

L'orfebreria a la Catalunya del romànic: absències, notícies, rastres

Joan Duran-Porta

L'escassa, escassíssima, conservació d'obres converteix l'estudi de l'orfebreria romànica a Catalunya en una empresa veritablement problemàtica. La desaparició majoritària de la producció orfebre caracteritza, ja de per si mateixa, les arts sumptuàries de l'Edat Mitjana a tot Europa, però és especialment dramàtica respecte de la producció d'objectes elaborats amb metalls preciosos (i amb altres materials de luxe) als antics comtats catalans. El repertori de peces conservades, al qual finalment haurem de recórrer i presentar, és d'una pobresa absoluta, solemne. I això no tan sols per la quantitat, sinó també per causa de la qualitat discreta del que ha arribat fins a nosaltres (hi ha, només, alguna excepció), que són sobretot petits objectes d'ús litúrgic, molt modestament decorats. Hom podria creure que aquesta mancança fos deguda a un context català especialment deprimat en relació amb les arts orfebes. Tanmateix, la realitat no va ser pas aquesta. La producció sumptuària del territori és perfectament equiparable a la d'altres regions europees de característiques i marc geopolític similars, és a dir, tal vegada no focus productius centrals però sí indrets amb una certa personalitat, fins i tot amb apunts intermitents de creació de primera línia. De fet, en la primera part de l'època romànica, durant el segle XI, l'àmbit català resulta especialment musculat en l'art dels metalls, amb promotors interessats i molt potents, i amb un sorprenent nombre d'obres de gran format, que per desgràcia han desaparegut però que estan ben documentades.

Les notícies textuais, en efecte, d'alguna manera compensen la falta d'obres conservades i revelen els trets i el caràcter de l'orfebreria de la Catalunya plenomedieval. Els documents que evocuen la producció orfebre són considerablement nombrosos i aporten una gran quantitat de dades sobre les peces mateixes (tot i que poques descripcions detallades) i sobre la seva promoció o el seu context productor (però no sobre els seus artífexs), així com sobre les condicions i evolució de les seves diverses funcions i utilitats.

L'anàlisi d'aquests documents i la seva correcta interpretació són, doncs, elements essencials per tal de conèixer la realitat de les arts orfebes en el romànic català¹. Diverses categories diplomàtiques ofereixen informacions d'interès, tant textos d'àmbit eclesiàstic com de vinculats al dret privat. Entre els primers, els inventaris de parròquies, monestirs i catedrals són de gran importància, perquè permeten conèixer l'abast de la riquesa tant de les petites esglésies rurals com dels grans centres religiosos. Informen, de vegades, de l'evolució dels tresors, i proporcionen indicis i detalls sobre algunes obres singulars, tant de producció local com importades. També cal assenyalar el valor informatiu de les actes de consagració dels temples, que inclouen tot sovint la dotació eclesiàstica i permeten, doncs, conèixer el patrimoni de què disposaven en origen. Pel què fa als documents privats, destaca el valor dels testaments, fonts inesgotables de notícies sobre objectes d'àmbit profà i sobre els mecanismes de promoció i de producció material de tot tipus de peces, tant profanes com religioses². També aporten ocasionalment dades d'interès altres tipologies documentals, com ara els inventaris laics, els contractes de compravenda i d'empenyorament, o les actes judicials.

Proposo, a continuació, fer un recorregut, un xic apressat i amb inevitables intermitències, no només per la realitat d'allò que s'ha conservat (tant de producció autòctona com importat en l'època) sinó també per allò que coneixem gràcies a les fonts documentals, per tal d'oferir al lector una correcta visió del fenomen de l'orfebreria a la Catalunya dels segles XI, XII i XIII. Serà, per descomptat, una visió distorsionada per la desafortunada mancança de tantes peces, i afectada, en conseqüència, per la impossibilitat d'aprofundir en cap mena d'evolució de base formal o estilística; fet i fet, tot just atrevir-se a esbossar un mínim desenvolupament cronològic, només amb les obres i les dades conegudes, és senzillament una quimera.

Caldrà repassar, d'entrada, diverses qüestions d'interès general, des dels materials emprats fins als processos de creació i de circulació dels objectes, i els actors participants d'aquests processos, artífexs i promotors en particular. A continuació, es plantejarà un recorregut tipològic que inclourà, en primer lloc, els grans conjunts de mobiliari litúrgic, després l'obra religiosa i, finalment, la d'àmbit profà, el coneixement de la qual resulta especialment interessant en molts sentits, tot i que la historiografia no sol prestar-li l'atenció que mereix. El repàs es completarà, puntualment, amb referències detallades a les millors peces que es conserven, tot i assumint que descripcions en profunditat d'aquestes peces apareixen ja en els articles corresponents dels diversos volums de l'Enciclopèdia del Romànic a Catalunya³.

ASPECTES GENERALS: MATERIALS, ARTÍFEXS, PROMOTORS

Septem sunt autem genera metallorum: aurum, argentum, aes, electrum, stagnum, plumbum et quod domat omnia ferri. Dels set metalls classificats per Isidor⁴, la plata és, sens dubte, el material per excel·lència dels treballs orfebres, no només a la Catalunya romànica sinó a l'Europa de tota l'edat mitjana. És relativament abundant (o, almenys, més abundant que l'or), fàcil de treballar i fàcil de comerciar-hi. S'utilitza per a tot, en particular per a objectes i mobles de funció litúrgica, i és també el metall preferit per a la vaixel·la de luxe, una possessió comuna entre les elits aristocràtiques de l'època. En realitat, la plata formava especialment part de l'entorn visual quotidià d'aquestes elits, i en bona mesura funcionava com a marcador estamental, com a ordenador de prestigi i d'estatus.

Per descomptat, l'or tenia més valor i era més estimat, fins i tot connotat de valors simbòlic-teològics molt més explícits, però el fet de ser tan escàs, i tan car, va impedir-ne sempre el predomini com a metall de producció o d'atresorament. És veritat que la plata, com se sap, es daurava completament o parcialment per dotar-la d'aparença àuria⁵, però fins i tot així sol ser reconeguda com a plata, valorada com a tal. Quan se'n disposa, l'or també s'utilitza a bastament, és clar, però se sol reservar per a peces de singular ambició econòmica i estètica, o per a tipus particulars d'objectes que generalment són de petites dimensions (anells, fermalls i altres joies); en menor mesura, s'utilitza també per a la fabricació de calzes, creus i algun altre objecte de culte significatiu.

El coure i el bronze, materials que probablement no es diferenciaven⁶, són també metalls destinats de manera específica a certs tipus d'objectes. El primer ho és, singularment, per a la producció de peces decorades amb esmalt, de tanta transcendència en el context sumptuari de l'època. El bronze s'utilitza sobretot per a l'escultura de mida petita, o per a tipologies molt concretes que incorporen formats escultòrics, com passa per exemple amb els encensers. Un altre metall menor emprat habitualment és l'estany, sempre amb una petita dosi de plom (o de coure, o zinc) per consolidar-ne la duresa⁷. Es recorre a l'estany com a substitut de la plata en peces d'inversió modesta, tant en objectes religiosos (en particular, d'ús funerari, com veurem després) com en altres de context profà (vaixel·la).

Tot i que els metalls són la base de l'orfebreria i conformen, en la majoria de casos, l'estructura fonamental dels objectes, les arts sumptuàries inclouen l'ús de molts altres tipus de materials. Són molt comunes les pedres precioses o semiprecioses, així com la seva imitació amb pasta de vidre, estèticament efectiva i de valor plenament reconegut en l'època. Els documents catalans testimonien l'ús de pedres sobretot en l'ornat dels anells, que vestien, en especial, els grans dignataris eclesiàstics. Les pedres emprades eren diverses (safirs, jacints, maragdes, robins, jaspis), si bé cal destacar potser, entre totes elles, el cristall de roca, una variant del quarz de gran transparència que va ser sempre un material molt apreciat a l'edat mitjana. Malgrat que alguns objectes de cristall de roca eren, sens dubte, importats (la majoria procedents de l'Egipte fatimita), deuria haver-hi també una producció local més modesta, fonamentada en la talla i el polit de petits blocs d'origen pirinenc; aquesta producció local, tanmateix, només es reconeix a partir de la segona meitat del segle XIII, i queda per tant vinculada a una cronologia del primer gòtic⁸.

Un altre material molt característic de les arts sumptuàries és el vidre. Les utilitats d'aquest producte artificial eren diverses, algunes només tangencialment vinculades amb el món de l'orfebreria, com la fabricació de vasos i recipients per a ús tant profà com religiós, o com l'elaboració



Copó de la Cerdanya (Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 12106). Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya

dels colorits vitralls. En un context més estrictament orfebre, cal recordar que el vidre és el material base per a la creació de l'esmalt, que com ja s'ha dit és un dels arguments decoratius de més difusió i reconeixement durant tota l'època medieval. La producció d'esmalt a Catalunya durant l'època romànica és un tema certament debatut, si bé l'existència de peces esmaltades està ben documentada i és indiscutible. Hi havia esmalts en alguns dels grans frontals d'altar realitzats al segle XI, com els de Ripoll i Girona, entre els elements ornamentals dels quals es comptaven, en efecte, plaquetes d'aplic decorades amb esmalt *cloisonné*, figuratives almenys a la taula gironina. Més tard, a partir de principis del segle XIII, van arribar els productes de Llemotges en *champlevé*, que van importar-se abundantment i que, després, ja en època del primer gòtic, van imitar-se amb gràcia i personalitat notables⁹.

L'aprovisionament de tots aquests materials, i molt en particular dels metalls nobles, era generalment difícil, a causa tant del seu preu com de les dificultats que hi havia, tot sovint, per trobar-ne. Per això, la producció de peces orfebres es realitzava de manera generalitzada a partir de la fosa d'objectes vells (no necessàriament gaire antics) que proporcionaven el metall per a les noves creacions. Les peces metàl·liques, doncs (tant les profanes com les religioses), es fonien de manera habitual per tal de recuperar-ne la plata o l'or, fins i tot les gemmes si n'hi havia, i amb aquests mateixos materials s'elaboraven objectes nous, millors o més apropiats segons els gustos de cada moment. Per descomptat, les peces també es fonien amb finalitat estrictament financera, sobretot per reutilitzar els metalls en la batuda de moneda. Tots aquests processos expliquen, en bona mesura, l'acusada desaparició de l'orfebreria medieval a tot Europa.

La reutilització de materials, que queda perfectament explícita en els textos, implica necessàriament l'existència de tallers d'orfebreria actius a Catalunya durant tota l'època del romànic. Identificar aquests tallers és tasca molt feixuga, perquè els textos pràcticament no esmenten orfebres ni focus de creació, la localització i característiques dels quals han d'imaginar-se de manera un xic agosarada. Per desgràcia, no hi ha gairebé cap indicatiu d'orfebres actius a Catalunya, i cap artífex nominat pot escutar-se a les fonts. De fet, l'únic testimoni explícit del treball d'un orfebre es troba en un document de mitjans del segle XII procedent de Santa Maria de Ripoll. Cap al 1140, el comte de Barcelona Ramon Berenguer IV havia reclamat a l'abadia dues-centes lliures de plata, que obtingué de la fosa de diversos objectes litúrgics del seu tresor, entre els quals el baldaquí que cobria l'altar major, fabricat en època de l'abat Oliba¹⁰. Els monjos ripollesos van rebre del comte, a canvi, els beneficis d'un alou proper durant almenys deu anys¹¹. Amb aquests beneficis va poder-se

adquirir més plata i va contractar-se, per reposar les peces, un taller d'orfebres aliè al monestir del pagament del qual es fa un esment explícit en un inventari de les rendes alodials datat el 1151: *Et artifex istius opere dispensavit cum sociis suis modium tritici et XII sextarios berguitanos, et cotidie inter argentum [sic] ad abluendum ad potandum II canadels* ("I a l'artífex d'aquesta obra, amb els seus ajudants, se li va donar un modi i dotze sextaris berguedans de blat, i dues gerres per a la beguda i la neteja quotidianes, mentre duia a terme la feina")¹².

