomos.

Santa María la Real fundación

BISSON, T., 1984
BISSON, Thomas, *Fiscal Accounts of Catalonia under the Early Count-Kings (1151-1213)*, Berkeley-Londres, 1984, 2 tomos.

BLOCH, P. 1992
BLOCH, Peter, *Romanische BronzeKruzifixe*, Berlín, 1992, 2 tomos.

BOLÒS I MASCLANS, J., 2009
BOLÒS I MASCLANS, Jordi, *Diplomatari del monestir de Sant Pere de la Portella*, Barcelona, 2009.

BRACONS I CLAPÉS, J., 2008
BRACONS I CLAPÉS, J., "L'aprovisionament de les seques i la pèrdua de patrimoni a Catalunya", en *Monedes en lluita, Catalunya a l'Europa napoleònica*, Barcelona, 2008, pp. 85-89.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2008
CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "Entorn als orígens de la pintura romànica sobre taula a Catalunya: els frontal d'Urgell, Ix, Esquius i Planés", *Butlletí del MNAC*, 9 (2008), pp. 15-41.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2014
CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "Il·luminant l'altar: artistes i tallers de pintura sobre taula a Catalunya (1119-1150)", en *Pintar fa mil anys. Els colors i l'ofici del pintor romànic*, Vic, 2014, pp. 17-51.

CHESE LAPEÑA, R., 2011
CHESE LAPEÑA, Ramon, *Col·lecció diplomàtica de Sant Pere d'Àger fins 1198*, Barcelona, 2011.

DALMAU, G., 2010
DALMAU, Guillem "Orfèvrerie nord-catalane des XE-XIIIE siècles, un essai de corpus", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLI (2010), pp. 113-120.

DÍAZ Y DÍAZ, M., 1970
DÍAZ Y DÍAZ, Manuel, *Los capítulos sobre los metales de las Etimologías de Isidoro de Sevilla*, León, 1970 (VI Congreso Internacional de Minería).

DURAN-PORTA, J., 2008
DURAN-PORTA, Joan, "Orfebrería. El tesoro románico", en *El Románico en les colecciones del MNAC*, Barcelona, 2008, pp. 184-203.

DURAN-PORTA, J., 2009
DURAN-PORTA, Joan, "Memorial dels danys donats per lo comte de Foyx y bescomte de Castellbò a la iglesia de Urgell", en *La princesa sàvia. Les pintures de santa Caterina de la Seu d'Urgell*, Barcelona, 2009, pp. 94-98.

DURAN-PORTA, J., 2010
DURAN-PORTA, Joan, "Les creus processionals gòtiques a Catalunya", en *Bella e solemne. La creu gòtica dels Sants Màrtirs i la Cardona del seu temps*, Cardona, 2010, pp. 99-120.

DURAN-PORTA, J., 2014
DURAN-PORTA, Joan, "*Relinquo ad ipsa tabula de argento*... La orfebrería en los testamentos catalanes de los siglos XI-XII", *Anales de Historia del arte*, 24, núm. especial (2014), pp. 119-131.

DURAN-PORTA, J., 2015
DURAN-PORTA, Joan, *L'orfebreria romànica a Catalunya (950-1250)*, Barcelona, 2015, 2 tomos (Universitat Autònoma de Barcelona, tesis doctoral inédita).

DURAN-PORTA, J., 2017, en prensa
DURAN-PORTA, Joan, "Nuevos datos sobre la temprana difusión del ajedrez en los Pirineos, y una reflexión sobre las piezas de Àger", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte* (2017), en prensa.

DURAN-PORTA, J., en prensa/a
DURAN-PORTA, Joan, "A Limousin Ciborium in Medieval Catalonia", en *Romanesque Patrons and Processes (British Archaeological Associations's 2014 Conference in Barcelona)*, (en prensa).

DURAN-PORTA, J., en prensa/b
DURAN-PORTA, Joan, "Dos frontals d'altar i l'acta de consagració de Sant Serni de Tavèrnoles", *Anuario de Estudios Medievales*, en premsa.

ESPAÑOL BERTRAN, F., 2012
ESPAÑOL BERTRAN, Francesca "Sant Joan de les Abadesses durant els segles del Romànic", en *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*, Sant Joan de les Abadesses-Ripoll, 2012, pp. 29-60.

