ELS MONESTIRS DE L'ANTIC COMTATDE BESALÚ: ARTISTES I PROMOTORS.

Carles Sánchez Márquez
UAB-Magistri Cataloniae

Síntesi.
Quaderns dels Seminaris de Besalú 5
2021

"Aquí tens a la reina que has somiat.
Estima-la i defensa-la del mal".
I d'aquesta manera Galatea va cobrar vida.

Ovidi, *Les Metamorfosis,* Llibre X

Malgrat l'indubtable valor històric i artístic dels monestirs de l'antic comtat de Besalú, sabem molt poc sobre la identitat dels seus autors materials (mestres d'obra, pintors, escultors), l'estatus o condició social. De la mateixa manera, els motius que portaren als comitents (ja fossin eclesiàstic o laics) a emprendre una gran empresa constructiva com és l'edificació d'un monestir ens resulten sovint desconeguts. Per aquest motiu, aquest article pretén establir una discussió sobre el perfil prosopogràfic dels homes, no sobre les obres. No es tracta d'una contribució sobre els monestirs de l'antic comtat de Besalú, sinó un estudi dels seus protagonistes.

La família comtal de Besalú

La tardor de l'any 1016, Bernat Tallaferro, comte de Besalú entre els anys 988-1020, va viatjar a Roma per celebrar la gran festa de Nadal a la basílica de Sant Pere de Vaticà. L'acompanyava un gran seguici constituït pels seus fills, Guillem i Guifré, el seu germà -el cèlebre abat Oliba de Ripoll-, i altres dignataris eclesiàstics i laics dels comtats de Besalú, Vallespir i de la Fenolleda. Tanmateix, darrere del viatge del comte Tallaferro a Roma s'amagava un motiu de major transcendència en favor dels interessos del seu comtat: obtenir el consentiment del papa Benet VIII per erigir Besalú en seu episcopal. De fet, amb aquest propòsit, ja havia realitzat un primer viatge al centre de la cristiandat l'any 1011. L'anhel de crear un bisbat independent a Besalú es va fer realitat mitjançant una butlla de l'any 1017, que fixava l'establiment de la novella seu episcopal a la canònica de Sant Genís i Sant Miquel de Besalú, i el nomenament de Guifré, fill de Tallaferro, com a primer prelat[1].

1. P. DE MARCA, Marca Hispanica sive limes hispanicus, París, 1688, col. 1007, ap. CLXXVII: "[...vel in monasterio sancti Salvatoris et sanctae Mariae virginis ac sancti Michaelis archangeli, necne et sancti Genesii martyris Christi quod est infra muros Bisulduno situm [...] supradictis locis sedem atque episcopatum elegimus in nomine et honore Domini nostri ac salvatoris Iesu Christi suaque genitricis Mariae sanctique Michaelis archangeli seu et Genesii martyris Christi infra muros bisulduni".

Fig. 1. Interior de l'església de Sant Pere de Camprodon, consagrada el 13 de novembre del 1169. Foto: Autor.

Fig. 2. Sant Pere de Besalú, darrer quart del segle XII. Foto: Autor.

La creació de l'efímer bisbat de Besalú, malauradament dissolt amb la mort de Tallaferro l'any 1020, va ser la punta de llança de la política de promoció eclesiàstica -i per tant, artística- encapçalada per la família comtal, que es va traduir en la fundació de diversos monestirs en el seu territori.

Dins dels límits del comtat de Besalú i els espais sota la seva influència -és a dir, Cerdanya, Vallespir i la Fenolleda-, la família comtal va crear una veritable xarxa de cenobis que va posar directament sota la seva protecció. A més a més de la canònica aquisgranesa de Sant Genís i Sant Miquel de Besalú, van formar part d'aquesta xarxa o congregació de monestirs comtals els cenobis de Sant Pere de Camprodon, Sant Pere de Besalú, Sant Esteve de Banyoles, Santa Maria d'Arles del Tec, Sant Pau de Fenollet i Sant Llorenç del Mont[2]. El comtes no només van fundar i protegir els nuclis monacals amb més influència política i eclesiàstica del territori, sinó que a més a més hi col·locaren al capdavant clergues del seu propi llinatge, com el famós abat Oliba de Ripoll, fill d'Oliba Cabreta i germà del comte Bernat Tallaferro; o el fill d'aquest darrer, Guifré, designat primer prelat del bisbat de Besalú, i posteriorment abat de Camprodon, Sant Joan de les Abadesses i bisbe de Carcassona (1031-54).

Per trobar l'origen d'aquesta política institucional de promoció eclesiàstica -que tenia per objecte desvincular les fundacions monàstiques del poder episcopal- cal remuntar-se a la tasca impulsada pel comte Guifré el Pelós (c.840-c.897) i els seus immediats successors de la branca Cerdanya-Besalú. Malgrat que l'episodi és ben conegut i no cal allargar-se *ad finitum,* cal recordar que la creació de les dues grans abadies ripolleses són fundació personal del comte Guifré: Santa Maria de Ripoll funcionava amb tota normalitat l'any 880, i la segona era dotada solemnement el 24 de juny de 887, per tal de que fos el lloc de formació i constituís el patrimoni de la seva filla Emma[3].

Després de la seva mort (897), el poder comtal que Guifré el Pelós havia aglutinat a Barcelona, Girona, Osona, Besalú, la Cerdanya i Urgell es desintegrà, i cadascun dels comtats va prendre una direcció pròpia. Al comtat de Besalú la primera gran fundació benedictina impulsada per la família comtal va ser Sant Pere de Camprodon (fig. 1). En una data incerta entre els anys 948 i 950, el compte Guifré II de Besalú va establir una comunitat de monjos sota l'observança de la regla de sant Benet al lloc de *Camporotundo*. Poc després, el 3 de febrer de l'any 952 Guifré II va obtenir del rei franc Lluís

2. Miquel del Sants Gros va ser el primer en plantejar la hipòtesi de l'existència d'una possible xarxa de monestirs vinculats al poder comtal, a l'estil de les congregacions monàstiques de Cluny i de Gorze. M. DELS SANT GROS, "Sant Pere de Camprodon: un monestir del comtat de Besalú", a *Art i cultura als monestirs del Ripollès*, Barcelona, 1995, p. 69-87.

3. R. D'ABADAL, *Els primers comtes catalans*, Barcelona, 1961, p. 73-111.

IV un precepte de confirmació de béns i d'immunitat reial per al nou monestir, que assolí una gran rellevància sota la protecció dels comtes de Cerdanya-Besalú[4].

Malgrat la rellevància d'aquests antecedents, el primer gran promotor i comitent artístic de la família comtal besaluenca va ser Miró Bonfill, comte de Besalú (965-984) i bisbe de Girona (970-984). Durant el seu mandat va convertir Besalú en un centre eclesiàstic de primer ordre, vinculat a les dues grans congregacions religioses del moment: benedictins i canòniques aquisgraneses. D'una banda, l'any 977 Miró va fundar la canònica aquisgranesa de Sant Genís i Sant Miquel, situada dins de l'àrea del castell comtal[5]. De l'altra, el 22 de novembre del mateix any instituí un monestir a l'església dels sants Pere, Pau i Andreu, extramurs de la mateixa vila de Besalú (fig. 2)[6]. Miró Bonfill també va posar el cenobi sota la protecció de Sant Pere de Roma -per tal de deslliurar-lo de la jurisdicció laica i episcopal-, i va intercedir per dotar la nova casa amb les relíquies dels sants Prim i Felicià[7].

L'empresa de Miró per convertir Besalú en l'epicentre polític i eclesiàstic del comtat va ser represa pel seu fill Bernat Tallaferro, que el 26 de gener de 1017 va obtenir l'autorització papal per erigir la canònica de Sant Genís i Sant Miquel en església catedral del nou bisbat[8]. Amb la creació de la nova seu episcopal, el comte aconseguia homologar Besalú de manera institucional i religiosa amb aquelles capitals comtals que també eren diocesanes (Barcelona, Girona, la Seu d'Urgell i Vic). El temple va ser dotat amb despulles de sant Esteve papa i amb un fragment de la relíquia de la Vera Creu, que el propi Tallaferro havia portat d'un dels seus viatges a Roma[9]. D'aquesta manera, la creació de l'efímer bisbat de Besalú (1017-1020) suposava la culminació del procés engegat per Miró Bonfill, destinat a reforçar i consolidar el govern de la família comtal sobre el territori.