Tot i que les dades d'aquest text són molt interessants, no s'hi esmenta el nom de l'orfebre ni la seva procedència. Tal vegada fos un artífex reconegut, perquè la feina encarregada era d'innegable ambició (la redecoració de l'altar principal) i el monestir de Ripoll, aleshores, passava per una etapa de puixant activitat artística, reflectida en la construcció de la celebèrrima portalada escultòrica de l'església abacial. És clar que el taller contractat provenia de l'exterior, i probablement —no es diu pas el contrari— estava format per artífexs laics. Deuria haver-hi, en efecte, a la Catalunya de l'època (igual que a la resta d'Europa) tant orfebres integrats en comunitats religioses com orfebres laics, potser amb una certa mobilitat regional. El més probable és que els tallers laics fossin més modestos però potser també més estables, assentats a l'entorn de les corts comtals o nobiliàries, i al servei de l'aristocràcia.

Per contra, no hi ha pas indicis de tallers establerts de forma permanent en ambients eclesiàstics, cosa que sembla indicar que aquests tallers es formaven i treballaven de manera intermitent, segons les necessitats o les possibilitats financeres de les catedrals o els monestirs. En períodes d'especial vigor artístic, més al segle XI que no pas al XII, aquests tallers eclesiàstics tal vegada podien romandre llargament actius en alguns centres, com deuria ser precisament el cas de Ripoll, no tant al segle XII com en la centúria anterior, en època de l'abat Oliba¹³. La intermitència de tallers sembla que és la tònica general en les institucions religioses de tota l'Europa del romànic, s'ha analitzat en centres d'incontestable potència, alguns relativament propers a l'àrea catalana, com Santa Fe de Conques¹⁴.

Cal esmentar també, en aquesta primera part de l'estudi, els promotors i els propietaris de les obres orfebres, categories que no sempre coincideixen i en les quals cal incloure tant els responsables del finançament d'objectes destinats a les esglésies com els posseïdors de béns de caràcter profà. L'orfebreria era, evidentment, un "plaer" reservat als nobles (de dins i de fora de l'Església) i, com s'ha dit, una mostra precisament del seu estatus social. Tot i que hi ha una evident continuïtat entre el paper jugat pels promotors en la fabricació i l'ús de les obres sumptuàries, s'ha de reconèixer que tots els grans projectes del romànic català se situen al segle XI, mentre que al XII la consecució de grans obres és molt menys potent, francament residual en relació amb el mobiliari litúrgic. Tots els grans frontals d'or o de plata que es documenten a les fonts, més d'una vintena, són sempre mobles anteriors a l'any 1100.

La pèrdua d'interès dels promotors per finançar obres d'aquest format monumental per als centres eclesiàstics deuria estar motivada per la progressiva assumpció d'independència d'aquests centres en el marc del reformisme gregorià, fet que va implicar la pèrdua (o una certa pèrdua) del control que hi tenien els antics patrons laics. És difícil confirmar amb textos explícits la relació dels dos fenòmens, però l'apagada de l'interès de comtes i nobles per costejar mobles litúrgics resulta veritablement sorprenent, i no pot pas explicar-se sense tenir en compte l'esmentada dissociació dels poders temporal i espiritual, i l'ocupació de les altes dignitats eclesiàstiques per personatges d'estrat social inferior, la potència i el poder dels quals no derivava ja, com abans, de les seves arrels i rols familiars sinó de la seva implicació directa amb l'administració eclesiàstica i amb les diverses xarxes institucionals sustentades des de la Roma reformista.

La desaparició —relativa, però significada— de promotors d'alt rang em sembla que és al darre, també, d'un fenomen tan interessant com és la substitució de mobles metàl·lics per peces simplement policromades o esculpides en fusta, que tan característiques són del romànic català i que recentment han merescut tanta i tan estimulante atenció¹⁵. A partir del segon quart del segle XII, centres com —novament— Ripoll o les catedrals de Vic i de la Seu d'Urgell semblen concentrar-se en una producció d'aquest tipus de mobles barats, amb els quals no només abasteixen les seves paròquies o esglésies dependents, sinó també els seus propis altars. Aquestes peces substitueixen conceptualment els mobles de plata o d'or, els quals en ocasions imiten amb tota evidència; vegeu, per exemple, el magnífic frontal anomenat de Sant Pere de Ripoll, amb una talentosa evocació de l'alt

relleu i l'ornamentació característica de l'orfebreria del romànic ple. En altres casos, les afinitats es redueixen al format i a la funció, mentre que el desplegament artístic i compositiu pot beure d'altres fonts, com ara la miniatura¹⁶.

Deixant de banda els grans mobles, la resta de peces orfebres documentades poden classificar-se entre les religioses i les d'ús profà. Els promotors pertanyen indistintament als dos àmbits, tot i que algunes tipologies d'objectes són, és lògic, característiques de l'un i absents en l'altre. Els eclesiàstics tenen una relació més directa amb els objectes emprats en les celebracions litúrgiques, començant pels calzes i patenes, pels copons i els encensers, i acabant pels reliquiàries, que s'esmenten molt poc en la documentació catalana, curiosament. De tota manera, aquestes peces pertanyen als temples més que no pas als clergues exactament, i tot sovint són finançades gràcies a les donacions dels patrons laics.

Pel que fa a la possessió d'orfebreria profana, la distinció entre propietaris laics i religiosos és molt feble, perquè aquest tipus de béns (vaixel·la, joies) és a disposició de tots ells. Per descomptat, els laics no disposen generalment d'objectes religiosos de propietat, però sí que poden comptar amb algunes tipologies que també es conserven als temples, com ara canelobres, gerres i aiguamans, fins i tot potser encensers –o objectes molt similars– que podien emprar-se per perfumar els ambients cortesans. Els testaments informen de l'existència d'autèntics tresors en castells i residències dels nobles de més categoria. Hi abunda la vaixel·la de plata, fins i tot la d'or, i de copes i vasos de formes diverses se'n compten dotzenes en alguns testaments de grans magnats. També les joies són habituals; les utilitzen sobretot les dames, amb l'excepció dels anells que, com s'ha dit més amunt, corresponen gairebé sempre als homes, en particular a dignataris de l'Església.

Una part de totes aquestes possessions és clar que s'importava des de l'estranger, a través de vies comercials reservades al comerç de luxe i també mitjançant les relacions diplomàtiques, en el context de les quals l'intercanvi de regals sempre va ser molt significatiu. Algunes peces van poder arribar també a Catalunya gràcies a saquejos i espolis en context de guerra, però això deuria ser més aviat excepcional, i en tot cas concentrat en el món andalusí. En realitat, d'una o altra manera el món islàmic abastia regularment d'objectes de luxe les elits feudals catalanes, sobretot durant els segles X i XI. El mateix califa de Còrdova sembla haver regalat, per exemple, una sella de muntar al bisbe Sal·la de la Seu d'Urgell, potser amb motiu d'una ambaixada de catalans a la capital cordovesa enviada l'any 1003, en la qual participa l'esmentat personatge. En el testament, el bisbe recalca, sense dissimular l'orgull, el valor de *ipsa sella quod dedit mihi alcalipha*, que després és donada a la catedral de Santa Maria¹⁷.



Frontal de Sant Pere de Ripoll (Museu Episcopal de Vic, MEV 556)

Més endavant, les importacions solen venir del nord dels Pirineus. Les dades són molt escasses per al segle XII. Potser la més interessant és al testament d'un sagristà de la catedral de Vic, Berenguer, que esmenta una copa regalada pel rei de França (*cuppam argenteam quam michi Rex francie donavit*)¹⁸. Per descomptat, a partir del 1215 les importacions europees deuen créixer aclaparadorament per l'interès generalitzat, no tan sols a Catalunya, per adquirir obra de Llemotges, objectes de colors vius tan atractius per a la vista com per a la butxaca. La presència d'esmalts en la documentació és força elevada: els primers esments es troben a l'inventari del monestir de Sant Joan de les Abadesses del 1218, i en el testament d'un ric canonge barceloní anomenat Joan Colom, del 1229¹⁹. És possible que, d'entrada, les peces es compressin a la mateixa Llemotges o en altres mercats europeus de fàcil accés, tot i que després deuen ser ja importades i venudes directament per mercaders i comerciants²⁰.

L'ESPLENDOR PERDUT: MOBILIARI LITÚRGIC MONUMENTAL

Com hem vist, els principals projectes d'orfebreria de la plena edat mitjana catalana van ser els mobles litúrgics dedicats a l'ornament de l'altar i el seu voltant. Aquests mobles poden classificar-se en dos grups o tipologies fonamentals. En primer lloc, les taules que decoren el frontal, els laterals o la part posterior dels altars. I en segon lloc, els baldaquins o estructures de cobriment d'aquests mateixos altars, que exerceixen com a marcadors simbòlics del principal focus d'atenció de l'interior dels temples; a les fonts catalanes, per cert, se'ls anomena sempre cimboris (*cimborium*). Hi ha un tercer tipus de moble que pot incloure's dins el mateix concepte de gran mobiliari: el retaule, és a dir, la taula que es col·loca a la part de darrera de la mesa de l'altar (*retrotabulum*); però a Catalunya només es documenten retaules en època molt tardana, i a més elaborats en fusta, de manera que no seran objecte d'atenció aquí.

Tampoc els baldaquins fets amb materials preciosos van ser veritablement habituals. De fet, n'hi ha només un parell de documentats, tots dos de plata, al monestir de Ripoll. Ja s'ha comentat que el segon va fabricar-se a mitjans del segle XII per substituir el primer, que s'havia aixecat en època de l'abat Oliba. No se sap absolutament res d'aquesta primera estructura, però és temptador creure-la pròxima formalment a l'altre baldaquí elaborat per a una església governada per Oliba, el de Sant Miquel de Cuixà, l'estructura del qual, tanmateix, era fonamentalment pètria²¹. Sabem algunes coses més del format del segon baldaquí ripollès perquè va inspirar, després, una nombrosa sèrie de rèpliques fetes en fusta, que deuen obrar-se en el mateix Ripoll. Aquestes rèpliques van servir a esglésies més o menys vinculades al monestir, i d'algunes d'elles (Toses, Beget, Prats de Balaguer) se'n conserven alguns fragments. Eren baldaquins en forma de petit templet, amb fines columnes coronades per capitells vegetals i una coberta probablement a quatre vessants. En un sentit una mica diferent, cal recordar també que la historiografia sol vincular amb el "segon" baldaquí de Ripoll quatre grans bases pètries de columna, que van decorades amb figuració humana i zoomorfa, de volum molt alt. Confesso que no em satisfà gaire aquesta atribució, perquè l'aspecte robust de les bases s'avé molt poc amb una estructura superior de plata (en fi, amb una estructura de fusta coberta de làmina de plata, vull dir), necessàriament lleugera i esvelta. Em sembla molt més probable (i alguns paral·lels ho corroboren, especialment a la Provença) que les bases fossin d'alguna portada o pòrtic del recinte monàstic, que després hauria desaparegut²².

Al contrari que els baldaquins, els frontals i altres taules d'altar d'orfebreria van ser extraordinàriament habituals a Catalunya. Tot i que no se n'ha conservat cap, les coneixem bé gràcies als documents. Per cert, se les anomena sempre amb el nom de taula (*tabula*), i mai amb altres vocables que la historiografia moderna sol emprar, com ara "antependi" (un terme desconegut a les fonts locals) o "pal·li" (terme que, en els textos, identifica sempre materials tèxtils, tot sovint teles vinculats a l'altar, però mai mobles metàl·lics). Tanmateix, a favor de l'ús del terme antependi, vegeu: ALAIX, T., 2015-2016.