Santa María la Real fundación

FITÉ I LLEVOT, F., 1984-1985
FITÉ I LLEVOT, Francesc, "El lot de peces d'escacs de cristall de roca del Museu Diocesà de Lleida, procedents del Tresor de la col·legiata d'Àger", *Acta historica et archaeologica Mediaevalia*, 5-6 (1984-1985), pp. 281-312.

GARLAND, E., 2000
GARLAND, Emmanuel, "L'art des orfevres à Conques", *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, LX (2000), pp. 83-114.

GAUTHIER, M. M., 1987
GAUTHIER, Marie Madeleine, *Catalogue international de l'oeuvre de Limoges. 1. L'époque romane*, París, 1987.

GRÀCIA I MONT, E., 1984-1985
GRÀCIA I MONT, Elisenda "Materials de peltre medievals a Catalunya", *Acta historica et archaeologica Mediaevalia*, 5-6 (1984-1985), pp. 313-354.

GUDIOL I CUNILL, J., 1902
GUDIOL I CUNILL, Josep, *Nocions de arqueolgia sagrada catalana*, Vic, 1902 (segunda edición, revisada, 1931-1933).

GUDIOL I CUNILL, J., 1909
GUDIOL I CUNILL, Josep, "La vaxella de fusta durant lo segle XIII", en *Congrés d'Història de la Corona d'Aragó dedicat al Rey en Jaume I y a la seua época*, Barcelona, 1909, II, pp. 744-750.

GUDIOL I CUNILL, J. 1927-1955
GUDIOL I CUNILL, Josep, *La Pintura mig-eval catalana. Els Primitius*, Barcelona, 1927-1955, 3 tomos.

JASPERT, N., 1999
JASPERT, Nicolas, "Un vestigio desconocido de Tierra Santa: la Vera Creu d'Anglesola", *Anuario de Estudios Medievales*, 29 (1999), pp. 447-475.

JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1933
JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard, "Notes inèdites sobre el monestir de Ripoll", *Analecta sacra tarraconensia*, 9 (1933), pp. 185-226.

JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1980-1996
JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard, *Diplomatari de la catedral de Vic: s. IX-X*, Vic, 1980-1996, 5 fascículos.

JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1992
JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard, *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba*, Barcelona, 1992.

LIGHTBOWN, R. W., 1992
LIGHTBOWN, Ronald W., *Medieval European Jewellery*, Londres, 1992.

MARQUÉS CASANOVAS, J., 1959
MARQUÉS CASANOVAS, Jaime, "El frontal de oro de la seo de Gerona", *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, XIII (1959), pp. 213-231.

MARTÍN ANSÓN, M. L., 1984
MARTÍN ANSÓN, María Luisa, *Esmaltes en España*, Madrid, 1984.

MARTÍNEZ FERRANDO, J. E., 1947-1951
MARTÍNEZ FERRANDO, Jesús Ernest, "Nosques reials catalanes", en *Miscel·lània Puig i Cadafalch*, Barcelona, 1947-1951, I, pp. 111-117.

MARTÍNEZ SUBÍAS, A., 2015
MARTÍNEZ SUBÍAS, Antonio, "Museu Diocesà de Tarragona", en *Enciclopedia del románico en Tarragona*, Aguilar de Campoo, 2015, pp. 522-536.

MASDEU, J., 1921-1922
MASDEU, Josep, "Un inventari de l'any 1217 de Sant Joan de les Abadesses", *Butlletí del Centre Excursionista de Vich*, IV (1921-1922), pp. 141-146.

MIRAMBELL I BELLOC, E., 1952
MIRAMBELL I BELLOC, Enric, "Un relato popular de defensa y ocupación de Gerona durante la guerra de la Independencia", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 13 (1959), pp. 203-212.

ORDEIG I MATA, R., 1993-2004
ORDEIG I MATA, Ramon, *Les dotalies de les esglésies de Catalunya: segles IX-XII*, Vic, 1993-2004, 7 tomos.

Santa María la Real fundación

ORDEIG I MATA, R., 2000-2007
ORDEIG I MATA, Ramon, *Diplomatari de la catedral de Vic: segle XI*, Vic, 2000-2007, 6 fascículos.

POCH I GARDELLA, C., 2008
POCH I GARDELLA, Clara, "Les xapes de guarniment", en *L'art gòtic a Catalunya. Arts de l'Objecte*, Barcelona, 2008, p. 173-178.

