

CLERGUE O LAIC?

ALGUNES REFLEXIONS SOBRE L'ESTATUS DE L'ARTISTA I LA QÜESTIÓ DE L'AUTORIA A L'EUROPA ROMÀNICA

Manuel Castiñeiras
Universitat Autònoma de Barcelona
Manuel.Castineiras@uab.cat

Malgrat la gran quantitat de testimonis de pintura mural i sobre taula conservats a Catalunya, no es sap gairebé res sobre la identitat del seus autors, el seu origen, la seva condició social o la seva formació tècnica, l'organització del seu treball o la seva relació amb els patrons o comitents de les seves obres. De fet, no han deixat pràcticament ni signatura ni informació que els concerneixi, per la qual cosa tot el que podem dir d'ells es basa en la comparació amb altres casos millor documentats de l'Europa romànica, sobretot a França i Itàlia.

És veritat que hi ha algunes excepcions, però aquestes són tan succintes i/o tardanes que no ajuden pas a resoldre la qüestió. La primera es trobava al destruït frontal d'altar de l'església de Sant Genís de Fontanes (Rosselló), una obra de finals del segle XII, que havia estat signada per un tal "MAGISTER ALEXANDER: ISTA OPERA FECIT". La segona, quasi un segle després, és la signatura del frontal d'altar de Sant Martí de Gia (Alta Ribagorça, Osca) (MNAC 3902), on es pot llegir en la part inferior interna del marc: *IO(HANNE)S PINTOR ME FECIT*. Finalment, la mateixa signatura, encara que parcialment esborrada, ha estat recentment llegida sobre l'antependi de Santa Maria de Cardet (MNAC 3903), el qual ja havia estat atribuït per la historiografia al mateix pintor Joan, com a responsable de l'anomenat taller de la Ribagorça de la segona meitat del segle XIII. Aquest panorama no podria ser més decebedor. D'una banda, només tres signatures autògrafes en una llarga i sòlida tradició de 150 anys de pintura sobre taula, amb quasi 90 exemples conservats. D'altra banda, una enorme quantitat de pintura mural "òrfena", per la qual només podem citar una fragmentària i polèmica signatura als peus de la Crucifixió de Sant Pere de Sorpe (MNAC 113144): "(...)NI ME P(...)", la qual ha volgut ser llegida com: "[JOHAN]NI ME P[INXIT]". Tanmateix, és veritat que en la documentació dels segles XI al XIII es poden trobar altres noms de pintors —com ara Arnau, Bartomeu, Bernat de Vic o Berenguer de Vic—, en part recollits a la monu-

mental obra de J. F. Ràfols, el seu *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, publicat entre 1951 i 1954.

Aquesta desoladora situació no ens impedeix plantejar-nos la qüestió del perfil del pintor/artista a la Catalunya romànica i mirar de trobar alguna resposta a les nostres múltiples preguntes. De fet, en els pocs casos esmentats s'observen ja indicis que necessiten una major explicació, com l'ús del terme escolar *magister* per anomenar l'autor de l'obra a finals del segle XII, el recurs, ja en ple segle XIII, de la fórmula vulgar *pintor* enlloc de la llatina *pictor*, o el possible origen grec del nom *Alexander*. Per això, uns dels objectius del Projecte d'Investigació de la UAB, *Artistas, patronos y público. Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XV)* (MICINN-HAR2011-23015), consisteix en la reconstrucció dels agents involucrats en la producció d'una obra d'art, així com en l'explicació de com cadascun d'ells influeix en la seva gènesi i recepció. Encara que, com ja s'ha assenyalat, en el cas de l'artista a l'època romànica la tasca és difícil, és possible trobar fórmules per a aprofundir en el tema tot combinant tècniques d'anàlisi de laboratori amb metodologies pròpies de la història de la cultura. De fet, gràcies als estudis desenvolupats pel laboratori del MNAC així com la recent col·laboració, en el marc del projecte *Magistri Cataloniae*, entre la UAB, el Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya a Valldoreix i el Museu Episcopal de Vic per a la *Recerca sobre les tècniques pictòriques del Romànic*, una sèrie de frontals i pintures murals estan sent analitzades a través de la microscopia òptica (OM) i electrònica (SEM/EDXA), l'espectrografia infrarroja (ATR) i la digitalització, tractament i anàlisi de les imatges, espectres i mapes. Tot això ha donat —i donarà— resultats que ens ajuden a proposar un peculiar *curriculum vitae* per al pintor romànic: aquesta passaria per una formació en diverses arts (miniatura, pintura sobre taula i pintura mural), probablement en el si de les grans institucions eclesiàstiques, com ara monestirs (Ripoll) o catedrals (Seu d'Urgell i Vic). En aquest context, qüestions com l'anonimat, els nombrosos textos que acompanyen a aquestes obres (*tituli et explanationes*) o la pròpia condició “sagrada” dels ornaments litúrgics permeten plantejar, des de metodologies pròpies de la història de la cultura, la història social i la teoria literària, un perfil del pintor molt proper al del *clericus* o del *conversus* en la societat altmedieval, així com enfocar millor termes com *auctor intellectualis* o *auctor materialis* en relació amb l'obra d'art.