Les dues taules d'altar més ambiciosos i espectaculars que van elaborar-se als comtats sembla que van ser els frontals de Santa Maria de Ripoll i de la catedral de Girona, als quals ja he fet referència abans. A Ripoll, en temps de l'abat Oliba, l'altar major de l'església va dotar-se d'una gran



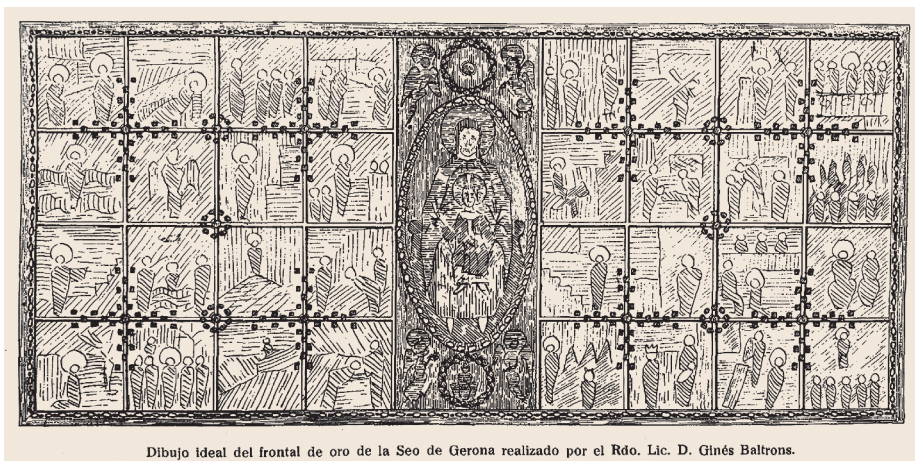
Baldaquí de Toses, estructura moderna amb taules originals (Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 4523). Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya

taula d'or decorada amb multitud de pedres precioses i amb esmalts (*tabulam coopertam auro cum lapidibus et esmaltis XVI*), taula que completaven dos laterals de plata²³. Tot això va produir-se gràcies a l'empenta de l'abat, i segurament també gràcies al suport financer de la seva pròpia família comtal. No coneixem ni la iconografia del frontal ni la dels laterals (ni la de les altres tres taules d'argent amb què comptava el cenobi, col·locades en altars secundaris), que van desaparèixer al segle XV. Tal vegada es pot suposar, en el frontal auri, una presència important de la Mare de Déu, a la qual estava dedicat l'altar major.

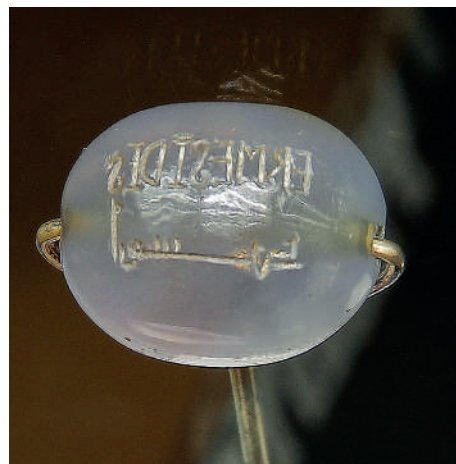
A Girona, el conjunt romànic potser no era tan extens, però més tard es completaria amb èmfasi, ja en època del gòtic, quan al frontal del segle XI van afegir-s'hi dos laterals i una taula posterior, a banda de l'espectacular conjunt de retaule i baldaquí de plata, del segle XIV, que sí que encara es conserva²⁴. Del frontal antic, d'or com el ripollès, en tenim molta informació perquè va conservar-se fins a començaments del segle XIX, quan les tropes franceses el van fer fondre, durant la guerra de la Independència, cap a 1808-1809; tot i que no era massís com alguns pensaven, se'n van extreure unes quatre-centes unces d'or de qualitat, segons explica una interessantíssima i poc coneguda font de l'època²⁵. El frontal és descrit en diversos textos anteriors, primer en un inventari de l'any 1511, després en el *Resumen historial de las grandezas y antigüedades de Girona* de l'erudit Roig i Jalpí (1678), i finalment en el *Viage Literario* de Jaime Villanueva, que va ser a Girona poc abans de la invasió francesa, el 1807. Gràcies a aquestes notícies, pot ser descrit amb certa precisió²⁶. El presidia una imatge central de la Verge amb el Nen, a la qual acompanyaven 32 escenes neotestamentàries i una infinitat d'adorns de pedreria, que li van proporcionar gran fama. També hi havia esmalts figuratius: un (o potser quatre) amb la imatge del tetramorf, i un altre on es representava la figura de la promotora, dama identificada per una inscripció amb la comtessa Guisla (*GUISLA COMITISSA ME FIERI IUS-SIT*), esposa de Berenguer Ramon I. Entre les pedres encastades hi havia entalles i camafeus antics, entre els quals potser (tot i que amb algun dubte) la pedra d'un anell sigil·lar que havia pertanyut a la comtessa de Barcelona Ermessenda (sogra de Guisla), que es conserva avui al Tresor de la catedral. S'han plantejat alguns dubtes sobre l'autenticitat de la pedra: LABARTA, A., 2017, pp. 293-295. Precisament, en l'acta de consagració de la seu gironina, de l'any 1038, es diu que Ermessenda va oferir tres-centes lliures d'or per fabricar la magna obra, en allò que deuria ser la primera aportació de material preciós a partir de la qual va elaborar-se la taula²⁷.

A més de a Ripoll i a Girona, els textos antics informen de l'existència de molts altres frontals d'altar als comtats catalans, que passen de la vintena. Eren generalment de plata, i gairebé sempre vinculats a esglésies catedralícies o a monestirs de certa importància, afavorits per patrons comtals o de la més alta noblesa. La referència més antiga data de principis del segle X, quan es documenta una taula oferta a l'altar major de la catedral d'Elna, al Rosselló²⁸. A finals d'aquesta mateixa centúria, el 986, hi ha notícia de la intenció de dotar amb una altra taula l'altar del monestir gironí de Santa Maria d'Amer, per a la fabricació de la qual un magnat anomenat Guilmon (o Wilmund) l'lega al cenobi els beneficis de la venda d'un gran nombre de béns²⁹.

Reconstrucció del frontal d'or de Girona, segons Jaime Marqués (MARQUÉS CASANOVAS, J. 1959, p. 217)



Pedra de l'anell sigil·lar de la comtessa Ermessenda (catedral de Girona). Foto: E. Aranda Vázquez



Ja després de l'any mil, s'han de destacar algunes taules que deurien ser ben notables. L'any 1007 hi ha una donació comtal al monestir de Sant Cugat del Vallès per a la realització d'un frontal probablement d'or³⁰, que efectivament va fabricar-se i que un segle més tard sembla que va ser reclamat pel comte de Barcelona Ramon Berenguer III, que deuria fer-lo fondre per reutilitzar-ne el metall. En el testament del mateix comte, del 1130, s'esmenta un important llegat per a la restauració de la taula (*pro emendatione*), és a dir, per fabricar-ne una altra; cosa que, fet i fet, no sabem si realment va succeir³¹. Altres monestirs importants disposaven també de riques taules d'altar (o almenys hi ha documentat el projecte de dur-les a terme): Sant Feliu de Guíxols, Sant Martí del Canigó, Sant Miquel de Cuixà... Una de les menys conegudes per la historiografia és la del cenobi urgellenc de Sant Serni de Tavèrnoles, obra de mitjans del segle XI que va patir, uns anys més tard, el destí habitual d'aquestes grans peces: va ser donada al comte Ermengol VI, que en va utilitzar les disset lliures de plata per al finançament de la conquesta de *Madinat Balagât* (Balaguer)³².

Pel què fa a les catedrals, la dotació dels seus altars amb taules sumptuàries és generalitzada. A la seu de Vic sembla que hi ha notícia de dos frontals de plata, un a l'altar major i (potser) un altre *in confessione*, és a dir, a l'altar de la cripta, encara que el segon només s'esmenta en un únic testament de l'any 1088³³. El frontal de l'altar major sí que està perfectament documentat des de mitjans del segle XI. Deuria ser posterior als temps del bisbe-abat Oliba († 1046), i es va conservar *in situ* almenys fins al segle XVII, moment en què es menciona en una visita pastoral i se n'evoca la decoració escultòrica, a base de repussat (*frontale sive paliu argenteu cum quibusdam imaginibus sculptam*)³⁴. Igual que el frontal de Girona, va ser fos durant la guerra del Francès (1809), aquesta vegada no per les tropes gal·les sinó per la Junta Superior de Govern del Principat de Catalunya, que va reclamar-lo per finançar la defensa³⁵.

Dues altres taules romàniques hi hagué a la catedral de la Seu d'Urgell, la principal situada davant de l'altar major dedicat a la Verge, i una altra de reservada per a l'altar de sant Ermengol. Totes dues apareixen en el testament d'un noble local anomenat Arnau Salla, datat el 1051³⁶, i després la primera s'esmenta contínuament durant dos segles com a receptora de donacions i llegats, mitjançant els quals s'embellia o se'n restaurava la plata. L'any 1083, per exemple, el bisbe Guillem Arnau de Montferrer llegava el pom d'or de la seva espasa *ad Sancte Marie Sedis tabulam que est ante altare*, potser per enriquir-ne el daurat³⁷. Una sèrie de documents tardans indiquen que durant el segle XII la peça va ser restaurada de manera notable, o fins és possible que se substituís per una taula nova, destinada al nou i monumental temple catedralici que va edificar-se a partir de l'època del bisbe Ot. Sigui com sigui, la taula sembla que va desaparèixer a finals del mateix segle XII, en el setge i posterior saqueig de la catedral urgellenca perpetrat per la noblesa feudal cap al 1195-1196, durant el llarg enfrontament bèl·lic entre el bisbat i el partit dels vescomtes de Castellbó³⁸.

Cal destacar, en fi, el frontal de la catedral de Barcelona, que sembla que va ser d'or i que està documentat inicialment al testament del bisbe Guislabert, de l'any 1062³⁹. El prelat hi llegava deu unces d'or per fabricar la taula que havia d'ornamentar l'altar de la catedral barcelonina construïda sota el seu govern, solemnement consagrada el 1058. L'execució definitiva del moble va quedar garantida, uns anys més tard, pels comtes Ramon Berenguer II i la seva esposa Mafalda de Pulla, que el 1081 cedien una sèrie d'alous per certificar el pagament d'un deute amb la seu de dos-cents mancusos d'or pur. Un deute que havia de dedicar-se, es diu explícitament en el text, a la consecució del moble⁴⁰.

L'ORFEBRERIA RELIGIOSA, AL SERVEI DE DÉU (I DELS HOMES)

A més d'informar sobre els grans conjunts, els documents de l'època romànica, conservats en abundància a Catalunya, ofereixen moltes dades de l'existència de peces orfebres aptes per al servei de la litúrgia cristiana. Per descomptat, els inventaris eclesiàstics són les fonts fonamentals en aquest sentit, tant els que descriuen els tresors dels grans centres, per exemple els de Ripoll, esmentats més amunt (la seqüència d'inventaris conservats permet veure l'evolució del tresor monàstic entre finals del segle X i finals del XII), com els que detallen les possessions sumptuàries d'esglésies de menys importància, fins i tot de parròquies rurals, en les quals el patrimoni és singularment reduït i hi destaquen les peces fetes de materials humils, com l'estany, el llautó o el ferro.

Gairebé a tots els temples es procurava que hi hagués, com a mínim, el calze i la patena de plata, que proporcionaven els patrons, normalment el dia de la consagració. Eren peces essencials per al servei del culte, i amb elles pot iniciar-se una panoràmica tipològica dels objectes sumptuaris d'àmbit religiós. Als documents hi apareixen de manera molt generalitzada, i en les esglésies de més dimensions i recursos n'hi havia sempre diversos conjunts. Només excepcionalment hi ha calzes i patenes d'or, per exemple a Ripoll, on el calze major era veritablement excepcional, no tan sols auri sinó també decorat amb pedres precioses i esmalts⁴¹. La majoria, en canvi, s'elaboraven d'argent, i quan no se'n podia disposar se substituïa generalment per estany, un material que la legislació eclesiàstica permetia usar com a substitut dels metalls nobles⁴².

Una destacada col·lecció de calzes i patenes d'estany s'ha conservat a Catalunya fins als nostres dies, localitzats, la majoria, en context funerari. Era costum molt estès que els bisbes (i potser també altres dignitats) es fessin enterrar amb els atributs del seu càrrec, però de manera ben intel·ligent els aixovars que es col·locaven dins dels sepulcres estaven formats per peces menors, els materials de les quals eren relativament pobres i, sobretot, no es podien reutilitzar. Les peces d'estany s'avenien molt amb aquesta funció, i potser de vegades es produïen amb aquesta intenció expressa, tot i que és erroni considerar-les sempre, només, objectes d'aixovar. Els conjunts de calze i patena conservats són sempre molt senzills i amb poca ornamentació; en les lleugeres diferències de format que s'hi detecten s'hi ha intentat veure el testimoni d'una evolució cronològica, que més aviat és difícil de contrastar, francament. Potser els que semblen més elaborats són tardans, perquè s'han trobat en tombes de bisbes morts ja durant el segle XIII, com en la de l'arquebisbe Olivella († 1287) de la catedral de Tarragona, o en la del bisbe de Vic sant Bernat Calbó († 1243)⁴³.