Tot i que el seu rol com a comitent ha quedat minimitzat per la trajectòria política i religiosa del seu germà (l'abat Oliba de Ripoll), Bernat Tallaferro és sens dubte un dels personatges més singulars de la història del comtat besaluenc. Si bé és cert que el major mèrit en la seva dilatada trajectòria política va ser erigit Besalú en seu episcopal, sabem també que va fer nombroses donacions a institucions mo-

4. El precepte diu que el comte havia adquirit, per canvi amb el bisbe Gotmar de Girona, un lloc dedicat a l'apòstol sant Pere a fi d'erigir un cenobi que observés la regla de sant Benet, i que l'abat que el reeixia es deia Gaufred. El comte adquirí l'església de Sant Pere per permuta amb uns alous situats al *pagus* de Besalú, a *Maniculo* i a Figueres, afegint-hi encara 1000 sous. Sobre la fundació de Sant Pere de Camprodon vegeu: A. PLADEVALL, *Els monestirs catalans*, Barcelona, 1974, p. 115-117; ID., "Sant Pere de Camprodon", a *Catalunya Romànica (vol X: El Ripollès)*, Barcelona, 1987, p. 85-102; M. DELS SANTS GROS, "Sant Pere de Camprodon...", p. 69-87; F. ESPAÑOL, "Sant Pere de Camprodon" a G. BOTO, J. YARZA (eds.), *Claustros románicos hispanos*, León, 2003, p. 285; C. SÁNCHEZ, "Artistes, models o obres? Els capitells romànics de Santa Maria de Camprodon i la transferència artística dels tallers rossellonesos", a *Quaderns de les Assemblees d'Estudis 1: El comtat de Besalú en el context català i europeu*, Besalú, 2014, p. 107-118.

5. P. DE MARCA, Marca Hispanica, col. 912, 913 i 914, ap. CXX-CXXII; F. MONTSALVATGE, *Colección diplomática del condado de Besalú, I*, Olot, 1890, p. 75 i 228; N. GALLEGO, *Santa Maria de Besalú. Arquitectura, poder i reforma,* Girona, 2007, p. 52-58.

6. L. BARTOLOMÉ, M. À. FUMANAL, L. DE SANJOSÉ, *Sant Pere de Besalú. 1003-2003. Una historia de l'Art,* Besalú, 2003; G. BOTO, (coord.), *Relíquies i arquitectura monàstica a Besalú. Perfils històrics de la vila comtal,* Girona, 2006; T. LE DESCHAULT DE MONREDON, "La escultura de Sant Pere de Besalú: una lectura en contexto de un capitel enigmático", *Síntesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú, 4* (2018), p. 23-36.

7. L. DE SANJOSÉ, "El comte Miró Bonfill i l'arribada de les relíquies al monestir de Sant Pere de Besalú", a *Quaderns de les Assemblees d'Estudis 1: El comtat de Besalú en el context català i europeu,* Besalú, 2014, p. 131-142.

8. G. FELIU, J.M. SALRACH, *Els pergamins de l'Arxiu Comtat de Barcelona de Ramon Borrell a Ramon Berenguer I,* I, Barcelona, 1999, doc.1; J.M. SALRACH, "El monestir de Sant Pere de Besalú i les relíquies de Sant Prim", a G. BOTO (coor.), *Reliquies i arquitectura*..., p. 33.

9. La documentació permet constatar que a partir del 1017 a la canònica de Sant Genís i Sant Miquel s'hi afegeixen les advocacions de sant Esteve papa, el "Lignum Crucis", Santa Maria i el Salvador: "[...] sancti Genesii Martyris et sancti Michaelis Archangeli et sancti Stephani Papae et sancti lignum preciose crucis Domine nostre Iesu Christi [...]". J. VILLANUEVA, *Viage literario a las Iglesias de España. Tomo XV. Viage a Gerona y Roda,* Madrid, 1851, ap. XXIV.

Fig. 3. Capçalera de Santa Maria de Besalú, segona meitat del segle XII.

nàstiques o canonicals, com Ripoll i Cuixà, i que l'any 1000 va fundar el monestir de Sant Pau de Fenollet a la Fenolleda, un territori que dominà juntament amb el Vallespir i el comtat de Ripoll. D'altra banda, malgrat que no hi ha cap evidencia documental, cal pensar que sense la participació financera de la família comtal de Cerdanya-Besalú, és a dir, Bernat Tallaferro i els seus germans, no hauria estat possible l'extraordinari desenvolupament del tresor monestir de Ripoll.

La família comtal besaluenca també va tenir un paper molt actiu en el següent gran estadi de la història del comtat: la implantació dels preceptes de la reforma gregoriana. Durant la segona meitat del segle XI, el comte Bernat II de Besalú (1066-1097) va afavorir la subjecció de diversos monestirs dels seus dominis comtals a abadies ultra pirinenques de la Provença i el Llenguadoc. Mitjançant aquesta operació, el comte s'assegurava la instauració de les mesures reformistes oficialitzades per Cluny i el Papa: posar fi a la intromissió laica, l'acumulació de béns terrenals i la relaxació de la vida comunitària. No podem oblidar que l'objectiu d'aquesta maniobra diplomàtica era que grans centres eclesiàstics que depenien de Cluny i que havien aplicat les disposicions de la reforma gregoriana (com Moissac o Sant Victor de Marsella), vetllessin pel compliment de la Regla als monestirs catalans.

D'aquesta manera, l'any 1070 Santa Maria de Ripoll, Sant Pere de Besalú i Sant Esteve de Banyoles van passar a dependre de Sant Víctor de Marsella; alguns anys més tard es lliurà Sant Joan de les Abadesses (1077); a Moissac es van annexionar el 1078 Sant Pere de Camprodon, Sant Pau de Fenollet i Santa Maria d'Arles; Sant Esteve de Banyoles va quedar subjecte a Saint-Pons-de-Thomières (1081); i a l'abadia llenguadociana de Santa Maria de la Grassa, el Sant Sepulcre de Palera, Sant Andreu de Sureda, Sant Martí de Canigó i Sant Pere de Galligants.

La historiografia és unànime en designar al comte Bernat II com el gran l'impulsor d'aquesta política d'adhesions, que amb tota probabilitat es forjà en el concili episcopal celebrat a Girona l'any 1068, presidit pel llegat papal Hug Càndid. Com a prova del seu compromís amb la reforma gregoriana, l'any 1078 Bernat II va acollir a Besalú als bisbes reunits al segon concili de Girona, després de que aquests fossin foragitats pel bisbe de Narbona Guifré.

El comte Bernat II de Besalú també va tenir un paper fonamental en la implantació de la reforma gregoriana en la seva vessant canonical. L'any 1084 va cedir als canonges de Sant Ruf d'Avinyó l'església de Santa Maria de Besalú, que va esdevenir la primera fundació rufenca a la península Ibèrica. A la centúria següent, la comunitat agustiniana emprendrà obres de millora a l'edifici, que van consistir en la construcció d'una nova capçalera i un claustre situat al nord de l'església. La capçalera actual de Santa Maria correspondria a la intervenció de Sant Ruf durant la segona meitat del segle XII (fig. 3)[10].

Cal recordar que als comtats catalans la implantació de la Reforma Gregoriana en la seva vessant canonical va estar directament vinculada a la congregació de Sant Ruf d'Avinyó (Provença). Els orígens de la fundació d'aquesta congregació són ben coneguts i se situen a l'any 1039, en què quatre clergues del bisbat d'Avinyó de Provença (Reinald, Odiló, Ponç i Duran) van demanar permís al bisbe Benet per retirar-se a una antiga església semiderruïda dedicada als sants Just i Ruf, per tal d'instaurar-hi una vida religiosa de pregaria litúrgica i pobresa espiritual. L'anhel permanent de reforma i el retorn a la vida apostòlica primitiva van ser els principals objectius de la comunitat.

La congregació de Sant Ruf d'Avinyó va tenir una expansió extraordinària durant la segona meitat del segle XI i bona part de la centúria següent, convertint-se en la punta de llança de l'esperit de la Reforma Gregoriana a la península Ibèrica[11]. A partir d'aquest moment es produí una doble influència de Sant Ruf: una a través de la regla augustiniana i els seus missals i costumaris, que s'estengueren a la majoria de noves canòniques fundades al país sense dependència jurídica de l'abadia francesa (l'Estany, Joan de les Abadesses, Cardona, Tortosa i la Seu d'Urgell, entre d'altres); i una altra a través dels priorats filials que Sant Ruf tingué a Catalunya. D'aquesta manera, moltes canòniques catalanes assumiran la tutela de Sant Ruf d'Avinyó, restant vinculades a la casa mare. És el cas de Santa Maria de Besalú (1084), Sant Adrià del Besòs (c.1090), Sant Pere de Castellnou (finals s.XI), Santa Maria de Terrassa (1113)0[12], Santa Eulàlia del Camp (1155) o Sant Ruf de Lleida (1155).

En la implantació de la reforma gregoriana en la seva vessant canonical va tenir un paper destacadíssim l'abat de Santa Maria de Vilabertran Pere Rigald o Rigau. Rigald va introduir la regla agustiniana a Vilabertran, on residia un grup de canonges des del 1069.