PONSICH, P., 1996
PONSICH, Pere, "Tríptic de la redempció", en *Catalunya Romànica, vol. XXV*, Barcelona, 1996, pp. 195-196.

PONSICH, P., 2003
PONSICH, Pere, "Le groupe cathédral du vicus Helena et les origines de la ville épiscopale", en *Elne, ville et territoire. L'historien et l'archéologue dans sa cité. Hommage à Riger Grau*, Perpignan, 2003, pp. 131-139.

RIQUER I MORERA, M. de, 1982
RIQUER I MORERA, Martí de, *Història de la literatura catalana. I. Part antiga*, Barcelona, 1982 (1964).

RUBIÓ I BALAGUER, J., D'ALÓS I MONER, R. y MARTORELL I TRABAL, F., 1907
RUBIÓ I BALAGUER, Jordi, D'ALÓS I MONER, Ramon y MARTORELL I TRABAL, Francisco "Inventaris inèdits de l'orde del Temple a Catalunya", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, I (1907), pp. 385-407.

RUIZ-DOMÈNEC, J. E., 2006
RUIZ-DOMÈNEC, José Enrique, *Quan els vescomtes de Barcelona eren. Història, crònica i documents d'una família catalana dels segles X, XI i XII*, Barcelona, 2006.

UREÑA I LLITJÓS, J., 2008
UREÑA I LLITJÓS, Josep, "Cruz bizantina de Bagà", en *Signum Salutis. Cruces de orfebreria de los siglos VIII al XII*, Oviedo, 2008, p. 283.

SANJOSÉ I LLONGUERAS, L., 2015
SANJOSÉ I LLONGUERAS, Lourdes de, *L'obra de Llemotges i d'altres orígens: L'obra de metall als segles XII-XIII a Catalunya*, Barcelona 2015 (Universitat de Barcelona, tesis doctoral inédita).

VILLANUEVA, J., 1803-1852
VILLANUEVA, Jaime, *Viage literario a las iglesias de España*, Madrid, 1803-1852, 22 vols (ed. facsímil, 2001).

WESTERMANN-ANGERHAUSEN, H., 20145
WESTERMANN-ANGERHAUSEN, Hiltrud, *Mittelalterliche Weihrauchfässer von 800 bis 1500*, Petersberg, 2014.

Santa María la Real fundación

---

[1] Una recopilación bastante exhaustiva de dichos textos en: DURAN-PORTA, J., 2015, II, pp. 181-265.
[2] He tratado en otro lugar, específicamente, de los testamentos como fuentes de información sobre la orfebrería románica catalana: DURAN-PORTA, J., 2014.
[3] El presente texto, aunque incluido entre los estudios introductorios de los volúmenes dedicaos a la provincia de Girona, pretende revisar lo conocido de la orfebrería en *todos* los condados catalanes. Se asumen, para ello, las fronteras del Medievo, y por lo tanto se incluye al completo el territorio del Rosellón.
[4] Del libro XVI de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla (DÍAZ Y DÍAZ, M., 1970, p. 38).
[5] El aspecto del oro se conseguía generalmente mediante la técnica del dorado a fuego o por amalgama de mercurio. Dicha técnica consiste en la aplicación de una pasta de oro y mercurio sobre la plata (también se hacía sobre cobre y en otros metales menores) y en el posterior incremento de la temperatura hasta conseguir la evaporación del mercurio y la adherencia del oro por cristalización (ANHEUSER, K., 1997, pp. 58-59). La técnica está descrita en los principales tratados técnicos medievales, como el *Mappae Clavicula* o el *De Diversis Artibus* de Teófilo.
[6] Ambos se mencionan con el término latín *aes*, que en la Antigüedad clásica se utilizaba también genéricamente como sinónimo de "metal" (y de moneda).
[7] La aleación del estaño con otros metales se denomina propiamente "peltre", pero los textos medievales refieren siempre *stagno*, término que en consecuencia me parece más razonable utilizar aquí. Hay un estudio bastante completo de las piezas de estaño (de peltre) conservadas en Cataluña de época medieval: GRÀCIA I MONT, E., 1984-1985.