Una peça més o menys vinculada a aquest grup hi destaca clarament, tot i que ja no descoberta en context funerari. Es tracta del calze de l'església de Sant Salvador de Casesnoves, al Rosselló, localitzat en funció de reliquiari (encaixat dins el peu de l'altar del temple i amb una lipsanoteca de fusta a la copa) i un dels millors i més elaborats calzes romànics que es conserven a Catalunya. Datat cap a mitjans del segle XII, és esbelt, menut, i de formes molt elegants, certament un objecte realitzat amb cura i destresa; té la copa ampla i rivetada per la vora superior, i la circumda un fris decoratiu amb una fina decoració vegetal, a base de roleus d'arrel explícitament clàssica. També és interessant, tot i que de menys qualitat, el conjunt de calze i patena que prové del santuari pirinenc de Núria, que tanmateix ja no utilitza l'estany sinó el coure daurat; és un conjunt una mica més tardà, diria que força posterior al 1200.

La necessitat dels temples de comptar amb calzes i patenes, i l'interès dels promotors o dels testadors en aquest tipus de peces, són comparables únicament amb el de les creus, objectes als



Calze i patena de sant Bernat Calbó (Museu Episcopal de Vic, MEV 97270)

quals es dedica una atenció ben especial en l'orfebreria del romànic. La plata és, de nou, el material preferit per a l'elaboració d'aquestes creus, tot i que les que presidien els altars majors dels temples importants podien també ser d'or, i a vegades revestides de pedres precioses. Hi ha notícia de diverses creus de gran luxe (una *de auro cum gemis*, per exemple, presidia la catedral de Vic ja l'any 957), que podien exercir també la funció de reliquiari, com succeeix amb la *crux de auro cum lapidibus in quo est lignum Domini* de Santa Maria de Ripoll⁴⁴.

S'han conservat dues creus romàniques de segura producció local. La millor de les dues és una peça notable de plata, un xic infravalorada per les crítica, que prové del monestir de Sant Miquel del Fai, a la regió vallesana. Se la coneix com a creu de Riells, perquè amb la desamortització del 1835 va ser traslladada a la veïna parròquia de Sant Vicenç de Riells, junt amb algunes altres peces del tresor monàstic⁴⁵. La pertinença a Sant Miquel del Fai, en tot cas, és completament segura, perquè Villanueva la va descriure l'any 1806 en passar per l'emblemàtic conjunt (que en època romànica era un dels cenobis importants del comtat de Barcelona)⁴⁶.

La creu de Riells és obra de bona mida (84 cm d'alt), de perfil potençat i amb uns espais circulars presidint els extrems dels dos pals, esquema que resulta coherent amb una datació a la segona meitat del segle XII. L'ànima de fusta va recoberta de fines làmines de plata ricament



Creu de Riells (Museu Diocesà de Barcelona, MDB 100)

repuassades i daurades en part; dels múltiples caboixons que l'embellien en queda només un, de cristall de roca, situat al braç superior de l'anvers. La creu té figuració abundant, amb l'esquema iconogràfic habitual de l'època: el Crucificat a la creuera de l'anvers, amb Maria i sant Joan als extrems del travesser, un àngel turiferari al braç superior i la figura d'Adam ressuscitat a l'inferior; al revers hi ha els símbols del tetramorf, i l'Anyell Místic al centre. L'execució dels relleus és molt correcta, tot i que una certa degradació que han sofert i l'aixafament de la planxa metàl·lica en alguns punts en desvirtuen una mica el resultat. El Crucificat central, allargat i certament poc orgànic, tanmateix revela una pulsó anatòmica interessant, i el vigor decoratiu és evident al rostre o al brillant *perizonium*.

El model formal, i probablement també l'iconogràfic, de la creu de Riells sembla que es repetia en la segona de les creus esmentades, un exemplar de coure daurat que hem d'anomenar "creu de Montoriol", perquè prové, segons s'ha publicat en els darrers anys, de l'església de Sant Sadurní de Montoriol, a la subcomarca septentrional dels Aspres (Rosselló). De tota manera, la creu no es conserva com a tal, sinó remuntada peculiarment en forma de tríptic sobre una placa de fusta moderna, fet pel qual la historiografia antiga la sol conèixer com a "tríptic del Vallespir" o "tríptic de la Redempció"⁴⁷. Com deia, l'anàlisi de les làmines metàl·liques permet reconèixer un esquema formal de creu potencada i amb addicions discoïdals similar a la creu de Riells, i els rastres d'algunes figures evidencien que el repertori figuratiu deuria ser també el mateix, com a mínim en l'anvers (del Crucificat central en queda només un fragment amb el *perizonium*, tot i que remuntat al revés). El repussat és aquí força més discret, i és clar que la peça no va ser mai de gran qualitat, encara que la recomposició moderna tampoc no ajuda gaire a poder-la valorar justament. Tot i que se l'ha considerada en ocasions una obra de cronologia alta, del segle XI, em sembla molt més probable una cronologia posterior, si més no de mitjan segle XII, o encara de més endavant.

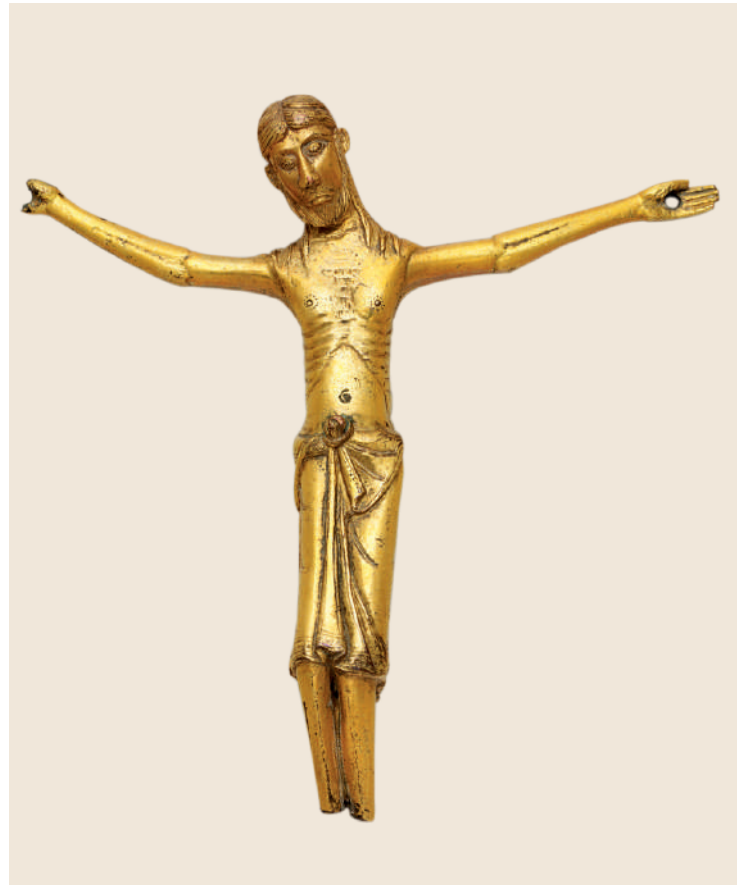
És veritat que es conserven algunes altres creus romàniques a Catalunya. La majoria són ja d'importació, i pertanyen a l'obra esmaltada de Llemotges, de la importància de la qual ja hem parlat. La més notable d'aquestes creus importades és la que hi ha al Museu Episcopal de Vic procedent de Sant Joan de les Abadesses, que destaca pel fet d'estar documentada en l'inventari de 1218; és d'estructura metàl·lica i decorada amb nombrosos aplics, seguint un esquema ben conegut en la producció llemosina, tot i que de qualitat una mica menor. Vegeu: DURAN-PORTA, J., 2017-2023, pp. 20-26. Després, hi ha alguns altres exemplars que semblen ser també importacions antigues, com una petita creu de coure massís que prové de l'entorn de Solsona, o com una bonica placa amb figura d'aplic que sembla de l'entorn de la ciutat de Vic, totes dues també conservades avui al museu episcopal ausetà⁴⁸.

Més abundants són les figuretes d'aplic llemosines que es conserven desvinculades de les creus que havien presidit abans. Tot assumint només, per a l'anàlisi, les peces de més probable importació medieval, cal esmentar el Crist del monestir de Cruïlles, el de la parròquia de Centenys que es conserva al Museu Comarcal de Banyoles, el conservat al Museu de Lleida clavat en una creu sens dubte més moderna, i l'anomenat "Sant Crist Trobat" al qual es ret encara culte a l'església de Sant Antoni de la vila de Tàrraga. Encara, l'any 1999 es va localitzar un aplic d'aquest tipus en unes excavacions a Ulldecona, que després de ser restaurat sembla una peça de factura bastant correcta, dins dels models de producció seriada típics de l'obra de Llemotges tardana.

Deixant de banda els Cristos llemosins, pot assenyalar-se també la presència, al Museu Nacional d'Art de Catalunya, de dues altres figuretes d'aplic d'esquema prou distint, realitzades aquesta vegada en bronze⁴⁹. La millor de totes dues (molt millor) és l'anomenat Crist de Moror, que va ser comprat pel museu barceloní l'any 1920 al rector de la petita església de Sant Miquel de Moror, al Pallars Jussà. Una església que depenia del monestir veí de Santa Maria de Mur, d'on és probable que procedís originàriament la peça. La seva execució és d'una gran excel·lència, dotada d'una perfecció tècnica indiscutible i amb una habilitat compositiva sense gaire paral·lels; és una petita meravella, que potser cal datar cap a mitjans del segle XII. Indiscutiblement s'inclou, i amb posició d'honor, entre la nombrosa sèrie de petits aplics de bronze característics de tot el món europeu septentrional, sèrie coneguda i ben estudiada des de fa anys⁵⁰. La segona figura conservada prové (segons la documentació) d'una església indeterminada de la Cerdanya, i encara que és una obra certament bonica, queda molt lluny de l'estilització elegant i serena del Crist de Moror.



*Creu llemosina de Sant Joan de les Abadesses
(Museu Episcopal de Vic, MEV 766)*



*Crist de Moror (Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 12095).
Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya*

La historiografia ha plantejat des de fa temps la possibilitat de considerar aquestes dues peces, en especial la de Moror, com a productes d'un orfebre local, i fins i tot s'ha volgut veure similituds (bé que inconcretas) en la composició i el detall del rostre amb algunes talles en fusta catalanes de geografia similar. Tanmateix, m'inclino més aviat a pensar en una procedència estrangera per a totes dues figuretes, podrien haver arribat a Catalunya des del nord d'Europa, com tantes altres peces de metall. És veritat que no hi ha un paral·lel suficientment clar per al Crist de Moror (ni per a l'altre) entre l'ampli ventall d'aplics conservats a Centreeuropa, però es fa difícil pensar en un taller d'orfebreria autòcton dedicat a la fosa del bronze i a la creació d'aquest tipus específic de petita escultura, de la qual no sembla que hi hagués cap mena de tradició als comtats catalans.

Després de calzes, patenes i creus, l'objecte de culte més important i més significat com a peça sumptuària en la documentació romànica és, potser sorprenentment, l'encenser⁵¹. L'ús de brasers mòbils per perfumar els temples motiva una riquíssima producció de peces, tan copiosa que són també els encensers els objectes medievals de funció litúrgica o paralitúrgica que s'han conservat en major nombre, a Catalunya i gairebé en qualsevol altra regió del continent europeu. Cal dir que els encensers conservats són fets fonamentalment de bronze o coure, mentre que les fonts textuais insisteixen en l'abundància d'encensers de plata, que són molt més nombrosos (en els textos) que els de qualsevol altre material.