Fruit del seu impuls és la fundació de Santa Maria de Lledó l'any 1089, que serà dirigida pel prior Joan, procedent de Vilabertran. Al document de fundació es parla clarament de la regla de sant Agustí i de la vida de la comunitat *secundum regulam beati Augustini*. L'any 1090 va fundar l'església de Santa Maria de Camp (Rosselló) i el 1093 fou obligat pel bisbe de Vic a deixar el monestir de Sant Joan de les Abadesses, on s'hi havia instal·lat com a abat de la comunitat[13].

Comitents laics: els senyors de Palera

Tot i que bona part dels cenobis benedictins i canòniques aquisgraneses van ser creades per iniciativa de la família comtal, o bé per l'impuls d'eclesiàstics com Pere Rigald, altres fundacions van

10. Sobre els vestigis arquitectònics i escultòrics de Santa Maria de Besalú: N. GALLEGO, *Santa Maria de Besalú...*, 2007; M. MASSÓ, "Santa Maria de Besalú i la seva escultura: reconstruint un trencaclosques", *Síntesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú, 4* (2018), p. 81-92.

11. U. VONES-LIEBENSTEIN, *Saint-Ruf und Spanien. Studien zur Verbreitung der Regularkanoniker von Saint-Ruf in Avignon auf der Iberischen Halbinsel (11. und 12. Jahrhundert),* vol. I, París-Turnhout, 1996, p. 180-182.

12. Sobre la donació de Santa Maria de Terrassa a Sant Ruf d'Avinyó vegeu: C. SANCHEZ, *Una tragèdia pintada. El martiri de Tomàs Becket a Santa Maria de Terrassa i la difusió del culte a la península Ibèrica,* La Seu d'Urgell, 2020, p. 35-40.

13. A. PLADEVALL, "El monestir de Sant Joan de les Abadesses", a *Art i cultura als monestirs del Ripollès,* Barcelona, 1995, p. 45-59.

néixer sota la protecció de magnats locals. Aquest darrer és el cas del Sant Sepulcre de Palera[14], casa fundada l'any 1075 per Arnau Gaufred i la seva dona Bruniquilda, senyors de la Masó de Palera (fig. 4).

L'estatus i el protagonisme dels senyors de Palera com a comitents i fundadors de l'església és confirmat per diverses noticies documentals. D'una banda, la seva signatura consta a l'acta de consagració de la pròpia església del Sant Sepulcre de Palera (3 de setembre del 1086), al costat de les personalitats eclesiàstiques que van presidir l'acte[15]. De l'altra, només tres dies després de la consagració del temple, Arnau Gaudred apareix com a signant en l'acta de consagració de Sant Esteve de Banyoles (6 de setembre del 1086)[16], i alguns anys més tard, el 1095, ho fa en un document de donació del comte Bernat II de Besalú al monestir de Santa Maria de Ripoll[17].

Aquestes noticies documentals em porten a pensar que Arnau Gaufred i Bruniquilda van ser membres d'un llinatge distingit de l'antic comtat de Besalú, que va gaudir del favor de la família comtal. N'és una prova un altre document de l'any 1107, en el qual Arnau Gaufred apareix com a signatari de la donació de totes les seves possessions efectuada pel comte Bernat III a Ramon Berenguer III (que serà el preludi de la important annexió al comtat de Barcelona esdevinguda el 1111). Igualment interessant és una noticia de l'any 1108, segons la qual el propi Gaufred, com a senyor de l'església del Sant Sepulcre, va cedir l'administració del temple al monestir benedictí de Santa Maria de la Grassa[18].

En la meva opinió, la fundació del Sant Sepulcre va ser una peça més del programa reformista impulsat pel comte Bernat II de Besalú. Un cop materialitzada l'annexió dels cenobis més importants del territori a les abadies ultra pirinenques, el comte necessitava l'establiment d'un centre de pelegrinatge de primer ordre en la topografia sacra del comtat. Amb aquest propòsit, cal pensar que va afavorir la fundació d'un "homònim" del Sant Sepulcre a través d'Arnau Gaufred, amb qui, com sembla, mantenia una excel·lent relació. Per atreure als pelegrins, l'església de Palera va ser dotada amb els mateixos privilegis d'indulgència que la mateixa basílica del Sant Sepulcre de Jerusalem; una "alternativa local" que va esdevenir un lloc de referencia en la via pelegrinatge del nord-est català, que connectava el monestir de Sant Pere de Rodes amb Santa Maria de Ripoll[19].

Salomó i la memòria del comitent

Com hem vist, als territoris de l'antic comtat de Besalú van conviure petites i grans fundacions monàstiques, nascudes sota l'auspici de la família comtal o bé per iniciativa de eclesiàstics o magnats laics. En l'àmbit de l'antic comtat de Besalú, en general, no sembla pas que els comitents fossin únicament el motor econòmic, sinó que d'alguna manera en són els autors intel·lectuals. Tot i que l'activitat

14. El lloc de Palera és mencionat per primera vegada en el testament del comte Miró Bonfill de l'any 979, segons el qual el comte-bisbe de Besalú va lliurar les *ecclesias qui sunt infra fines Palera* al cenobi de Sant Pere de Besalú. Vegeu: J. J., BUIXEDA, "La basílica del Sant Sepulcre de Palera, nou-cents anys d'història", a *VIII Assemblea d'estudis del Comtat de Besalú,* 1996, p. 49-67; M. À., FUMANAL, "El Sant Sepulcre de Palera en l'època medieval: algunes consideracions històriques", *VIII Assemblea d'estudis sobre el Comtat de Besalú*, 1996, p. 213-221; L. BARTOLOMÉ, "El Sant Sepulcre de Palera. Un lloc de pelegrinatge al comtat de Besalú", *Quaderns de les Assemblees d'Estudis 1: El comtat de Besalú en el context català i europeu,* Besalú, 2014, p. 119-130.

15. J. BELLÈS, "Sant Sepulcre de Palera", a *Catalunya Romànica* (vol. IV: La Garrotxa), Barcelona, 1990, p. 232.

16. F. MONSALVATJE, *Noticias históricas. XI. Colección Diplomática del condado de Besalú,* Olot, 1901, doc. CCCLI, p. 329-334.

17. L. BARTOLOMÉ, "El Sant Sepulcre...", p. 122.

18. A partir d'aquest moment el Sant Sepulcre de Palera va acollir una comunitat d'uns dotze monjos procedents de Santa Maria de la Grassa.

19. A. NOGUERA MASSA, *El pelegrinatge medieval al nord-est català,* Olot, 1994.

Fig.4. Sant Sepulcre de Palera, vista general de la façana. Foto: Autor.

promotora té sobretot una dimensió política i diplomàtica, no podem oblidar que darrera de la construcció medieval s'amaga un rerefons escatològic i espiritual. La construcció era també una gran metàfora divina, una obra pietosa mitjançant la qual els promotors anhelaven assolir el consol espiritual.

En relació a aquesta idea, Salomó va esdevenir sens dubte el model a imitar pels comitents eclesiàstics, que sovint van intentar elevar les seves catedrals a semblança del Temple de Jerusalem. Així, cal pensar que el cèlebre passatge bíblic del Primer Llibre dels Reis (VII, 12-13) en el que Déu reconeix a Salomó la seva tasca en la construcció del Temple, probablement va estar molt present en la ment de bisbes i abats, que van concebre els seus projectes edilicis com un mitjà per obtenir el mateix reconeixement que Salomó, comitent de comitents.

Per tal de perpetuar el seu paper com a "autors intel·lectuals" de les obres que comissionaven, els comitents van utilitzar tres fórmules: l'apropiació de la terminologia bíblica; l'auto-representació a l'obra artística[20]; i l'auto-elogi a través de la signatura o la memòria epigràfica.

Pel que fa al primer recurs, a la documentació medieval bisbes i abats sovint utilitzen termes com *sapiens architectus, prudents architectus, devotus architectus* o *fidelis architectus.* Es tracta d'uns termes marcats d'un clar simbolisme bíblic, ja que les Sagrades Escritures parlen de Crist com a l'ar-

20. F. GANDOLFO, "Il ritratto del comitente", a *L'artista Medievale*, «Atti del convegno internazionale di studi, Modena, 17-19 novembre 1999» a cura di M. M. Donato, Pisa 2008, p. 69-77 [= Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, s. 4, Quaderni, 16, 2003].

quitecte de l'Església[21], i de Sant Pau com el *sapiens architectus* que va posar els fonaments de la fe cristiana[22]. Per tant, mitjançant aquesta designació, els comitents volien subratllar el seu rol com a "autors intel·lectuals", homologant-se amb al Crist Creador. No podem oblidar, en aquest sentit, que els termes que trobem al relat de la construcció del temple del rei Salomó (*fecit, construxit, aedificavit*) freqüentment són utilitzats pels comitents eclesiàstics. En conseqüència, cal pensar que aquests volien equiparar-se als monarques i profetes de l'Antic Testament, com Salomó i Hageu, elegits per Déu per dur a terme una tasca important: la construcció del temple (fig. 5)[23].