[8] Hay una producción muy específica y relativamente abundante de cruces de cristal de roca, varias de las cuales se han conservado hasta hoy (DURAN-PORTA, J., 2010, pp. 84-86).
[9] Una serie de ciborios de altar fechados entre finales del XIII y comienzos del XIV singularizan esta producción local tardía, en la que también destacan cruces y pinjante o placas de ornamento para caballerías (MARTÍN ANSÓN, M. L., 1984, pp. 94-98). No me parece, en cambio, que algunas piezas singulares de cronología anterior deban ser consideradas como producciónes locales a imitación de Limoges, pese a la historiografía sí ha contemplado generalmente esta posibilidad. Una visión reciente de esta hipótesis, en: SANJOSÉ LLONGUERAS, L. de, 2015, pp. 400-436.
[10] También, por lo menos, una cruz de altar de gran tamaño y las cubiertas de un códice. Toda esta cuestión ha sido estudiada por: ALTÉS I AGULLÓ, F. X., 2002, pp. 61-69.
[11] Lo que contradice la tradicional interpretación del hecho como un espolio. En realidad, este tipo de intercambios entre el poder político y las instituciones religiosas eran frecuentes y pactados. Hay que recordar que los materiales suntuarios habían sido generalmente donados por laicos, de modo que puede afirmarse, en cierto modo, que existía un sistema de circulación de bienes materiales que iba en las dos direcciones (DURAN-PORTA, J., 2014, p. 130).
[12] Tomo el texto de la edición de: BISSON, T., 1984, p. 57.
[13] La evolución del tesoro ripollense se conoce bien gracias a la conservación de cuatro inventarios excepcionales, fechados en 979, 1008, 1047 y 1066, que detallan la evolución del tesoro monástico (y el papel jugado por Oliba en su esplendor). Otros dos inventarios más se fechan ya en el siglo XII. Todos están publicados en: JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1933, pp. 218-225.
[14] Centro con múltiples conexiones con el sur de los Pirineos, cuyo extraordinario tesoro conservado parece revelar ciertamente una actividad orfebre sujeta a intermitencia (GARLAND, E., 2000, p. 105).
[15] Fundamentalmente por parte de Manuel Castiñeiras. Un panorama reciente de su investigación, con bibliografía anterior, puede consultarse en: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2014.
[16] Como sostiene certeramente Castiñeiras, quien sin embargo, a mi parecer, niega con demasiada rotundidad el papel jugado por las piezas de orfebrería en la definición de los muebles de madera pintada (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2014, p. 29). Véase también: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2008, pp. 16-21.
[17] Edición del testamento en: BARAUT I OBIOLS, C., 1980, doc. 288, pp. 120-121.
[18] GUDIOL I CUNILL, J., 1902, pp. 284-285.
[19] Francesca Español ha estudiado especialmente la presencia de obras lemosinas en Cataluña y en el resto de reinos peninsulares (ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2001). El interesantísimo inventario de Sant Joan de les Abadesses del 1218 fue publicado ya por: MASDEU, J., 1921-1922.
[20] Pese a que no hay textos catalanes que lo mencionen explícitamente. En ámbito general hispano, sí cabe recordar los célebres aranceles cantábricos de finales de siglo XIII que graban la *merceria de Limoias*, o el todavía más tardío peaje de Ainsa, en el Pirineo oscense, ya del siglo XV pero más cercano al área catalana (ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2001, pp. 97-98).
[21] Hay una descripción detallada pero bastante confusa de este baldaquino en el célebre sermón del monje Garsias, que evoca las obras del abad Oliba en Cuixà (JUNYENT I SUBIRÀ 1992, pp. 369-386).
[22] La cuestión merece, desde luego, un análisis en profundidad (DURAN-PORTA 2015, I, pp. 453-455). El estudio todavía más completo sobre las bases y su supuesta vinculación al baldaquino, en: BARRAL I ALTET, X., 1973, pp. 257-258.
[23] Véase el inventario de Ripoll de 1047, tomado tras la muerte de Oliba: JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1992, pp. 396-398.
[24] Sobre todo el conjunto: ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2005.
[25] Una crónica sobre la ocupación francesa de la ciudad escrita curiosamente por un platero, Miquel Feu i Balmes, en: MIRAMBELL I BELLOC, E., 1959, pp. 203-206.
[26] Para la descripción de la pieza es todavía fundamental el artículo del archivero de la sede gerundense Jaime Marqués, que proporciona además (p. 217) una interesante aproximación gráfica: MARQUÉS CASANOVAS, J., 1959.
[27] ORDEIG I MATA, R., 1993-2004, doc. 160, II, pp. 81-85
[28] PONSICH, P., 2003, pp. 132-134. La historiografía suele afirmar la existencia, en la catedral rosellonesa, de otro frontal de altar, vinculado a la consagración del templo románico en 1069. Sin embargo, esta tabla nunca existió, y es solo producto de una interpretación errónea de varios textos antiguos (DURAN-PORTA, J., 2015, I, pp. 258-262).
[29] JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1980-1996, doc. 524, IV, pp. 445-447
[30] Es un legado testamentario ofrecido por Ermengol I de Urgel (BARAUT I OBIOLS, C., 1980, doc. 300, pp. 131-132), quien quizás colaborara en el patrocinio de la tabla con su hermano el conde Ramon Borrell de Barcelona.
[31] BAGES I JARDÍ, I., FELIU I MONFORT, G. y SALRACH I MARÈS, J. M., 2010, III, doc. 631, pp. 1051-1057
[32] A cambio de la plata, el monasterio recibió numerosas posesiones inmuebles en la plaza conquistada (DURAN-PORTA, J., en prensa/b)