El més interessant dels encensers localitzats a Catalunya és una petita peça amb decoració esmaltada que es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Se'l coneix com a "encenser català" tot i que no hi ha cap dada sobre la seva procedència, perquè va arribar al museu dins de la vasta col·lecció de Lluís Plandiura, sobre l'origen dels objectes de la qual no hi ha pràcticament informació. Caracteritzar-lo com a obra local és, doncs, només una hipòtesi, bé que la idea ha tingut un certa acceptació historiogràfica. Es tracta d'un encenser completament esfèric (amb els pols una



Encenser "Plandiura" (Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 4581). Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya

mica aplanats), decorat amb una sèrie de medallons amb aus afrontades flanquejant una estilitzada estructura vegetal, de línies frondoses. L'aplicació de l'esmalt (de to blavós reposat, més elegant que no pas vigorosa, i amb apunts ocasionals de blanc i de vermell) es redueix als fons, i es combina encertadament amb els espais calats de la coberta. La peça se sol datar al segon quart de segle XII, i la decoració és deutora de motius i animacions d'origen oriental, transmesos per via andalusina. Hi ha, de fet, connexions interessants amb alguns motius ornamentals dels ivoiris de l'anomenat taller de Conca, que l'artífex de la peça podria haver utilitzat com a models de composició. Per descomptat, aquests contactes no asseguren que la peça sigui catalana, però des del meu punt de vista sí que podrien confirmar, almenys, un origen hispànic⁵². El què és clar és que no té res a veure, la peça, amb els encensers esmaltats elaborats a Llemotges.

L'encenser del Museu Nacional d'Art de Catalunya té alguna similitud estructural amb un grup de quatre encensers molt més modestos i d'execució una mica sumària, per als quals, en canvi, l'origen català és pràcticament segur. Dos d'ells es conserven al Museu Episcopal de Vic (encenser de Viladonja i encenser núm. 3872)⁵³, un altre al Museu d'Art de Girona (encenser del Freixe) i un altre, curiosament, a la catedral alemanya de Limburg, on se sap que va arribar modernament. Les quatre peces formen part d'una mateixa producció, sortides probablement d'un mateix motllo; van decorades amb un fons vegetal de tiges carneses força rudes, que formen uns grans medallons a l'interior dels quals se situa un animal quadrúpede, potser un felí o un llop, amb una de les potes de davant alçada. Aquest motiu, per cert, es localitza fàcilment en altres àmbits tècnics del romànic català, sobretot als espais marginals de la pintura sobre taula⁵⁴.

Junt amb els encensers, les esglésies disposaven gairebé sempre de petites navetes per a la guarda i transport de l'encens, que podien ser de materials diversos, des de plata o coure fins a ivoiri o cristall de roca. S'importaven també navetes esmaltades, tal vegada fent parella amb els encensers llemosins esmentats fa un moment. Es conserva una d'aquestes navetes al Museu Nacional d'Art de Catalunya, que probablement vingui de la zona de Besalú (n'hi ha dues de documentades en l'inventari de Sant Joan de les Abadesses del 1218, cosa que resulta suggerent) i que és una peça humil però de certa delicadesa. A l'obratge blau del seu fons esmaltat s'hi encasten caboixons de pedreria de vidre, i dos notables aplics amb decoració de rèptils, que singularitzen molt aquesta petita capseta.

També d'obra de Llemotges (peces importades, per tant) són les custòdies eucarístiques més interessants que es conserven. Cal diferenciar entre els objectes grans, és a dir els copons o ciboris, i les píxides més petites, de les quals n'hi ha un bon nombre en diversos museus diocesans. Possiblement aquestes van ser imitades més tard en modestos tallers locals, cosa que explica l'existència de peces d'esquema similar al llemosí (petites capsas cilíndriques amb coberta cònica) però sense esmaltar. D'entre les importades i amb esmalts, destaquen per la seva bellesa la píxide d'Ars, de colors molt vius encara que amb un plantejament figuratiu francament tosc, i la de Maçanet de Cabrenys decorada amb escuts heràldics segons una de les modes tardanes de la producció llemosina⁵⁵.

Pel que fa als ciboris, sens dubte s'ha d'assenyalar l'excel·lent valor de l'anomenat "copó de la Cerdanya", una de les millors peces de la col·lecció d'orfebreria romànica del Museu Nacional d'Art de Catalunya i un objecte encara d'interpretació problemàtica, al qual s'ha prestat sempre una notable atenció. És, clarament, un objecte produït a Llemotges, tot i que en una primitiva anàlisi, tot just després d'haver-se localitzat i adquirit pel museu de Barcelona (1918), el seu descobridor, Joaquim Folch i Torres, va suposar-li una filiació renana. La peça té una certa dependència del més famós dels copons llemosins, el *ciboire du Maître Alpais* conservat al Louvre, del qual imita l'articulació superficial i el repertori iconogràfic. És d'estructura baixa, i ha perdut la base i la coronació que en reforçaven el pla vertical. El que es conserva és, de tota manera, el cos bàsic de l'objecte, format per dues semiesferes aplanades la superfície de les quals s'organitza mitjançant un plantejament reticular de cel·les romboïdals, dins de les quals es dibuixen unes figures en bust, identificades amb els apòstols i altres sants (o, potser, àngels). El color de l'esmalt s'utilitza per a la definició d'aquestes figures i dels esvelts roleus vegetals que decoren les cel·les marginals, elaborats amb un traç molt elegant i sever, i culminats amb un floró central multicolor. El fons, en canvi, queda en reserva, i ofereix una espectacular lluïssor daurada al conjunt, força poc habitual en la producció llemosina de principis del segle XIII, on se situa cronològicament l'obra. L'estil de les figures recorda una sèrie de conjunts llemosins vinculats amb l'abadia de Grandmont, i per altra banda la dependència del *ciboire Alpais* també sembla indiscutible, bé que la historiografia ha considerat generalment la peça cerdana de cronologia anterior, cosa que no sembla gaire lògica⁵⁶. Per importància i per datació, el copó del Museu Nacional d'Art de Catalunya deuria ser una de les primeres peces llemosines importades a Catalunya, i en tractar-se d'una obra clarament concebuda per encàrrec, bé podria relacionar-se directament amb algun promotor català. Els contactes de la monarquia amb els territoris del Llenguadoc (alguns, fins i tot, directament sota el seu control durant molt temps) permeten aventurar fins i tot una possible relació d'aquesta, o d'algú de l'entorn cortesà, amb l'origen del dit encàrrec⁵⁷.

Un altre tipus de producte llemosí arribat a Catalunya durant el segle XIII van ser els petits reliquiariis en forma d'arqueta, que reconeixem ocasionalment en algun inventari tardà (*caxa de reliquies que es obra de Limotges*⁵⁸). S'ha conservat, com a mínim, un d'aquests reliquiariis importats, que prové del cenobi de Sant Miquel del Fai, on formava part del tresor monàstic que s'ha esmentat més amunt, junt amb la creu de plata de Riells. Es tracta d'una bonica arqueta de petites dimensions però d'excel·lent qualitat, decorada amb escenes de la vida de santa Valèria en un estil ja clarament vinculat al gòtic, datada cap a 1220-1230, avui es conserva en una col·lecció particular, sembla que a França⁵⁹.

Cap altre reliquiari d'aquest tipus es conserva d'època estrictament romànica. Les fonts documentals sí que ens informen de diversos reliquiariis en forma probablement d'arqueta, que solen denominar-se *capsae*, o *scrimia* (cofres) quan són una mica més grossos. A Sant Joan de les Abadesses sembla que se n'hi detecten dos, un de llemosí dedicat a sant Valentí, i un altre de més luxós, de plata, que es dedica a sant Joan⁶⁰. Potser van fabricar-se reliquiariis més sofisticats; la historiografia tendeix a identificar l'esment, en un inventari de Ripoll de l'any 1008, d'un llegat en or dedicat literalment "a cobrir el cap de sant Eudald" (*ad cooperiendum caput Sancti Eovalli*) com a un projecte per a l'elaboració d'un reliquiari en forma de bust per conservar-hi les relíquies del patró de la vila; he de dir, tanmateix, que potser és més possible que el que s'esmenti en el text sigui la cobertura de l'absis (el "cap") d'una església dedicada al sant, que sembla que efectivament va edificar-se a Ripoll a començaments del segle XI⁶¹.

Uns altres objectes d'especial interès, des del punt de vista de les arts orfebres, són els còdexs utilitzats als temples per a les lectures litúrgiques. Aquests còdexs, especialment evangeliaris, tenien tot sovint riques enquadernacions reforçades amb làmines d'or o de plata i ornamentades amb pedres i, a vegades, amb esmalts. El valor material de les cobertes magnificava la dignitat del llibre, que ja per si mateix era molt valuós, i generalment el significava com a element d'ús litúrgic. Aquest tipus de manuscrits són identificats, a les fonts, amb el nom de "textos" o "textos d'argent" (*textum argenteum*), i es comptabilitzaven sempre –significativament– com a peces del tresor i no com a part dels fons dels escriptors i arxius eclesiàstics.

Malgrat l'abundància de referències documentals al respecte, és molt poc el que ha arribat fins a nosaltres. Quasi tan sols l'anomenat "Missal de Sant Ruf", cèlebre còdex de la catedral de Tortosa amb una rica enquadernació en plata i coure esmaltat. Avui s'accepta plenament que el manuscrit va arribar a la seu tortosina dut pel seu primer bisbe, Gaufred d'Avinyó (1151-1165), des de la poderosa canònica de Sant Ruf; és, doncs, un còdex provençal. Les cobertes van afegir-se ja en terra catalana. Són dues peces molt interessants, amb un gran marc de plata i una placa central de coure daurat decorada amb esmalt *champlevé*. La iconografia de les plaques és l'acostumada en aquest tipus d'obres (una *Maiestas Domini* i una escena de Crucifixió), però l'execució tècnica i l'estil són francament singulars. Mentre que els fons queden en reserva daurada, l'esmalt s'aplica a la figuració amb un evident sentit estètic, amb colors brillants i contrastats i una emfàtica definició de rostres i anatomies, traçada en vermell, sense gairebé paral·lels en l'època. Tot i que se les ha qualificat de tosques, de fet són una obra d'indiscutible qualitat, i no ha de confondre-se'n l'expressivitat i

Cobertes del Missal de Sant Ruf (catedral Tortosa, ACT, ms. 11). Fotos: Boluña Imatge



el caràcter robust amb rudesia. Ningú no ha pogut assegurar mai l'origen d'aquestes plaques (una producció local? importades des d'Avinyó?), ni s'han pogut relacionar bé amb un context figuratiu concret. Per descomptat, no tenen res a veure amb la producció llemosina, i si s'haguessin de vincular a algun entorn geogràfic potser podrien establir-se certs contactes amb l'esmalteria germànica, bé que les similituds no són pas gaire clares. Sí que pot afirmar-se, en canvi, que el muntatge de l'enquadernació i l'execució dels marcs de plata són de factura local, ja que en els marcs hi ha dos versos en hexàmetres lleonins la procedència cultural dels quals és indubtablement l'àrea ripollesa. Un és copiat d'un himne eucarístic d'Hildevert de Lavardin, mentre que l'altre prové del poema *O crux clara Deo*, que se sol atribuir al mateix monjo anònim que és autor dels famosos *carmina rivi-pollensia* de tema amorós⁶².

Per acabar amb el repertori tipològic de peces religioses, potser pot destacar-se la importància dels bàculs episcopals, que apareixen lògicament en la documentació però dels quals, a més, n'hem conservat alguns exemplars notables, sempre de cronologia baixa. La majoria són obres força senzilles i de materials modestos, que s'empraven per als aixovars de les tombes episcopals, igual com hem vist que es feia amb els calzes i patenes d'estany. Algun dels bàculs conservats és també d'estany, com el de l'arquebisbe Olivella que es conserva, en fragments, al Museu Diocesà de Tarragona. De tota manera, la majoria són de coure daurat (bàcul d'Arnau de Gurb, bàcul de l'arquebisbe Tello). El millor, sens dubte, és el que prové de l'església rossellonesa de Sant Genís de Fontanes, que suma a l'habitual voluta reptiliana un desenvolupament intern notable, amb l'*Agnus Dei* en un curiós marc quadrilobulat⁶³. Les semblances d'aquests bàculs de coure amb els de producció llemosina



Bàcul de Sant Genís de
Fontanes (Centre d'Art
Sacré d'Ille-sur-Têt)

són força clares, i és raonable suposar que, en certa manera, aquells proporcionaven els models o referents. Tanmateix, es tracta sempre de productes locals, de caràcter diferent i que no van mai decorats amb esmalts.