El segon recurs utilitzat pels comitents per deixar constància de la seva tasca creadora va ser l'auto-representació a l'obra que comissionaven. A la catedral de Girona, el bisbe Ramon Guissall (1179-1196) va ser representat en una de les escenes del claustre supervisant una escena de construcció, amb picapedrers i escultors (fig. 6). En aquest cas, l'escena també està marcada per un evident simbolisme bíblic, atès que Guissall sembla que vol assumir el mateix rol que els monarques i el profetes de l'Antic Testament, com Salomó i Ageu.

Entre els nombrosos exemples coneguts d'auto-elogi per part del comitent cal fer esment a un capitell de l'església de Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme, França), on "Stephanus" ofereix una capitell a un àngel. Aquest sosté un llibre on es va gravar la següent inscripció: IN [H]ONORE[M] S[ANCTAE] MARIA[E] STEPHANUS ME FIERI IUSSIT H[IC] (Stefanus em va manar fer en honor a Santa Maria) (fig.7). En un altre capitell, que conté el somni de Josep, l'artista va plasmar la seva signatura a la filactèria de l'àngel: R[U]TB[ER]TUS ME FECIT (Robertus em va fer).

Finalment, a més a més de l'apropiació de la terminologia bíblica i l'auto-representació, el tercer recurs emprat pels comitents va ser l'auto-elogi a través de la firma epigràfica. Al període que ens ocupa bisbes i abats sovint signen les seves obres amb les fórmules llatines *fecit* o *me fecit* (em va fer). Es tracta d'un recurs ambigu, ja que pot remetre de forma implícita al comitent o l'artista. És a dir, a l'autor intel·lectual o al material[24].

No obstant això, generalment la fórmula *fieri iussit* (la va dur a terme), fa al·lusió a l'acció del comitent de l'obra, és a dir, a aquell que va ordenar la seva realització. En canvi, *fecit* sembla que va ser utilitzada a partir del segle XII en el sentit de "ha fet materialment", de manera que sovint es refereix a l'artista[25].

La fórmula *fieri iussit* consta amb valor de signatura a l'ara portàtil del monestir de Sant Pere de Rodes conservada al Museu d'Art de Girona (fig. 8), que recorda als comitents Josué i Elimburga: JOSVE ET ELIMBVRGA FIERI IVSSERVNT (segle x)[26]. La trobem amb el mateix significat a la porta occidental de l'església de Saint-Génis des Fontaines (fig. 9) (c. 1019-1020) : +ANNO VIDESIMO QVARTO RENNATE

21. "Gràcies a la fe, va residir com a estranger a la terra promesa, vivint en tendes amb Isaac i Jacob, hereus com ell de la mateixa promesa. És que esperava aquella ciutat ben fonamentada que té Déu mateix com a arquitecte i constructor" (Carta als Hebreus 11, 9-10).

22. "Jo, com a bon arquitecte, amb la gràcia que Déu m'ha donat, he posat el fonament, i uns altres hi construeixen al damunt. Però que cadascú miri bé com construeix! De fonament, ningú no en pot posar cap altre fora del que està posat, que és Jesucrist" (I Cor. 3,10-11).

23. M. CASTIÑEIRAS, "La obra de arte como acontecimiento: el comitente como autor", *Románico. Revista de Arte de los Amigos del Románico,* 20 (2015), p. 58-67.

24. E. MINEO, "Las inscripciones con me fecit: ¿Artistas o comitentes?", *Románico: Revista de arte de amigos del románico,* 20 (2015), p. 106-112, ID., *L'artiste, l'écrit et le monument. Signatures épigraphiques en France au Moyen Âge central,* Thèse de doctorat en Histoire et Histoire de l'art des mondes anciens et médiévaux, dir. Cécile Treffort, Poi¬tiers, Université de Poitiers, 13 décembre 2016.

25. E. MINEO, "L'artiste lettré? Compétence graphique et textuelle de l'artiste roman à travers les signatures épigraphiques", a M. CASTIÑEIRAS (ed.), *Entre la letra y el pincel. El artista medieval: leyenda, identidad y estatus,* Almería, 2017, p. 77-92.

26. J. GUDIOL RICART, "Arte antiguo y medieval", *Cataluña, I. Tierras de España*, Madrid, 1974, p. 205.

Fig. 5. Bíblia de Sant Pere de Rodes, s. XI (BNF, Ms. Lat. 6 (3), f. 89 v.). Reconstrucció del temple de Jerusalem per part de Zorobadel i Josuè a instàncies del profeta Ageu.

Fig. 6. Catedral de Girona, claustre. El bisbe Ramon Guissall (?) supervisa la construcció del claustre (darrer quart del XII). Foto: Autor.

Fig.7. Notre-Dame-du Port (Clermont-Ferrand, Auvernia), capitell amb el comitent Stephanus i l'àngel, c. 1130-1150. Foto: Térence Le Deschault de Monredon.

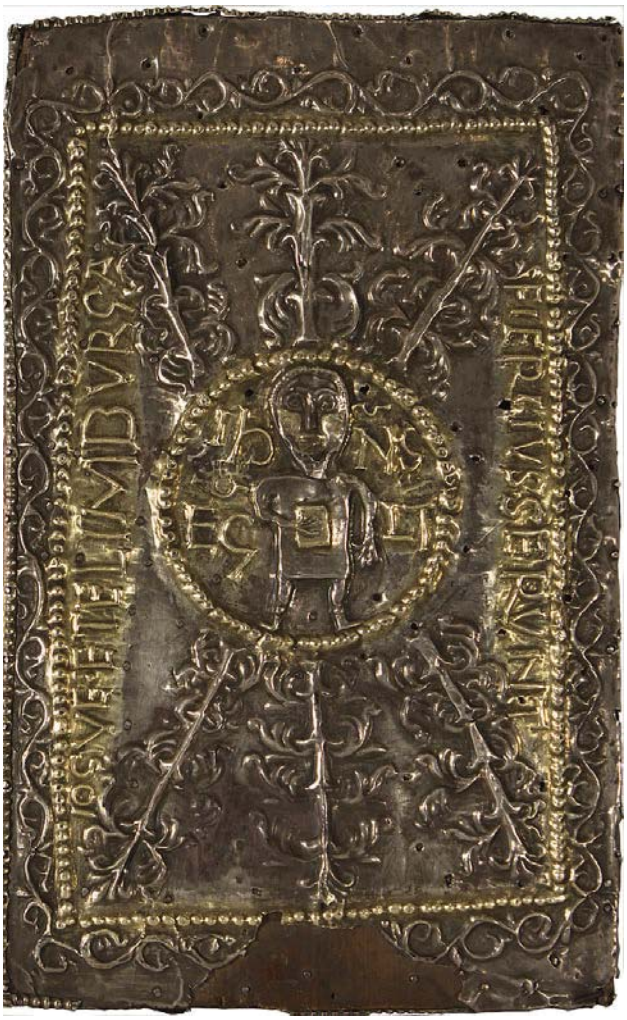

Fig.8. Ara portàtil del monestir de Sant Pere de Rodes conservada al Museu d'Art de Girona (segle X).

Fig. 9. Porta occidental de l'església de Saint-Génis des Fontaines, c. 1019-1020. Foto: Jacqueline Leclercq-Marx.

Fig. 10. Autoretrat de san Dunstan agenollat als peus de Crist (943-960). Oxford, Bodleian Library, Auct. F 4/32, f. 1r.

ROTBERTO REGE WILIELMVS GRATIA ABA ISTA OPERA FIERI IVSSIT IN ONORE SANCTI GENESII CENOBII QVE VOCANT FONTANES (L'any 24 del reialme de Robert, rei, Guillem, abat per la gràcia de Déu, va manar fer aquesta obra en honor a sant Genís del cenobi que s'anomena Fontaines)[27]; així com a l'altar d'or de la catedral de Girona (c. 1038-1041), destruït després del 1809: GISLA COMETISSA FIERI IVSSIT (Guisla em manà fer)[28].

Tanmateix, si parlem de la memòria epigràfica per perpetuar el rol del comitent com autor és obligat recordar el protagonisme indiscutible del cèlebre abat Oliba de Ripoll (bisbe de Vic i abat de Ripoll i Cuixà). Oliba, que cal recordar que era fill d'Oliba Cabreta (comte de Cerdanya i Besalú) i germà del comte de Besalú Bernat Tallaferro, va proclamar-se com el *auctor* de les seves obres col·locant el seu nom a l'entrada de Santa Maria de Ripoll, una proclamació que coneixem gràcies a les fonts escrites: VIRGINIS HANC AVLAM SACRAVIT OLIVA BEATAM/ HEC DOMVS EST SANCTA QVAM FECIT DOMNVS OLIVA/ + + COELITVS ACCENSVS DIVINI NVMINIS IGNE (Oliba va consagrar aquest sant temple de la Verge/ Aquesta és la casa sagrada que Oliba va fer/ Encès des del Cel pel foc de la voluntat divina)[29].