Santa María la Real fundación

[33] ORDEIG I MATA, R., 2000-2010, doc. 1538, IV, pp. 822-824.
[34] "Frontal o palio, de plata, con algunas imágenes esculpidas". Referenciada en: GUDIOL I CUNILL, J., 1927-1955, II, p. 28, n. 3.
[35] El acta de reclamación de la plata está publicada en: BRACONS I CLAPÉS, J., 2008, p. 91.
[36] BARAUT I OBIOLS, C., 1983, doc. 647, pp. 32-33.
[37] "A la tabla que hay delante del altar de la catedral de Santa Maria". Véase: BARAUT I OBIOLS, C., 1984-1985, doc. 1107, pp. 30-24.
[38] Para el episodio del saqueo: DURAN-PORTA, J., 2009, pp. 95-96.
[39] Publicado varias veces, i.e.: RUIZ-DOMÈNEC, J. -E., 2006, doc. 122, pp. 398-402.
[40] BAUCELLS I REIG, J., *et alli.* 2006, doc. 1388, IV, pp. 2154-2155.
[41] *Calicem aureum cum lapidibus et smaltis 23, cum patena vitrea*, se dice en el inventario de 1066 (JUNYENT I SUBUIRÀ, E., 1933, pp. 39).
[42] Tal y como se recoge, por ejemplo, en el *Decretum Gratiani*, de gran influencia: *Ut calix Domini cum patena, si non ex auro, omnino ex argento fiat. Si quis autem tam pauper est, saltim vel stagneum calicem habeat* (Pars tertia, Distinctio I, cap. XLV).
[43] GRÀCIA I MONT, E., 1984-1985, pp. 335-336 y 342-343.
[44] Para la cruz de Vic: JUNYENT I SUBIRÀ, J, 1980-1996, doc. 303, fasc. 2, p. 256. Para la de Ripoll: JUNYENT I SUBIRÀ, J., 1992, doc. 37, pp. 43-45
[45] En el mismo se incluía otra cruz de plata, más pequeña y de tipo patriarcal, seguramente importada desde el Oriente mediterráneo, aunque la historiografía la suele considerar obra catalana. Si se confirma el origen oriental, formaría parte del pequeño grupo de estaurotecas importadas en Cataluña junto con las más conocidas de Anglesola, ciertamente palestina (JASPERT, N., 1999), y de Bagà, parece que constantinopolitana (UREÑA I LLITJÓS, J., 2008).
[46] La descripción de Villanueva es detallada, aunque su valoración de la calidad de la pieza resulta afectada por el gusto de la época: "una cruz alta con las figuras de Cristo y Evangelistas, representados estos al otro lado con los animales proféticos á que acompañan los letreros respectivos góticos, los cuales con las figuras que son pésimas y horribles, denotan bastante antigüedad" (VILLANUEVA, J., 1803-1851, XIX, p. 15).
[47] Así la publicó, inicialmente: PONSICH, P., 1996. La procedencia de Montoriol, y una muy correcta propuesta de reconstrucción virtual: DALMAU, G., 2010, pp. 114-115.
[48] Respectivamente: MEV 1474 y MEV 181.
[49] MNAC 12095 y 4553. Ambas fueron encontradas en iglesias pirenaicas. Una tercera figura de aplique en el mismo museo es, por el contrario, pieza llegada a través del mercado de anticuarios, sin relación alguna con el territorio catalán (MNAC 4552).
[50] Véase: BLOCH, P., 1992 (aunque no se incluyen las dos piezas "catalanas").
[51] El monumental catálogo de incensarios de bronce publicado recientemente por Hiltrud Westermann-Angerhausen revela la abundancia de estos objetos y lo meticuloso de sus tipologías y su decoración en contexto europeo: WESTERMANN-ANGERHAUSEN, I., 2014.
[52] Ocasionalmente se ha supuesto a la pieza de origen castellano-silense, pero hay poca afinidad estilística con la conocida producción de los talleres de esmaltadores de Silos.
[53] Sobre todo en la de cronología ca. 1200: baldaquino de Toses, frontal de Mosoll, etc.
[54] Respectivamente: MNAC 12197 y Md'A 140.
[55] Véase, en este sentido, la influyente opinión de: GAUTHIER, M. M., 1987, pp. 224-225.
[56] He señalado, en un estudio reciente, la posibilidad (hipotética) que fuera su promotor el obispo Guillem de Tavertet, estrecho colaborador del rey Pedro el Católico (DURAN-PORTA, J., en prensa/a).
[57] Inventario del castillo de Peñíscola, de 1307 (RUBIÓ I BALAGUER, J., D'ALÓS I MONER, R. y MARTORELL I TRABAL, F., 1907, pp. 385-407).
[58] Estuvo en el mercado en 2008 (en la galería Brimo de Laroussilhe de París), cuando fue adquirida por el mencionado coleccionista.
[59] De nuevo en el inventario de 1218 (véase n. 3).
[60] Para el texto: JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1933, p. 37.
[61] En efecto, el poema está escrito en el mismo códice, y por la misma mano anónima, que los célebres cantos de amor. He desarrollado brevemente toda esta cuestión en: DURAN-PORTA, J., 2015, I. pp. 483-485.
[62] Se conserva en el Centre d'Art sacré d'Ille-sur-Têt (núm. inv. 66130).
[63] En el folio 66r del III volumen (BNF, ms. Lat. 6). Se ha reproducido en muchas ocasiones.
[64] Varios ejemplos documentados de *gradals* y otros cuencos de madera en: GUDIOL I CUNILL, J., 1909.
[65] La cristianización del *graal* (que no es de ningún modo explícita en la obra de Chrétien) y su "reconversión" del plato original al Cáliz Santo se debe a uno de los continuadores de la materia de Bretaña, Robert de Boron.
[66] Las piezas se han publicado por primera vez en el volumen dedicado a Tarragona de la presente obra (MARTÍNEZ SUBÍAS, 2015).
[67] Véase el análisis de: LIGHTBOWN, R., 1992, pp. 101-103.