EL VALOR D'ALLÒ CORTESÀ: LES PECES PROFANES

Cal cloure el recorregut per l'orfebreria catalana amb un esment a la producció i la importació d'obres profanes, encara que aquí el que es conserva és pràcticament res, tot just un parell d'anells i algunes peces del joc d'escacs. Però prescindir del món profà en l'anàlisi del panorama orfebre plenomedieval és un error considerable, perquè la quantitat d'objectes de tot tipus evocats pels documents revela l'enorme importància i difusió d'uns productes sense els quals no pot comprendre's l'entorn estètic i simbòlic de les elits nobiliàries de l'època feudal, no només a Catalunya, és clar, sinó a tot Europa.

La producció profana es pot classificar en dos gèneres fonamentals d'objectes, que segurament es produïen, a més, en contextos diferents (vull dir, en tallers especialitzats). Hi ha, per una banda, les peces de vaixel·la de luxe realitzades generalment en plata, i que eren abundantíssimes. I, per altra banda, les joies, menys habituals en els textos però de gran importància com a element d'ornat personal, tant femení com masculí; hi predomina l'ús de l'or i de les pedres precioses

La vaixel·la de luxe era la possessió sumptuària més habitual entre les elits de la societat de la plena edat mitjana, i un evident marcador d'estatus social, tal com revelen bé les fonts. Era d'una notable diversitat, i tenint en compte el poc que se n'ha conservat, no sempre és fàcil identificar els tipus o esquemes formals coneguts, perquè la terminologia és, tot sovint, imprecisa. Com deia, la plata és el metall predominant en aquest tipus de producció, on l'or és molt excepcional. No sembla raonable pensar que la vaixel·la metàl·lica s'utilitzés de forma quotidiana, sinó que deuria reservar-se per a festes i banquets especials, mentre que per al dia a dia es deurien utilitzar peces menors, especialment de fusta tornejada i, a partir del segle XIII, de ceràmica. Ocasionalment alguns atuells podien ser de vidre, però en època romànica el vidre també era un material car, i no sembla en absolut que estigués generalitzat.

Per a la beguda, les peces més utilitzades eren els *anaps*, els *cifos* i les copes. Els primers eren vasos amples i sense nanses, de baixa estatura i amb un petit peu, que permetien fer la rebaixa del vi amb aigua. Els *cifos* eren probablement vasos més alts i estrets, amb una o dues anses laterals i un peu elevat; el nom i la tipologia deriven dels antics *schipos* romans, que ja es produïen en plata. No queda gaire clara la diferència amb les copes, que potser es fonamentava en la presència o absència de nanses. Els serveis de taula incloïen també atuells en forma d'ampolla (*ampullae* o *cannada*), que podien ser de plata o d'altres metalls, així com també de vidre; hi ha una coneguda imatge de la Bíblia de Rodes on diversos personatges beuen directament d'unes ampolletes d'aquesta mena, esfèriques i de coll molt llarg⁶⁴.

En relació amb els útils per contenir aliments, cal destacar les naus, els *gradals* i les escudelles. Les primeres eren safates grosses que s'empraven per servir o retirar les menges, de forma allargada com de vaixel·la, tal i com indica el seu nom. Les escudelles eren bols per a les sopes i aliments caldosos, d'ús individual (o per parelles). Similars però de mida més grossa eren els *gradals*, un altre tipus de plat fondo del qual es menjava directament (en general es compartien, igual que els vasos). Els documents els esmenten habitualment de plata i en algun cas d'or, tot i que per descomptat la majoria deurien ser de fusta⁶⁵. Per cert, el terme "gradal", potser d'origen català (o occità), va ser utilitzat per Chrétien de Troyes per denominar el sumptuós plat d'or i pedres precioses que fa de motor narratiu del famosíssim Conte del Grial; la identificació amb el Sant Calze de Crist és una mica (no gaire) posterior a l'origen de la llegenda⁶⁶.

Per als aliments sòlids es feien servir com a plats unes taules anomenades *talladors*, que al contrari de la resta de peces ja esmentades no sembla que fossin mai de metall, sinó de fusta (per tal de poder tallar sobre d'elles). Pel que fa als coberts, s'empraven bàsicament les culleres, que sí que es reporten habitualment de plata, i que de fet són especialment habituals en la documentació. Les forquilles no es van difondre realment fins a finals de l'edat mitjana, i per tallar les carns i els peixos s'usava qualsevol tipus de ganivet que es portés damunt, de manera que no eren inclosos en els

serveis de taula. Per contra, eren indispensables les gerres i bacines per rentar-se les mans, cosa que es feia sempre abans i després de menjar, i tot sovint també entre plat i plat. Aquests objectes per rentar-se podien ser igualment de plata, i no sembla que es diferenciessin en res dels utilitzats a les esglésies per al lavatori dels sacerdots; en tot cas, els termes que els identifiquen als textos són ben bé els mateixos: *urceolos*, *conchas*, bacines, *aquamanilia*.

Si passem al món de les joies, comprovem, d'entrada, la importància i l'elevat nombre d'anells que hi ha documentats. L'anell és, en efecte, la peça sumptuària bàsica de l'ornat personal de l'època romànica, si més no pel que fa als homes. Com s'ha dit més amunt, en disposaven, en particular, els eclesiàstics, als testaments dels quals hi ha veritables col·leccions d'anells de gran valor. Solien ser d'or, i sovint completats a l'encast superior per una o diverses pedres precioses. Es conserva, a Tortosa, un anell de grans dimensions que es va localitzar com a part de l'aixovar funerari del bisbe Arnau Jardí, mort el 1306. És, doncs, una joia tardana, realitzada amb un metall tan modest com el bronze i ornada amb pedreria de baixa qualitat: un gran caboixó rogenc al centre, i una sèrie de petites perletes de vidre verd tot al seu voltant. Un altre anell pertanyent a un alt eclesiàstic, en aquest cas l'arquebisbe de Tarragona Ramon de Castellterçol († 1198) va trobar-se fa uns anys a l'urna sepulcral corresponent, junt amb dues magnífiques agulles de pal·li, que són atributs característics de la dignitat⁶⁷. L'anell es conserva malament, sembla que és de plata daurada i té una petita gemma blavosa a l'encast; l'esquema que presenta té abundants paral·lels conservats arreu d'Europa.

A més dels anells, les joies més habituals en el romànic van ser indiscutiblement els fermalls, que vestien tant els homes come les dones, i que podien ser de formes diverses (anulars, discoïdals, en forma d'agulla simple, etc.)⁶⁸. A les fonts catalanes s'identifiquen amb noms diversos, especialment *noschas* o *muscas*⁶⁹ però també *nodellos*, *crozadores* o *afibllalls*. Pel que fa a les joies específicament femenines, els textos són molt poc generosos i no diuen res de collarets, penjolls, braçalets o aracades, que segur que les dames nobles dels comtats catalans portaven, igual que les d'altres parts d'Occident. Només al testament d'Arsenda d'Àger (1068), l'esposa del magnat Arnau Mir de Tost, es menciona un *ornamentum meum de caput que est de auro*, identificable potser amb un tipus de bandes o lligadures daurades que formaven part dels tocats de l'època⁷⁰.

El mateix testament d'Arsenda, i un parell de documents més, vinculats amb els seus béns i amb els del seu marit, evoquen l'existència d'una sèrie d'objectes de luxe que ja no són joies però que es relacionen amb la vida cortesana. S'hi esmenten, en particular, diversos "poms" (*pumbos*) que s'han identificat com a perfumadors, és a dir, com a objectes de metall (són d'or i de plata) a l'interior dels quals deuria cremar-se encens i els altres productes aromàtics que perfumaven les estances residencials. No es tracta dels coneguts poms d'essència tardomedievals, que tenien ús personal i eren molt petits, sinó de veritables brasers emprats per perfumar grans espais, a la manera (i la comparació és intencionada) dels encensers eclesiàstics. De fet, Arsenda lliga els seus perfumadors a diverses esglésies perquè s'hi utilitzin precisament com a encensers d'altar. Això revela la indiscutible proximitat tipològica que hi havia, si més no en èpoques altes, entre l'orfebreria profana i la religiosa. És probable que aquests perfumadors fossin importats del món andalusí. El mateix es pot dir, i amb més seguretat, d'un altre objecte que apareix al testament, un mirall amb mànec de plata que es diu vingut de l'Índia (*speculum indium*), tot i que potser era una peça islàmica oriental (els miralls iranians, tot i que de bronze, són molt coneguts), arribada per via hispana.

Entre el ric patrimoni sumptuari d'Arsenda i Arnau Mir de Tost es comptaven també diverses peces d'escacs, tres de cristall de roca i tres més d'ivori⁷¹. També es tracta de peces importades, com tantes altres que van arribar a l'Occident europeu. Potser poden identificar-se amb alguns dels famosos escacs de cristall de roca que es van conservar a Àger fins a finals del segle XIX, una part dels quals són avui al Museu Diocesà de Lleida i una altra part (les millors peces) al Museu Nacional de Kuwait⁷². De fet, la presència dels escacs és especialment precoç als comtats catalans, per la proximitat i els contactes amb el califat omeia de Còrdova i amb les taifes posteriors. Cal recordar que la primera referència coneguda als escacs en context cristià es troba al testament del comte d'Urgell Ermengol I, datat l'any 1007, on uns *scachos* del comte són llegats a l'església de Saint-Gilles de Nimes⁷³.

Hi ha diverses referències documentals més als escacs en textos catalans (se n'esmenten, per exemple, en el tresor de Ripoll) i es conserva, localitzada en unes excavacions al castell ripollès de

Mataplana, una peça d'ivori senzilla però força bonica, que sens dubte prové d'un joc que hi hauria hagut al castell, que era la seu d'una prestigiosa cort aristocràtica presidida pels senyors d'aquell indret (els Mataplana), una cort molt celebrada per diversos trobadors⁷⁴. Els textos també expliciten l'existència de fitxes realitzades amb materials més (ivori, argent) o menys (os, fusta) luxosos de l'altre joc de taula típic de l'època, l'anomenat joc "de taules", un precedent del modern *backgammon*⁷⁵. Es coneixen només un parell d'aquestes fitxes a Catalunya, trobades durant l'excavació del castell de Rocabruna (a la Garrotxa), i fetes d'os d'animal.

Per acabar, cal fer al·lusió breument, entre les peces profanes d'orfebreria, a alguns elements de les armes i armadures de la noblesa feudal, i dels arnesos de les seves muntures. S'esmenten, d'or i de plata, tant poms d'espasa com beines, i fins i tot els fils d'algunes armes sembla que podien ser de metalls nobles, cal suposar que emprades només en contextos rituals. Hi ha una menció especialment interessant en aquest sentit, relacionada amb una espasa del comte Ramon Guifré de Cerdanya: *spada una optima qui abebat capud et bracia de argento et filum de auro optimo*⁷⁶.

Las selles de muntar, i en particular els frens de les brides dels cavalls, es documenten també ocasionalment com a peces d'orfebreria, sovint d'importació andalusina, almenys en el cas de les selles (s'ha esmentat abans la regalada pel califa de Còrdova al bisbe Sal·la d'Urgell). Tanmateix, de tot plegat no en conservem res, ni sabem realment com podien ser aquesta mena d'adorns. Només d'una època molt més tardana, mai anteriors als segles XIII i XIV, es conserven a Catalunya i en els altres territoris de l'aleshores ja Corona d'Aragó, una nombrosa sèrie de xapes de guarniment que decoraven els arnesos de cavalls i ocasionalment altres animals, com ara gossos o aus de falconeria. Es tracta d'una producció que va tenir una gran demanda però que és materialment i artísticament molt modesta, sempre treballada en petites plaques de coure que es decoraven amb esmalt opac, amb dibuixos força rudimentaris, a vegades heràldics⁷⁷. És, com deia, una producció molt senzilla, que s'ha de considerar ja dins de l'estètica i les motivacions pròpies de l'art gòtic.