27. M. DURLIAT, *La sculpture romane en Roussillon,* Perpignan, 1948-1954, vol. II, p.65-67; ID., *Roussillon roman,* Perpignan, 1958, p. 76-77.

28. J. VILLANUEVA, *Viaje literario a las iglesias de España. Tomo XII. La Seu d'Urgell y Girona,* Madrid, 1850, p. 180-182.

29. Barcelona, ACA, Ms. 46, f. 21r. L'epígraf és publicat entre d'altres autors per E. JUNYENT, *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba,* Barcelona, 1992, p. 308-09 i M. CASTIÑEIRAS, "The Portal at Ripoll revisited: an honorary arch for the ancestors", a J. MCNEILL, R. PLANT (ed.), *Romanesque and the Past,* Leeds, 2013, p. 131.

L'artista: entre el claustre i el món

A diferència del que succeeix amb els comitents, tenim molt poca informació sobre els artistes que van treballar al comtat de Besalú i territoris sota la seva zona d'influència en els segles XI i XII.

La "invisibilitat" de l'artista ha estat tradicionalment atribuïda a la concepció de l'obra d'art com una ofrena anònima i col·lectiva a Déu. Per aquest motiu, la signatura i el retrat dels artífexs medievals rarament acompanyen l'objecte de creació, i quan ho fan, sovint aquests són representats agenollats humilment als peus de Crist, implorant el temor i la saviesa de Déu. D'aquesta manera es representa l'abat Dunstan (fig. 10), cèlebre per la seva habilitat en les arts de la pintura, escriptura i la música, immortalitzat en un foli d'un manuscrit de la Bodleian Library d'Oxford (Ms. F. 4/32, f.1r) (943-960)[30]. Tanmateix, no podem atribuir l'anonimat de l'artista únicament a l'expressió d'humilitat, sinó que aquesta circumstancia és deguda també a altres motius. En primer lloc, cal relacionar aquesta omissió amb la concepció de l'obra d'art com a creació única del comitent; com hem vist, aquest sovint es representa com al veritable "autor" de la construcció o l'obra d'art, equiparant-se als profetes i comitents de l'Antic Testament.

En segon lloc, cal pensar que la condició "d'illetrats" de molts artistes medievals probablement va ser un obstacle per immortalitzar el seu nom. Per últim, no podem oblidar que l'artista va ser vist generalment com un artesà i, per tant, no gaudia de prou estatus com per vincular el seu nom de forma perenne a l'obra[31].

Malgrat que el nombre d'artistes que van signar les seves creacions o que apareixen a la documentació medieval és en general molt exigu, a Catalunya han perviscut alguns casos, com el *Fedantius* arquitecte del monestir de Sant Cugat del Vallès al voltant de l'any mil; els mestres d'obra Ramon Lambard a la Seu d'Urgell i Pere de Coma a la Seu Vella de Lleida; o l'escultor Arnau Cadell a Sant Cugat del Vallès. També coneixem els noms d'alguns pintors, com el *Magister Alexander* d'origen grec establert al Conflent; un *Iohannes Pictor* que signa dos frontals d'altar de l'anomenat taller de la Ribagorça, o fins i tot algunes possibles artistes femenines (l'Elisava del penó de Sant Ot, la Maria de l'estola de Sant Narcís).

En el cas del comtat de Besalú i els territoris sota la seva influència també trobem algunes excepcions. La primera cal cercar-la al monestir de Santa Maria de Ripoll, on es documenta el nom tres monjos copistes i il·luminadors, *Arnaldus*, *Gualterus* i *Oliva*, que treballaren durant el segon quart del segle XI en el *Breviarium de Musica* (Ms. Ripoll 42 de l'ACA), que conté textos de Boeci (fig. 11). El volum inclou una Propopopeia (fol. 6) en la qual són citats aquests monjos escribes que treballaren sota la protecció de l'abat Oliba quan aquest ja era bisbe. De la lectura del pergamí es desprèn que *Arnaldus* va ser il·luminador i procedia de la regió de Fuente de Ebro, l'actual Cantabria: *Gualterus vero, de fonte regressu Hibero/Formis signavit, numeris signata probavit*[32].

30. Segons Manuel Castiñeiras, la humilitat i el temor de Déu és una de les claus per entendre la recurrència de la representació pietosa dels artistes medievals. M. CASTIÑEIRAS, "Autores homónimos: el doble retrato de Mateo", a M. CASTIÑEIRAS (ed.), *Entre la letra y el pincel. El artista medieval: leyenda, identidad y estatus,* Almería, 2017, p. 37-52.

31. X. MURATOVA, "*Vir quidem fallax et falsidicus, sed artifex praelectus.* Remarques sur l'image sociale et littéraire de l'artiste au Moyen Age", a X. BARRAL (ed.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. Actes du colloque international (Rennes, 2-6 mai 1983)*, París, 1986, vol. I, p. 53-72.

32. Ripoll, ACA, f. 6r. Sobre el monjo Gualterus: E. JUNYENT, *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba,* Barcelona, 1992, p. 310; M. CASTIÑEIRAS, I. LORÉS, "Las Biblias de Rodes y Ripoll: una encrucijada del arte románico en Cataluña", a C. MANCHO, M. GUARDIA (eds.), *Les Fonts de la pintura romànica,* Barcelona, 2008, p. 219-260, p.223. D'altra banda, alguns autors han atribuït al monjo Oliva la compilació d'un còdex miscel·lani d'astronomia i còmput, realitzada a l'abadia ripollesa el 1055 (Vat. Reg.Lat. 123). Vegeu: M. CASTIÑEIRAS, "Diagramas y esquemas cosmográficos en dos

Fig.11. Manuscrit del segle XI *Ms. 42* de la Corona d'Aragó, f. 6. Prosopopeia del monjo Oliva, Arnaldus i Gualterus.

A més d'Oliva, Gualterus i Arnaldus, també coneixem el nom del monjo-copista Guifré**,** que inclogué unes breus frases de recomanació a la lectura del text al començament de la *Vita Gregorii* (ACA, Ms. Ripoll 52), i que degué ser, conseqüentment, un altre dels homes que treballaren sota l'impuls del gran abat, copiant i possiblement il·luminant manuscrits al taller de Ripoll[33].

Del mateix monestir de Ripoll prové la noticia d'un orfebre anònim documentat l'any 1151 del qual desconeixem el nom. La noticia es troba a un capbreu on s'evoca la reconstrucció de l'aparell litúrgic que decorava l'altar major de l'església, obrat en època de l'abat Oliba, que havia estat requerit a mitjan del segle XII pel comte Ramon Berenguer IV, que necessitava metall per al finançament d'accions militars. El document en qüestió consigna els pagaments realitzats a l'orfebre responsable, que treballa amb diversos ajudants (*sociis*)[34].

A les noticies documentals que tenim sobre els artistes medievals, cal afegir el testimoni que ens proporcionen les signatures. El cert és que a partir del segle XI les inscripcions que celebren la capacitat d'arquitectes, escultors, pintors i orfebres es multipliquen[35]. Aquest fenomen va ser especialment rellevant a Itàlia, on trobem un important nombre de signatures que exalten la figura de l'artista. Podem citar els exemples de Willigelmo i Lanfranco, escultor i arquitecte respectivament a la catedral de Mòdena. O el cas de Buscheto († 1110), arquitecte de la catedral de Pisa, el nom del qual apareix en una inscripció en la qual és comparat amb Ulisses i Dèdal[36].

---

misceláneas de cómputo y astronomía de la abadía de Santa María de Ripoll (ss. XI-XII)", *Compostellanum,* XLIII (1998), p. 593-646.

33. Així ho considera J. GUDIOL I CUNILL, *Els Primitius*, III, Barcelona, 1955, p. 113-114.

34. Original perdut. Còpia (s. XIII): BNF, ms. Lat 5131, f. 104. Entre els darrers autors que recullen la noticia: J. DURAN, *L'orfebreria romànica a Catalunya (950-1250)*, Tesi doctoral presentada a la Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, vol. I, p. 112-114.

35. E. CASTELNUOVO, "El artista", a J. LE GOFF (ed.), El hombre medieval, Madrid, 1990, p. 221-251; ID., "Introduzione", a *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. CASTELNUOVO, Roma-Bari, 2004, p. 5-15; M. M. DONATO, *Le opere e i nomi: prospettive sulla 'firma' medievale. In margine ai lavori per il Corpus delle opere firmate del Medioevo italiano,* con la collaborazione di M. Manescalchi, Pisa 2000; J. LECLERCQ-MARX, "La signature au Moyen Âge. Mise en perspective historique", a M. CASTIÑEIRAS (ed.), *Entre la letra y el pincel. El artista medieval: leyenda, identidad y estatus,* Almería, 2017, p. 63-76.