És veritat que a l'hora de desenvolupar un projecte de recerca sobre aquest tema, no hem pogut prendre un model com el de Maria Monica Donato a la Scuola Normale Superiore di Pisa —*Opere Firmate nell'Arte Italiana/Medioevo*—, el qual es basa en la llarga tradició italiana medieval de signatures autògrafes d'artistes o del seu relat biogràfic. Això no ens impossibilita, però, per a poder parlar dels pintors dels segles XII i XIII, del seu aprenentatge, formació o categoria. Sim-

plement hem de canviar les preguntes i intentar trobar un sentit als nombrosos indicis que aquests ens han deixat de la seva activitat. Per això, hem creat, a partir d'una madura reflexió metodològica, l'eina digital *Index MAGISTRI CATALONIAE* (<<http://www.magistricataloniae.org>>), que es focalitza en l'estudi de l'artista medieval, no només en l'aspecte biogràfic sinó també en l'historiogràfic o professional. De fet, l'índex es divideix en tres apartats. En primer lloc els *artistes amb nom identificat*, on es distingeix clarament entre *l'artista autògraf*, una minoria, que es caracteritza per exposar al públic el seu nom en la seva mateixa creació, i *l'artista documentat*, el més nombrós en època gòtica, d'identitat coneguda a través de la documentació. En segon lloc, els *artistes anònims o atribuïts*, que són els artistes o grups d'artistes anònims —tallers—, que la historiografia ha individualitzat generalment a partir de l'anàlisi estilístic de les obres, cosa que ha permès crear veritables personalitats artístiques tant en el Romànic com en el Gòtic. Finalment, el *vocabulari professional*, un *thesaurus* de termes relatius tant a l'exercici de l'activitat professional com al seu reconeixement per part de la societat. En alguns casos es tracta de termes que poden induir a l'equívoc, com ara *fecit, auctor, magister, ars*, i que per tant convé explicar i traslladar correctament al nostre llenguatge contemporani.

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

Per tal de donar respostes a cadascuna d'aquestes qüestions no tenim més remei que entrar en l'espínós debat de l'estatus de l'artista medieval i, més concretament, en el dels pintors abans de l'era dels gremis i les corts que caracteritzaren l'època gòtica. Per això, no hem pogut fugir dels vells tòpics de la condició del pintor altmedieval, en els quals es fa la diferència entre l'artista-monjo, normalment adscrit a les tasques del *scriptorium*, dedicat a l'art de la miniatura o de

l'orfebreria i per tant sedentari, i l'artista-laic, membre d'un taller itinerant de pintors o escultors. Malgrat que aquesta visió romàntica ha volgut ser superada per la recent historiografia, les petjades d'aquesta divisió entre l'espiritual i el material segueixen marcant gran part dels estudis sobre l'artista medieval. De fet, en les darreres dècades ha guanyat pes, sobretot a Itàlia, la diferenciació entre l'*auctor intellectualis*, és a dir, el *concepteur* o creador del programa iconogràfic —el responsable de la *hierotopia* segons A. Lidov—, que tot sovint s'identifica amb el *commanditaire* —normalment un literat de l'estament eclesiàstic—, i l'*auctor manualis*, un mer artesà laic i il·lustrat, que té com únic mèrit el domini del seu ofici.