NOTES

- ¹ Una recopilació notablement exhaustiva dels textos a: DURAN-PORTA, J., 2015, II, pp. 181-265. Vegeu també SANJOSE I LLONGUERAS, L. de, 2018.
- ² He tractat, en un altre lloc, específicament, dels testaments com a fonts d'informació per a l'orfebreria romànica catalana: DURAN-PORTA, J., 2014.
- ³ El text present, bé que inclòs entre els estudis introductoris dels volums dedicats a la província de Girona, pretén revisar tot allò que es coneix de l'orfebreria de tots els comtats catalans. Es tindran en compte, per fer-ho, les fronteres medievals, i per tant s'inclourà també, per complet, el territori del Rosselló.
- ⁴ Del llibre XVI de les *Etimologies* d'Isidor de Sevilla (DÍAZ Y DÍAZ, M., 1970, p. 38).
- ⁵ L'aspecte de l'or s'obtenia, generalment, mitjançant la tècnica del daurat a foc o per amalgama de mercuri. Aquesta tècnica consisteix en l'aplicació d'una pasta d'or i mercuri sobre la plata (també es feia sobre coure i en altres metalls menors) i en el posterior augment de la temperatura fins a aconseguir l'evaporització del mercuri i l'adherència de l'or per cristallització (ANHEUSER, K., 1997, pp. 58-59). La tècnica és descrita als principals tractats tècnics medievals, com el *Mappae Clavicula* o el *De Diversis Artibus* de Teòfil.
- ⁶ Tots dos s'identifiquen a les fonts amb el terme llatí *aes*, que a l'antiguitat s'utilitzava també, genèricament, com a sinònim de "metall" (i de moneda).
- ⁷ L'aliatge de l'estany amb altres metalls s'anomena pròpiament "peltre", però els textos medievals hi al·ludeixen sempre com a *stagno*, terme que, en conseqüència, em sembla més raonable de fer servir aquí. Hi ha un estudi força complet de les peces d'estany (de peltre) conservades a Catalunya d'època medieval: GRÀCIA I MONT, E., 1984-1985.
- ⁸ Hi ha una producció molt específica i relativament abundant de creus de cristall de roca, moltes de les quals s'han conservat fins a avui dia (DURAN-PORTA, J., 2010, pp. 84-86).
- ⁹ Una sèrie de ciboris d'altar, datats entre finals del XIII i el inici del XIV, singularitzen aquesta producció local tardana, en la qual destaquen també algunes creus i les anomenades xapes de guarniment per a les cavalleries (MARTÍN ANSÓN, M. L., 1984, pp. 94-98). No em sembla pas, en absolut, que algunes peces singulars de cronologia més antiga s'hagin de considerar produccions autòctones fetes a imitació de l'obra de Llemotges, tot i que la historiografia sí que contempla generalment aquesta possibilitat. Una visió recent d'aquesta hipòtesi, a: SANJOSE LLONGUERAS, L. de, 2015, pp. 400-436.
- ¹⁰ També, com a mínim, una creu d'altar de grans dimensions i les cobertes d'un còdex. Tota aquesta qüestió l'ha estudiada: ALTÉS I AGULLÓ, F. X., 2002, pp. 61-69.
- ¹¹ Cosa que contradiu la tradicional interpretació del fet com un espoli. En realitat, aquest tipus d'intercanvis entre el poder polític i les institucions religioses era freqüent i pactat. Cal recordar que els materials sumptuaris havien estat donats, generalment, per laics, de manera que es pot afirmar, en certa mesura, que hi havia un sistema de circulació de béns materials que anava en les dues direccions (DURAN-PORTA, J., 2014, p. 130).
- ¹² Transcripció del text segons l'edició de: BISSON, T., 1984, p. 57.
- ¹³ L'evolució del tresor ripollès es coneix molt bé gràcies a la conservació de quatre inventaris excepcionals, datats els anys 979, 1008, 1047 i 1066, que detallen la creixuda de les riqueses monàstiques (i el paper jugat per Oliba en el seu progressiu esplendor). Dos inventaris conservats més daten ja del segle XII. Tots els publicava: JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1933, pp. 218-225.
- ¹⁴ Centre amb múltiples connexions amb el sud dels Pirineus, l'extraordinari tresor conservat del qual sembla revelar, certament, una activitat orfebre subjecte d'intermitència (GARLAND, E., 2000, p. 105).
- ¹⁵ Fonamentalment de part de Manuel Castiñeiras. Un panorama de la recerca, amb bibliografia anterior, pot consultar-se a: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2014.
- ¹⁶ Tal com sosté encertadament Castiñeiras, que tanmateix, em sembla, nega amb excessiva rotunditat el paper jugat per les peces d'orfebreria en la definició dels mobles de fusta pintada (CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2014, p. 29). Vegeu també: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2008, pp. 16-21.
- ¹⁷ Edició del testament a: BARAUT I OBIOLS, C., 1980, doc. 288, pp. 120-121.
- ¹⁸ GUDIOL I CUNILL, J., 1902, pp. 284-285.
- ¹⁹ Francesca Español ha estudiat especialment la presència d'obres llemosines a Catalunya i a la resta dels regnes peninsulars (ESPAÑOL BERTRAN, F., 2001). L'interessantíssim inventari de Sant Joan de les Abadesses del 1218 va publicar-lo ja: MASDEU, J., 1921-1922.
- ²⁰ Tot i que no hi ha textos catalans que ho esmentin explícitament. En un àmbit general hispànic, es conserven els coneguts aranzels cantàbrics de finals de segle XIII que graven la *merceria de Limoias*, o el més tardà peatge d'Ainsa, al Pirineu d'Osca, ja del segle XV però més pròxim a l'àrea catalana (ESPAÑOL BERTRAN, F., 2001, pp. 97-98).
- ²¹ Hi ha una descripció detallada, però força confusa, d'aquest baldaquí en el cèlebre sermó del monjo Garsies, que evoca les obres de l'abat Oliba a Cuixà (JUNYENT I SUBIRÀ 1992, pp. 369-386).
- ²² Per a tota la qüestió dels baldaquins de Ripoll, vegeu: DURAN-PORTA, J., 2019b. L'estudi encara més complet sobre les bases, i la seva suposada vinculació amb el baldaquí, és el de: BARRAL I ALTET, X., 1973, pp. 257-258.

- ²³ Vegeu l'inventari de Ripoll del 1047, pres a la mort d'Oliba: JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1992, pp. 396-398.
- ²⁴ Sobre tot aquest conjunt: ESPAÑOL BERTRAN, F., 2005.
- ²⁵ Una crònica sobre l'ocupació francesa de la ciutat, escrita curiosament per un argenter, Miquel Feu i Balmes: MIRAMBELL I BELLOC, E., 1959, pp. 203-206.
- ²⁶ Per la descripció de la peça és encara fonamental l'article de l'arxiver de la seu gironina Jaime Marqués, que proporciona, a més (p. 217), una acurada aproximació gràfica: 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 historiografia sol afirmar l'existència, a la catedral rossellonesa, d'un altre frontal d'altar, vinculat amb la consagració del temple romànic l'any 1069. Tanmateix, aquesta segona taula no va existir mai, és només producte d'una interpretació errònia de diversos textos antics (DURAN-PORTA, J., 2015, I, pp. 258-262).
- ²⁹ JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1980-1996, doc. 524, IV, pp. 445-447.
- ³⁰ És un llegat testamentari ofert per Ermengol I d'Urgell (BARAUT I OBIOLS, C., 1980, doc. 300, pp. 131-132), que potser col·labora en el patrocini de la taula amb el seu germà el comte Ramon Borrell de Barcelona.
- ³¹ BAGES I JARDÍ, I., FELIU I MONFORT, G. i SALRACH I MARÈS, J. M., 2010, III, doc. 631, pp. 1051-1057.
- ³² A canvi de la plata, el monestir va rebre nombroses possessions immobles a la plaça conquerida (DURAN-PORTA, J., 2018b).
- ³³ ORDEIG I MATA, R., 2000-2010, doc. 1538, IV, pp. 822-824. Vegeu: DURAN-PORTA, J., 2020.
- ³⁴ "Frontal o pal·li, de plata, amb algunes imatges esculpides". Referenciat a: GUDIOL I CUNILL, J., 1927-1955, II, p. 28, n. 3.
- ³⁵ L'acta de la reclamació de la plata s'ha publicat a: BRACONS I CLAPÉS, J., 2008, p. 91.
- ³⁶ BARAUT I OBIOLS, C., 1983, doc. 647, pp. 32-33.
- ³⁷ "A la taula que hi ha davant de l'altar de la catedral de Santa Maria". Vegeu: BARAUT I OBIOLS, C., 1984-1985, doc. 1107, pp. 30-24.
- ³⁸ Per a l'episodi del saqueig: DURAN-PORTA, J., 2009, pp. 95-96.
- ³⁹ Publicat en diverses ocasions, v. gr.: RUIZ-DOMÈNEC, J. -E., 2006, doc. 122, pp. 398-402.
- ⁴⁰ BAUCCELLS I REIG, J. *et alli*, 2006, doc. 1388, IV, pp. 2154-2155.
- ⁴¹ *Calicem aureum cum lapidibus et smaltis 23, cum patena vitrea*, es diu en l'inventari del 1066 (JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1933, p. 39).
- ⁴² Tal com es recull, per exemple, als *Decretum Gratiani*, de gran influència: *Ut calix Domini cum patena, si non ex auro, omnino ex argento fiat. Si quis autem tam pauper est, saltem vel stagneum calicem habeat* (Pars tertia, Distinctio I, cap. XLV).
- ⁴³ GRÀCIA I MONT, E., 1984-1985, pp. 335-336 i 342-343.
- ⁴⁴ Per a la creu de Vic: JUNYENT I SUBIRÀ, J., 1980-1996, doc. 303, fasc. 2, p. 256. Per a la de Ripoll: JUNYENT I SUBIRÀ, J., 1992, doc. 37, pp. 43-45.
- ⁴⁵ En aquest tresor hi havia una altra creu de plata, més petita i de tipus patriarcal, segurament importada de l'Orient mediterrani, tot i que la historiografia la sol considerar catalana. Si se'n confirma l'origen oriental, formaria part del petit grup d'estauroteques importades a Catalunya, junt amb les més conegudes d'Anglesola, que amb certesa és palestina (JASPERT, N., 1999), i de Bagà, sembla que constantinopolitana (UREÑA I LLITJÓS, J., 2008).
- ⁴⁶ La descripció de Villanueva és detallada, tot i que la valoració de la qualitat de la peça es veu afectada pel gust de l'època: *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 Així la va publicar, inicialment: PONSICH, P., 1996. La procedència de Montoriol, i una molt raonable proposta de reconstrucció virtual, a: DALMAU, G., 2010, pp. 114-115.
- ⁴⁸ Respectivament: MEV 1474 i MEV 181.
- ⁴⁹ MNAC 12095 i 4553. Totes dues trobades en esglésies dels Pirineus. Una tercera figura d'aplic que hi ha al mateix museu és, per contra, una peça arribada a través del mercat d'antiquaris, sense cap relació, sembla, amb el territori català (MNAC 4552).
- ⁵⁰ Vegeu: BLOCH, P., 1992 (que no inclou les dues peces "catalanes").
- ⁵¹ El monumental catàleg d'encensers de bronze publicat recentment per Hiltrud Westermann-Angerhausen testimonia l'abundància d'aquest tipus d'objectes i com de meticuloses i particulars són les tipologies que se'n produeixen en context europeu: WESTERMANN-ANGERHAUSEN, I., 2014.
- ⁵² Ocasionalment s'ha suposat la peça d'origen castellano-silense, però hi ha poca afinitat estilística amb la coneguda producció dels tallers d'esfaltadors de Silos.
- ⁵³ DURAN-PORTA, J., 2014b, p. 537.
- ⁵⁴ Especialment en la de cronologia ca. 1200: baldaquí de Toses, frontal de Mosoll, etc.
- ⁵⁵ Respectivament: MNAC 12197 i Md'A 140.
- ⁵⁶ Vegeu, en aquest sentit, la influent opinió de: GAUTHIER, M. M., 1987, pp. 224-225.
- ⁵⁷ He especulat, en un altre lloc, sobre la possibilitat (hipotètica) que el promotor fos el bisbe Guillem de Taverdet, estret col·laborador del rei Pere el Catòlic (DURAN-PORTA, J., 2018a).