36. C. FRUGONI, "L'autocoscienza dell'artista nelle epigrafi medievali del Duomo di Pisa", a *L'Europa dei secoli XI e XII fra novità e tradizione: sviluppi di una cultura* (Atti della X Settimana di Studi, Mendola, 25-29 agosto 1986), Milà, 1989, p. 277-304.

Fig.12. Dibuix del mosaic publicat per J.M. Pellicer l'any 1879 i actualment conservat a la Col·lecció Rogent, de Collbató. En un to més gris hi han estat indicades les parts del mosaic que Pellicer va veure encara *in situ* i que completà amb fantasia. Fotografia: G. Llop.

Contràriament al que succeeix a Itàlia, on comptem amb diversos exemples que constitueixen autèntics "elogis" a l'artista, a la península Ibèrica el més habitual és trobar formes molt simples com el *me fecit*, on el signant rarament proclama la seva professió[37]. Entre els artistes autògrafs al territori peninsular cal fer esment al cas de Leodegarius a Santa Maria la Real de Sangüesa; el mestre Michaelis de Revilla de Santullán; el d'Arnau Cadell a Sant Cugat del Vallès; el Mirus dels capitells procedents de Sant Pere de Madrona conservats al Museu Diocesà de Solsona, o bé el de Mateo, que signà la llinda del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago[38].

Al territori de l'antic de Besalú i la zona d'influència els testimonis d'obres autògrafes són molt reduïts. Coneixem el cas de l'*Arnaldus* que signà el mosaic del presbiteri de la basílica de Santa Maria de

37. C. SÁNCHEZ, "La emergencia de la consciencia artística en los talleres del Románico hispánico a través de la firma y el retrato", *Arte Medievale,* V serie - anno IX (2019), p. 71-88: ID., "El retrato del artista", *Románico. Revista de Arte de los Amigos del Románico,* 27 (2018), p. 24-31.

38. A. MILONE, "Mateo: una firma e una legenda per i Pellegrini di Santiago", a E. CASTELNUOVO (ed.), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale,* Roma-Bari, 2004, p. 73-81; P.C. CLAUSSEN, "Zu Mateo und seiner Inschrift am Pórtico de la Gloria", a B. NICOLAI, K. RHEIDT (eds.), *Santiago de Compostela: Pilgerar¬chitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive,* Berna, 2015, p. 235-252; C. SÁNCHEZ, "La emergència...", p. 79-84.

Fig. 13. Sant Esteve de Banyoles, claustre, Carner o urna dels abats. Foto: Almudena Garcia.

Fig.14. Firma de Ramon de Bianya a la jacent d'un bisbe d'Elna, molt probablement Ramon de Vilallonga, al claustre d'Elna (Languedoc-Roussillon, França), primer quart del segle XIII. Foto: Autor.

Ripoll ("*ar na l*") al darrer quart del segle XII (fig. 12)[39]; i un *Bernardus faber* que gravà el seu nom al forrellat de la porta de Santa Maria de Serrallonga, al Vallespir: BER [nardus] FABER VELIM ME FECIT[40].

D'altra banda, a Sant Esteve de Banyoles, la sepultura de l'abat Pere Benet (1190-1196) conserva una inscripció que revela la identitat d'un dels pocs artífexs amb nom conegut al territori de l'antic comtat de Besalú: Guillem de Garrigans (fig. 13)[41]: ANNO AB INCARNACIONE DOMINI MCXCV OBIIT DOMNUS PETRUS BENEDICTUS BONAE MEMORIAE ISTIUS ECCLESIAE ABBAS VIR MORIBUS AC VITA LAUDANDUS IIIIX KAL. FEBRUARII. GUILLELMUS DE GARRIGANIS ME FECIT (L'any mil cent noranta-cinc des de l'Encarnació del Senyor morí el senyor Pere Benet, de feliç memòria, abat d'aquesta església: home digne de lloança pels seus costums i vida. M'ha fet Guillem de Garrigans 27 de gener).

La inscripció figura al claustre de Sant Esteve, al dipòsit comú (també anomenat Carner o urna dels abats) de la galeria de llevant. Es tracta d'un conjunt de quatre sepultures encastades que fan referencia a l'abat Ricard († 10 de maig del 1154); l'abat Hug († 8 de setembre de 1172); l'abat Pere Benet († 1196) i l'abat Pere de Cartellà († 1252). La sepultura d'aquest darrer també conserva la signatura del seu autor material, Marimón de Cigis[42]: HIC REQUIESCIT VENERABILIS G. DE CARTILIANO QUI BONE MEMORIE IIII IDUS MAII ANNO DOMINI M.CCLII. AB HOC SECULO FELICITER EMIGRAVIT. MARIMON DE

39. Tot i que el fragment de mosaic que contenia la signatura no ha perviscut, coneixem la seva existència gràc*ies a un dibuix de Josep Mª Pellicer i Pagès. Vegeu: X. BARRAL I ALTET,* Els mosaics medievals de Ripoll i Cuixà, Poblet, 1971, p. 311-359; ID.,"Els mosaics de paviment medievals a Catalunya", *Catalunya Romànica (vol X: El Ripollès)*, Barcelona, 1979, p. 55-94; M. CASTIÑEIRAS, *El Tapís de la Creació,* Girona, 2011, p. 82.

40. J. PUIG CADAFALCH, A. DE FALGUERA, J. GODAY, *L'arquitectura romànica a Catalunya,* vol. III, llibre I, Barcelona, 1918, p. 56; J. BADIA, "Santa Maria de Serrallonga", a *Catalunya Romànica (vol. XV: El Vallespir, El Capcir, El Donasà, La Fenolleda, El Perapertusès)*, Barcelona, 1979, p. 188-190.

41. J. VILLANUEVA. *Viage literario*..., XIV, p. 257. Cal pensar que l'antropònim *Garriganis* fa referència a l'actual terme de Garrigàs, a l'Alt Empordà. Els anys 1279 i 1280 es documenta l'església parroquial de Sant Miquel de *Garriganis*.

42. J. VILLANUEVA. *Viage literario*..., XIV, p. 258; A. MERINO, J. DE LA CANAL, *España Sagrada. Tomo XLIII. De la Santa Iglesia de Gerona en su estado antiguo*, Madrid, 1819, p. 338. Sobre les signatures de Garrigans i Cigis, vegeu, a més a més: A. GARCIA, et al., *Els cementiris medievals de Banyoles*, Banyoles, 2015, p.113; J. A. ABELLAN, J. GRABULEDA, *Els senyors de Banyoles. Els abats del monestir de Sant Esteve*, Banyoles, 2012, p. 53 i 55.

CIGIS ME FECIT (Aquí descansa el venerable Guillem de Cartellà qui en bona memòria el quart dia de les idus de març de l'any del senyor 1252 d'aquest segle marxà amb èxit. Em va fer Marimón de Cigis).

L'especialització de l'ofici: el cas de Ramon de Bianya

Als exemples mencionats cal afegir un testimoni més: el cas de Ramon de Bianya, sens dubte un dels escultors medievals amb major fortuna historiogràfica. Escultor actiu en el territori dels comtats del Rosselló i Vallespir entre finals del s. XII i el primer quart del XIII, coneixem el nom de Ramon de Bianya (o R. DE BIA) gràcies a dues inscripcions autògrafes conservades en dues jacents encastades al claustre de la catedral de Santa Eulàlia i Santa Júlia d'Elna[43].

Arribats a aquest punt, són tres els aspectes que vull abordar sobre la figura de Ramon de Bianya: la signatura, el perfil professional i la procedència. En primer lloc, la identitat d'aquest escultor ha estat perfilada a partir de les dues mencionades signatures del claustre d'Elna[44]. D'una banda, la inscripció que acompanya la jacent del bisbe Ramon de Vilallonga (1211-1216) ha estat llegida per alguns autors com R. F. HEC OPERA D. BIA[45] o bé R(AYMUNDUS) F(ECIT) HEC OPERA DE BIA (NY) A (fig. 14.) per altres[46]. Encara més controvertida és la inscripció de la jacent de Ferran del Soler (fig. 15). Alart va suggerir que es tracta d'una inscripció en català i llatí que cal traduir com R (AIMUNDUS) D (E) BIAIA ME FEEI MAZESTRE (Ramon de Bianya em va fer)[47] mentre que per Brutails és una inscripció plenament en català: R (AMON) DE BIAIA ME FE E IMMAZE SERE. En aquest sentit, segons Brutails, IMMAZE SERE és una locució catalana que cal traduir com a "cosa bella"[48].