Santa María la Real fundación

[68] Término que es habitual en la documentación más tardía: MARTÍNEZ FERRANDO, J. E., 1947-1951.
[69] CHESÉ LAPEÑA, R., 2011, doc. 87, I, pp. 326-331.
[70] La historiografía tiende a considerar que se mencionan seis juegos completos de ajedrez, pero en los textos antiguos siempre se mencionan piezas sueltas, y este debe ser también el caso. Véase: DURAN-PORTA, J., 2017, en prensa.
[71] Una aproximación al conjunto: FITÉ I LLEVOT, F., 1984-1985.
[72] BARAUT I OBIOLS, C., 1980, doc. 300, pp. 131-132.
[73] Uno de ellos, Raimon Vidal de Besalú, incluso menciona explícitamente el ajedrez entre las distracciones cortesanas del lugar: "Per la sala, e say e lay, / per so car mot pus gen n'estay / ac joc de taulas e d'escax / per tapís e per almatracx / vertz e vermelhs, indis e blaus" (Por el salón, acá y allá / por cuanto es ello muy gentil / había juegos de tablas y de ajedrez / en alfombras y almohadas / verdes y rojos, violetas y azules) (RIQUER I MORERA, M. de., 1982, pp. 102-103).
[74] Eran, en realidad, varios juegos practicados con fichas (tablas) sobre un tablero.
[75] "Una espada buena que tiene el cabezal y el brazo de plata, y el filo de oro bueno" (BOLÒS I MASCLANS, J., 2009, doc. 3, pp. 212-214).
[76] POCH I GARDELLA, 2008.

Santa María
la Real fundación