- ⁵⁸ Inventari del castell de Peníscola, del 1307 (RUBIÓ I BALAGUER, J., D'ALÓS I MONER, R. i MARTORELL I TRABAL, F., 1907, pp. 385-407).
- ⁵⁹ Va sortir a la venda l'any 2008 (a la galeria Brimo de Laroussilhe de París), moment en què fou adquirida per un col·leccionista anònim.
- ⁶⁰ De nou en l'inventari del 1218 (vegeu n. 3).
- ⁶¹ L'inventari, a: JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1933, p. 37.
- ⁶² En efecte, el poema és escrit al mateix còdex, i per la mateixa mà anònima, que els cèlebres cants d'amor. He desenvolupat aquesta qüestió a: DURAN-PORTA, J., 2019.
- ⁶³ Es conserva al Centre d'Art Sacré d'Ille-sur-Têt (núm. inv. 66130).
- ⁶⁴ Al foli 66r del volum III (BNF, ms. Lat. 6). S'ha reproduït moltes vegades.
- ⁶⁵ Diversos exemples documentats de *gradals* i altres atuells de fusta a: GUIDIOL I CUNILL, J., 1909.
- ⁶⁶ La cristianització del *graal* (que no és de cap manera explícita a l'obra de Chrétien) i la seva "reconversió" del plat original al Calze Sant es deu a un dels continuadors de la matèria de Bretanya, Robert de Boron.
- ⁶⁷ Les peces s'han publicat per primer cop en el volum dedicat a Tarragona de la present obra (MARTÍNEZ SUBÍAS, 2015).
- ⁶⁸ Vegeu l'anàlisi de: LIGHTBOWN, R., 1992, pp. 101-103.
- ⁶⁹ Terme que és habitual a la documentació més tardana: MARTÍNEZ FERRANDO, J. E., 1947-1951.
- ⁷⁰ CHESÉ LAPEÑA, R., 2011, doc. 87, I, pp. 326-331.
- ⁷¹ La historiografia sol considerar que s'esmenten sis jocs complets d'escacs, però als textos antics sempre s'esmenten peces soltes, i aquest deu ésser també el cas aquí. Vegeu: DURAN-PORTA, J., 2017, pp. 180-185.
- ⁷² Una aproximació al conjunt a: FITÉ I LLEVOT, F., 1984-1985.
- ⁷³ BARAUT I OBIOLS, C., 1980, doc. 300, pp. 131-132.
- ⁷⁴ Un d'ells, Raimon Vidal de Besalú, fins i tot esmenta explícitament els escacs entre les distraccions cortesanes del castell: "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" (Per la sala, aquí i allà / per tal com és molt gentil / hi havia jocs de taules i escacs / en catifes i coixins / verds i vermells, violetes i blaus) (RIQUER I MORERA, M. de., 1982, pp. 102-103).
- ⁷⁵ Eren, en realitat, diversos jocs practicats amb fitxes (les taules) sobre un tauler amb cases triangulars.
- ⁷⁶ "Una espasa bona que té el capçal i el braç de plata, i el fil d'or bo" (BOLÒS I MASCLANS, J., 2009, doc. 3, pp. 212-214).
- ⁷⁷ POCH I GARDELLA, 2008.

BIBLIOGRAFIA

- ALAIX, T., 2015-2016
 ALAIX, Tània, "Frontal, pal·li, taula, antependi: una qüestió terminològica", *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VIII (2015-2016), pp. 97-111.
- 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.
- 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.
- BAIGES I JARDÍ, I., FELIU I MONFORT, G. i SALRACH I MARÉS, J. M., 2010
 BAIGES I JARDÍ, Ignasi, FELIU I MONFORT, Gaspar i 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 toms.
- 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", dins *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^e 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 toms.
- BISSON, T., 1984
 BISSON, Thomas, *Fiscal Accounts of Catalonia under the Early Count-Kings (1151-1213)*, Berkeley-Londres, 1984, 2 toms.
- BLOCH, P., 1992
 BLOCH, Peter, *Romanische Bronzekruzifixe*, Berlín, 1992, 2 toms.
- 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, Josep, "L'aprovisionament de les seques i la pèrdua de patrimoni a Catalunya", dins *Monedes en lluita, Catalunya a l'Europa napoleònica*, Barcelona, 2008, pp. 85-89.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2008
 CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "Entorn als orígens de la pintura romànica sobre taula a Catalunya: els frontal d'Urgell, IX, Esquiús i Planès", *Butlletí del MNAC*, 9 (2008), pp. 15-41.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2014
 CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "El·luminant l'altar: artistes i tallers de pintura sobre taula a Catalunya (1119-1150)", dins *Pintar fa mil anys. Els colors i l'ofici del pintor romànic*, Vic, 2014, pp. 17-51.
- CHESÉ LAPEÑA, R., 2011
 CHESÉ LAPEÑA, Ramon, *Col·lecció diplomàtica de Sant Pere d'Àger fins 1198*, Barcelona, 2011.
- DALMAU, G., 2010
 DALMAU, Guillem "Orfèvrerie nord-catalane des X^e-XIII^e 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, "Orfebreria. El tesoro románico", dins *El Románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona, 2008, pp. 184-203.
- DURAN-PORTA, J., 2009
 DURAN-PORTA, Joan, "Memorial dels danys donats per lo comte de Foix y bescomte de Castellbò a la iglesia de Urgell", dins CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio y VERDAGUER, Judit (dirs.), *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", dins BARNIOL LÓPEZ, Montserrat i DURAN-PORTA, Joan (eds.), *Bella i solemne. La creu gòtica dels Sants Màrtirs i la Cardona del seu temps*, Cardona, 2010, pp. 99-120.
- DURAN-PORTA, J., 2014a
 DURAN-PORTA, Joan, "Relinquo ad ipsa tabula de argento... La orfebreria en los testamentos catalanes de los siglos XI-XII", *Anales de Historia del arte*, 24, núm. especial (2014), pp. 119-131.
- DURAN-PORTA, J., 2014b
 DURAN-PORTA, Joan, "Museu Episcopal de Vic (MEV). Orfebreria", dins *Enciclopedia del Románico en Cataluña. Barcelona*, vol. I, pp. 534-538.
- DURAN-PORTA, J., 2015
 DURAN-PORTA, Joan, *L'orfebreria romànica a Catalunya (950-1250)*, 2015, 2 toms (Universitat Autònoma de Barcelona, tesi doctoral inèdita).
- DURAN-PORTA, J., 2017
 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*, Nueva Época, 5 (2017), pp. 171-187.
- DURAN-PORTA, J., 2018a
 DURAN-PORTA, Joan, "A Limousin Ciborium in Medieval Catalonia", dins CAMPS I SÒRIA, Jordi et alii (eds.), *Romanesque Patrons and Processes. Design and Instrumentality in the Art and Architecture of Medieval Europe*, Nova York, 2018, pp. 175-181.
- DURAN-PORTA, J., 2018b
 DURAN-PORTA, Joan, "Dos frontals d'altar i l'acta de consagració de Sant Serni de Tavèrnoles", *Anuario de Estudios Medievales*, 48/2 (2018), pp. 669-693.
- DURAN-PORTA, J., 2019a
 DURAN-PORTA, Joan, "The Binding of the Missal of Saint-Ruf (Catalonia, 12th Century)", *Source: Notes in the History of Art*, 39/1 (2019), pp. 17-24.
- DURAN-PORTA, J., 2019b
 DURAN-PORTA, Joan, "Deux baldaquins romans d'argent à l'abbaye de Ripoll", *Revue de l'art*, núm. 204 (2019), pp. 15-21.
- DURAN-PORTA, J., 2020
 DURAN-PORTA, Joan, "L'antic frontal d'altar romànic de plata de la catedral de Vic", *Ausa*, 29, 186 (2020), pp. 575-592.
- DURAN-PORTA, J., 2017-2024
 DURAN-PORTA, Joan, "Tres creus processionals del segle XIII a Sant Joan de les Abadesses", *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, IX (2017-2024), pp. 19-38.
- ESPAÑOL BERTRAN, F., 2012
 ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, "Sant Joan de les Abadesses durant els segles del romànic", dins CRISPÍ I CANTÓN, Marta i MONTRAVETA, Míriam (eds.), *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*, Sant Joan de les Abadesses-Ripoll, 2012, pp. 29-60.
- 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 orfèvres 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 arqueologia sagrada catalana*, Vic, 1902 (2ª ed., revisada, 1931-1933).

- GUDIOL I CUNILL, J., 1909
 GUDIOL I CUNILL, Josep, "La vaxella de fusta durant lo segle XIII", dins *Congrés d'Història de la Corona d'Aragó dedicat al Rey en Jaume I y a la seua època*, Barcelona, 1909, II, pp. 744-750.
- GUDIOL I CUNILL, J., 1927-1955
 GUDIOL I CUNILL, Josep, *La Pintura mig-aval catalana. Els Primitius*, Barcelona, 1927-1955, 3 toms.
- JASPert, N., 1999
 JASPert, Nikolas, "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 fascicles.
- JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1992
 JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard, *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba*, Barcelona, 1992.
- LABARTA, A., 2017
 LABARTA, Ana, *Anillos de la Península Ibérica 711-1611*, València, 2017.
- 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 Ernesto, "Nosques reials catalanes", dins *Miscel·lània Puig i Cadafalch*, Barcelona, 1947-1951, I, pp. 111-117.
- MARTÍNEZ SUBÍAS, A., 2015
 MARTÍNEZ SUBÍAS, Antonio, "Museu Diocesà de Tarragona", dins *Enciclopedia del romànic en Catalunya. 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 toms.
- ORDEIG I MATA, R., 2000-2007
 ORDEIG I MATA, Ramon, *Diplomatari de la catedral de Vic: segle XI*, Vic, 2000-2007, 6 fascicles.
- POCH I GARDELLA, C., 2008
 Poch i GardeLLa, Clara, "Les xapes de guarniment", dins PLADEVALL I FONT, Antoni (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Arts de l'Objecte*, Barcelona, 2008, pp. 173-178.
- PONSICH, P., 1996
 PONSICH, Pierre, "Tríptic de la redempció", dins *Catalunya Romànica*, vol. XXV, Barcelona, 1996, pp. 195-196.
- PONSICH, P., 2003
 PONSICH, Pierre, "Le groupe cathédral du vicus Helena et les origines de la ville épiscopale", dins POISSON, Olivier i GRAU, Marie (eds.), *Elna, ville et territoire. L'historien et l'archéologue dans sa cité. Hommage à Roger Grau*, Elna, 2003, pp. 131-139.
- RIQUIER I MORERA, M. de, 1982
 RIQUIER I MORERA, Martí de, *Història de la literatura catalana. I. Part antiga*, Barcelona, 1982 (1964).
- RUBIÓ I BALAGUER, J., D'ALÓS I MONER, R. i MARTORELL I TRABAL, F., 1907
 RUBIÓ I BALAGUER, Jordi, D'ALÓS I MONER, Ramon i 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.

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*, 2015 (Universitat de Barcelona, tesi doctoral inèdita).

SANJOSÉ I LLONGUERAS, L., 2018

SANJOSÉ I LLONGUERAS, Lourdes de, *Esmets d'orfebreria litúrgica en la documentació catalana (segles IX-XIV)*, Vic, Arxiu-Biblioteca Episcopal de Vic, 2018.

UREÑA I LLITJÓS, J., 2008

UREÑA I LLITJÓS, Josep, "Cruz bizantina de Bagà", dins GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (ed.), *Signum Salutis. Cruces de orfebreria de los siglos V al XII*, Oviedo, 2008, p. 283.

VILLANUEVA, J., 1803-1852

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

WESTERMANN-ANGERHAUSEN, H., 2014

WESTERMANN-ANGERHAUSEN, Hiltrud, *Mittelalterliche Weibbrauchfässer von 800 bis 1500*, Petersberg, 2014.