En relació aquest problemàtica, en la meva opinió Bianya utilitzà premeditadament la llengua vulgar, és a dir, el català, per fer parlar l'escultura de Ferran del Soler, mentre que emprà el llatí per la commemoració oficial escrita (sepulcre del bisbe Ramon de Vilallonga). No es tracta d'un recurs fortuït, sinó que darrere de la inscripció hi ha un clar desig d'humanitzar l'estàtua per part de l'escultor (l'escultura parla: *Ramon de Bianya m'ha fet i imatge seré*). Per fer-ho utilitza el recurs de "l'obra parlant", una fórmula que ens remet a la figura llegendària de l'escultor grec Pigmalió, un dels protagonistes de les *Metamorfosis* d'Ovidi, que va aconseguir donar vida a l'escultura que li havia robat el cor -la famosa Galatea- gràcies a la intervenció d'Afrodita (fig. 16).

Mitjançant l'ús de la prosopopeia probablement es creava un efecte de sorpresa captant l'atenció del lector o espectador. Es tracta d'un recurs ja conegut en la estatuària grega i romana d'època arcaica, que va aconseguir una gran difusió en els segles del romànic. Cal pensar que els artistes van utilitzar-la com a precaució moral, fent constar l'obra en primer lloc per tal d'emfatitzar la finalitat pietosa del seu treball.

43. Entre els estudis específics dedicats a l'obra de Ramon de Bianya vegeu: M. DURLIAT, "Raimond de Bianya ou R. de Via", *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 4 (1973), p. 128-138. Més recentment, l'obra d'aquest genial escultor ha estat analitzada per G. MALLET, "L'oeuvre de tombier de l'atelier dit de R. de Bia au début du XIIIe siècle en Catalogne du Nord", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLII (2011), p. 51-58.

44. Les inscripcions van ser publicades per primera vegada per L. DE BONNEFOY, *Épigraphie roussillonnaise*, Perpignan, Societé Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées orientales, 1868: nº112, Elne, galerie ouest, p. 89-97 ; nº119, L'Eule, p. 101-103.

45. B. ALART, "Notes historiques sur la peinture et les peintres roussillonnais", *Butlletin de la Société agricole, scientifique et littéraire des Pyrénées-Orientales, 19* (1872), p. 205-206.

46. M. DURLIAT, " Raimond de Bianya...", p. 129

47. B. ALART, "Notes historiques… ", 1872, p. 205-206.

48. J-A., BRUTAILS, "Etude archéologique sur la cathédrale et le cloître d'Elne", *Bulletin de la Société agricole, scientifique et littéraire des Pyrénées-Orientales,* XXVIII (1887), p. 184-268.

Fig. 15. Firma de Ramon de Bianya a la jacent de Ferran del Soler, claustre d'Elna, primer quart del segle XIII. Foto: Autor.

Fig. 16. Jean-Léon Gérôme, *Pigmalió i Galatea*, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, 1890.

En segon lloc, pel que fa a la seva procedència, Marcel Durliat va relacionar l'epígraf "Bia" de la jacent d'Elna amb la vila de Bianya, al territori de l'antic comtat de Besalú. La Vall de Bianya es troba en un territori molt proper a l'antic comtat del Rosselló, a poc més de 60 km d'Arles i Sant-Genis des Fontaines, de manera que l'origen geogràfic proposat per l'escultor resulta d'entrada factible[49].

Tanmateix, val a dir que existeix una incongruència entre la signatura del claustre d'Elna i el topònim medieval de la vila de Bianya. En una escriptura de l'església de San Salvador de Bianya que data del 1090 el lloc apareix com a "Biania" (*ecclesia Sancti Salvatoris que sita est in valle de Biania*). Així mateix, comptem amb el testimoni de l'abat de Sant Quirze de Colera, Ramon de Bianya (1270-1296), del qual fins fa poc es conservava una inscripció al claustre (*obiit / frater R de Biania*). En conseqüència, la dissemblança entre la inscripció de l'abat de Colera i la de l'autor de les efígies del claustre rossellonès (de Bia ≠ de Biania), crec que ens obliga a ser prudents alhora de plantejar qualsevol hipòtesi sobre la procedència del personatge.

Finalment, pel que fa al perfil professional, el cert és que a partir d'aquestes dues úniques obres autògrafes la historiografia va magnificar la figura de Ramon de Bianya (o de Bia) i li va atribuir un nombre desmesurat d'obres, donant lloc al mite de "l'artista múltiple". D'aquesta manera, a més a més de les dues jacents, s'han atribuït a aquest escultor una sèrie d'obres situades en el marc geogràfic dels

49. André Sotou va relacionar la inscripció amb la vila de "Vià", a la Cerdanya A. SOTOU, "Le nom du sculpteur d'Elne", *Annales du Midi*, t. 82, nº 96 (1970), p. 61-64. No obstant, com ja va suggerir molt encertadament Géraldine Mallet, es tracta d'un error, atès que el topònim medieval de Vià és *Avizano* o *Avidano*. Vegeu: G. MALLET, "L'œuvre de tombier…", p. 53.

Fig.17. Jacent del cavaller Guillem Gaucelm (†1211), senyor de Tellet, conservada a l'atri del monestir de Santa Maria d'Arles-sur-Tech. Foto: Autor.

antics comtats del Rosselló i el Vallespir, com la jacent del cavaller Guillem Gaucelm (†1211), senyor de Tellet, conservada a l'atri del monestir de Santa Maria d'Arles-sur-Tech (fig. 17).

Marcel Durliat va ser el primer a ampliar notablement el catàleg de l'escultor incloent en la seva producció, a més del citat sepulcre de Guillem Gaucelm, un gruix considerable d'obres: un baix relleu del claustre d'Elna, encastat a la paret de la galeria meridional amb la Visita de les Santes Dones al Sepulcre; la portada de l'església de Sant Joan el Vell de Perpinyà, realitzada entre 1215-1219 amb marbre blanc de les pedreres de Ceret; un baix relleu situat sobre la porta de l'església de Sant-Jacques de Canet-en-Roussillon, procedent de Sant Martí del Castell, amb una escena de l'elevació de l'ànima d'un difunt; dues làpides funeràries encastades a la façana occidental de l'església de l'abadia de Saint-Genis-des-Fontaines que presenten una figura jacent amb els braços creuats sobre el cos. Així mateix, Durliat va proposar també la participació de Bianya a la realització d'alguns capitells de la galeria occidental del claustre d'Elna, concretament en un capitell que conté la Creació d'Adam i Eva, i en un pilar que acull la representació del rei Herodes.

El catàleg proposat per l'historiador francès s'ha vist ampliat els darrers decennis amb una sèrie d'obres situades a la Catalunya meridional, concretament a Lleida i Urgell. En conseqüència, també s'han atribuït a l'escultor el conjunt de capitells de la capçalera de la Seu Vella de Lleida[50]; les figures de sant Pere i sant Pau de la façana de l'església de Sant Pau d'Anglesola[51] i un capitell procedent de l'esglé-

50. J. YARZA, "Primeros talleres de escultura en la Seu Vella", *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida (6-9 març de 1991)*, Lleida, 1991, p. 39-53.

51. J. GUDIOL RICART, J. A. GAYA NUÑO, *Arquitectura y escultura románicas. Ars Hispaniae, vol. V*, Madrid, 1948, p. 95.

Fig. 18. Jacent d'un bisbe d'Elna, molt probablement Ramon de Vilallonga (1211-1216), galeria occidental del claustre d'Elna. Foto: Autor.

Fig.19. Jacent de Ferran del Soler (†1203). Procedent del priorat cistercenc de Santa Maria de l'Eula al Soler (Rosselló). Actualment a la galeria oriental del claustre d'Elna. Foto: Autor.

sia de Santa Maria de Tàrrega conservat al Museu Comarcal de l'Urgell-Tàrrega (c.1200). Francesca Español va associar també amb l'artista rossellonès el timpà de la portada de Santa Maria de Vallbona de les Monges i el sarcòfag d'Arnau de Vilanova, que repeteix la iconografia de la *elevatio animae* del difunt que apareix en altres obres funeràries de Bianya[52]. En conclusió, un corpus vastíssim constituït per 14 obres que haurien estat realitzades entre 1190 i 1240, un marc cronològic excessivament ampli.

En relació a aquesta problemàtica, crec que els punts de contacte que presenta l'escultura de caràcter funerari atribuïda a Ramon de Bianya situada en l'òrbita rossellonesa -em refereixo concretament a les jacents de Ramon de Vilallonga (fig. 18), Ferran del Soler (fig. 19) i del cavaller Guillem Gaucelm, i molt probablement les dues làpides funeràries encastades a la façana occidental de l'església

52. F. ESPAÑOL, "s.t. [Sarcòfag d'Arnau de Vilanova]", *Catalunya Romànica (vol. XIX: El Penedès, L'Anoia)*, Barcelona, 1992, p. 92-93; ID., "s.t. [Portada de Santa Maria de Vallbona]", *Catalunya Romànica (vol. XXIV: El Segrià, Les Garrigues, El Pla d'Urgell, La Segarra, L'Urgell)*, Barcelona, 1997, p. 578.

de l'abadia de Saint-Genis-des-Fontaines-, suggereixen la presència, en efecte, d'un mateix escultor o taller, que va desenvolupar la seva activitat a la diòcesi d'Elna durant el primer quart del segle XIII. En general, aquestes peces es caracteritzen per un rotund classicisme, patent en el volum, l'actitud i sobretot el treball minuciós de la indumentària, imitant la tècnica dels draps mullats.

Contràriament, les escultures de Lleida i altres punts de la Catalunya meridional que han estat relacionades amb el cercle de Ramon de Bianya, tot i que presenten un aire de familiaritat, mostren alhora ostensibles diferències entre elles, especialment en la qualitat tècnica de plecs i vestidures, que són molt més esquemàtics i lineals, com veiem a Anglesola i Vallbona. Per aquest motiu, crec que les relacions amb l'escultura de Lleida i l'Urgell cal atribuir-les a un gust i fonts comunes procedents del món clàssic, i no pas a una presència directa de l'escultor rossellonès.

En la meva opinió, Ramon de Bianya va ser un escultor d'imatges de gust clàssic, de gran format, que va dirigir un taller especialitzat en escultura funerària que va treballar per la diòcesi d'Elna. Les seves obres presenten uns trets comuns que demostren la predilecció per aquest gènere: figures vestides amb túnica llarga i les mans creuades davant del pit, representació de la *dextera domini* sobre el cap, àngels turiferaris als costats superiors, etc.

Tot i que qualsevol apreciació nova sobre la figura de Ramon de Bianya no sobrepassa el terreny de la hipòtesi, m'inclino a pensar que les pedreres de marbre del Rosselló van tenir un paper important perquè l'escultor establís un obrador al bisbat d'Elna. No podem oblidar que des de mitjans del segle XII en aquest territori es va articular una xarxa de pedreres de marbre rosa i blanc, autèntiques empreses lapidaries, com les de Ria-Vilafranca de Conflent o Mas Carol. Aquesta darrera, Mas Carol, es trobava molt a prop de la vila de Céret i per tant d'Arles[53]. En relació a aquesta apreciació, cal pensar que a finals del segle XII treballar per una diòcesi com la d'Elna seria una de les majors aspiracions d'un escultor. Això li permetria rebre el nombre suficient d'encàrrecs com per mantenir actiu el taller. De fet, la gran difusió que va tenir el gènere de l'escultura funerària durant els segles XIV-XV va donar lloc a l'ús d'un terme específic per als "imaginers" com Ramon de Bianya, que seran coneguts com a *tombiers*.

En qualsevol cas, l'exemple de Ramon de Bianya demostra que dins de la disciplina escultòrica existí una especialització de l'ofici. En aquest sentit, cal recordar que a partir dels pocs testimonis documentals i epigràfics coneguts, tradicionalment s'ha inclòs als escultors medievals dins del grup d'artesans de la pedra, sense establir una neta distinció entre el picapedrer i l'escultor. De fet, alguns autors han suggerit que els escultors van ser picapedrers als que es va reconèixer una habilitat superior[54].

Tot i molt probablement escultors i picapedrers van compartir formació i procés d'aprenentatge, alguns indicis condueixen a pensar que existí una especialització en l'ofici[55]. És a dir, picapedrers

53. G. Mallet, "L'oeuvre de tombier…", p. 56. Les pedreres de Céret han estat explotades des de l'Antiguitat tardana. Vegeu: J.-P., Gély, «Le marbre de Céret (Pyrénées-Orientales): neuf siècles d'extraction et d'emploi dans la décoration de l'art roussillonnais", a J. Lorenz (ed.), *Carrières et constructions en France et dans les pays limitrophes, III. Actes du 119e congrès national des sociétés historiques et scientifiques (Amiens, 1994),* París, 1996, p. 385-397.

54. "C'est que les sculpteurs de nos cathédrales sont, théoriquement du moins, de simples tailleurs de pierre dont on reconnaît, parfois seulement, l'habilité supérieure". P. Du Colombier, *Les Chantiers des cathédrales: ouvriers, architectes,sculpteurs,* París, 1973, p.117 ; J. Gimpel, *Les bâtisseurs de cathédrales,* París, 1958, p. 80-84; A. Martindale, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and early Renaissance,* Londres, 1972; C. R., Dodwell, "The Meaning of "Sculptor" in the Romanesque Period", *Romanesque and Gothic. Essays for G. Zarnecki,* Woodbridge, 1987, p. 49-59.

55. Sobre l'organització dels tallers al romànic vegeu: C. Sánchez, "Reconstruïu el temple: organització i rols professionals en els tallers catedralicis catalans", *Síntesi: Quaderns dels Seminaris de Besalú*, III (2015), p. 33-51; Id., "Organización y perfiles profesionales en los talleres catedralicios de la Corona de Aragón", a M. Castiñeiras (ed.), *Entre la letra y el pincel. El artista medieval: leyenda, identidad y estatus*, Almería, 2017, p. 221-238; Id., *Bastir la catedral: organización del*

Fig. 20. Relleu de la base del tabernacle dels «Quatre sants coronats» de l'església d'Orsanmichele, Florència. Escena de taller, segle XV.

especialitzats en la talla d'elements d'aplicació arquitectònica com carreus i escultors dedicats a la fabricació d'imatges (fig. 20).

Prova de l'existència d'una jerarquització professional és l'ús del terme *sculptor.* Es tracta d'un
28 cultisme que ens remet al món clàssic, que molt probablement va ser utilitzat pels artífexs d'un taller per tal de posar en relleu el seu rol com a creadors d'imatges. Tot i que el terme *sculptor* és poc habitual, comptem amb diversos testimonis epigràfics i documentals. A la península Ibèrica, l'exemple més vehement és el d'Arnau Cadell, que va esculpir el seu autoretrat en un capitell del claustre de Sant Cugat del Vallès, al costat d'una làpida commemorativa en la que proclama la seva condició d'escultor: *sculptoris forma* Catelli.

De la mateix manera, a Itàlia la posició emergent de l'escultor sembla ben definida i es corroborada per inscripcions com la de Willigelmo a la façana del Duomo de Mòdena, en la qual llegim: INTER SCULTORES QUANTO SIS DIGNUS ONORE CLARET SCULTURA NUNC WILIGELME TUA (aquestes escultures demostren Willigelmo, l'honor i la reputació que tens entre els escultors).

Al cèlebre epígraf de Willigelmo cal afegir altres exemples documentats a Itàlia. Cap al 1138 l'escultor Nicolò va deixar constància del seu paper com a escultor al timpà del portal de Sant Zeno de Verona, en el qual es llegeix un text similar: ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSERIT HEC NICOLAUM † OMNES LAUDEMUS CRISTUM D(OMI)N(U)MQ(UE) ROGEMUS † CELORU(M) REGNUM SIBI DONET UT IPSE SUP(ER)UN(M). ("Et lloem a tu, Nicholaus, l'artista savi que ha esculpit aquestes coses, i demanem a Crist i Senyor que li concedeixi el Regne superior dels cels").

L´ús del terme *sculptor* com a qualificació de l'artista i l'elogi que acompanya les inscripcions d'aquests mestres –com la de Cadell o Willigelmo- porten a pensar que va existir una divisió del treball i una especialització als tallers d'escultura. D'aquesta manera, sembla que el terme *sculptor* es va utilitzar com a cultisme pels artífexs especialitzats en la talla figurativa, mentre que altres, com *caesor lapidum*[56], *lathomus, lapicaesor* i *tailliator petrae* probablement feien referencia a operaris especialitzats en

taller, estatus y rol del artista en el arte medieval hispano (1000-1230), Tesi doctoral presentada a la Universitat Autònoma de Barcelona, 2017, p. 152-159.

56. Als *Miracles de saint Riquier,* Hariulphe, parla dels picapedrers que a partir de l'any 1070 van treballar al priorat de Watten (prop de Dunkerque). Aquests apareixen documentats com *lapidum caesoribus*. Transcriuen el text: V. MORTET,

la talla de carreus. Més ambigu és el terme *lapiscida,* que probablement es va utilitzar tant per designar als picapedrers encarregats d'elements d'aplicació arquitectònica (motllures, columnes, carreus) com aquells especialitzats en la talla d'imatges.

No sabem si la figura de Ramon de Bianya adquirí al Vallespir i Rosselló el mateix ressò que el cèlebre Pigmalió, però no hi ha dubte que es tracta d'una figura essencial per reconstruir el perfil professional dels mestres medievals de la plena Edat Mitjana.

Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Age, XI^e^- XII^e^ siècles, París, 1911 [reed. a: V. Mortet, P. Deschamps, *Recueil des textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge* (*XI^e^- XIII^e^* siècles), pref. L. Pressouyre et bibliographie des sources par O. Guyotjeannin, París 1995], p. 126-127.