Tanmateix, quan intentem aplicar al peu de la lletra aquestes estrictes categories contraposades —*monjo/laic* o *intel·lectual/treballador manual*— a la història de l'evolució de la tècnica de la pintura a la Catalunya romànica, en totes les facetes —miniatura, pintura sobre taula, pintura mural—, aquestes resulten insuficients, o almenys tenen les seves fronteres menys definides. De fet, tal i com ha passat en els estudis filològics o de la història de la cultura, hauríem de considerar una nova categoria: la del *clericus*. Per tal, s'entèn tothom que havia assolit una formació intel·lectual en les escoles monàstiques o catedralícies, però que podia o no haver rebut els ordres majors. Es tractaria doncs d'un terme equívoc, car d'una banda, designa als simples clergues *strictu sensu*, és a dir, als *scholares*, i, d'altra banda, als clergues que han rebut els ordres sagrats. Tanmateix, cal destacar que els primers, només pel fet de pertànyer a l'*ordo clericalis*, es beneficiaven de privilegis eclesiàstics com ara l'exempció del servei militar, l'exempció de ser jutjats davant de tribunals civils, l'exempció de taxes, o l'excomunió per a qualsevol que els infligís danys. Possiblement l'absència documental dels nostres primers pintors pugui explicar-se, en part, pel fet que gaudissin d'alguns d'aquests privilegis.

Fins ara hem pogut individualitzar —i ratificar— problemes molt concrets de la historiografia artística catalana, com la possible existència des de 1120 d'un taller de pintura sobre taula a l'abadia de Ripoll, molt dependent de la tradició miniada i de la escola monàstica, l'ús d'un ritual de consagració dels frontals d'altar des de 1120, la formació del genial Mestre de Sant Climent de Taüll, en les tècniques de la pintura sobre taula o el caràcter litúrgic dels cicles de Sant Climent i Santa Maria de Taüll en relació als textos de la consagració de 1123. Afortunadament, diverses notícies extretes de la documentació europea semblen confirmar el perfil del pintor eclesiàstic, com el cas del llombard Giovanni, "ordine episcopus et arte pictor egregius", que treballa per Otón III a Aquisgrà; la prebenda de canonge-pintor establerta entre 1052 y 1076, per Geoffroy de Champ-Aleman, bisbe d'Auxerre; la conversió en *frater* del servent-pintor Foulque a canvi de deco-

rar l'abadia de Saint-Aubin d'Angers (1082-1106); o les notícies sobre un jove clegue pintor format a la catedral de Notre-Dame-des Doms, a Avignon (c. 1100).

D'altra banda, paral·lelament a Catalunya, a la Toscana sembla confirmar-se, en les mateixes dates, l'emergència de la figura del pintor-clericus o *pictor doctus* en relació a l'eclosió del mobiliari litúrgic pintat. Així es constata a la Creu de la Catedral de Sarzana (La Spezia), pintada i signada l'any 1138 per un tal *Guillelmus*, un *clericus* que “pinxit et hec metra finxit”. De la mateixa manera, aquests primers mestres toscans es caracteritzen també per un versàtil *curriculum vitae*, que abraça la miniatura, la fusta i la pintura mural, com en el cas del Mestre de la Creu pintada del Sant Sepulcre de Pisa.

Aquesta versatilitat i mobilitat que es dedueix de les obres d'aquests pintors-clerici o pintors-monjos del romànic no hauria de sobtar-nos, ja que en altres àmbits de la cultura cristiana més tradicional, com ara a Bizanci, les seves biografies comprenien tant la pintura d'icones com la mural (Olisej Grecin, Manuel Panselinos, Dionisio de Fournà). Tanmateix, la nostra hipòtesi és només un *work in progress*, que vol contrastar-se amb noves dades de laboratori i referències documentals per tal de poder afirmar que, almenys entre 1120 i 1150, a Catalunya, l'artista-monjo o pintor-clericus va desenvolupar un important paper en l'enlairament de la pintura sobre taula i en la renovació de les tradicions de la pintura mural romànica.

REFERÈNCIES

- BACCI, M. (ed.), *L'Artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, Seminari i Convegni, 12, Pisa, 2007.
- BARBERO, A., y FRUGONI, C., *Dizionario del Medioevo*, Bari, 2002.
- CASTELNUOVO, E. (ed.), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Roma-Bari, 2004.
- CASTIÑEIRAS, M., “Artiste-clericus ou artiste-laïque? Apprentissage et *curriculum vitae* du peintre en Catalogne et en Toscane”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLII (2012), pp. 15-30.
- MINNIS, A. J., *Medieval Theory of Authorship*, Aldershot, 1984.
- MORTET, V., *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge, XI^e-XII^e siècle*, Paris, 1911.
- RÀFOLS, J. F., *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña: desde la época romana hasta nuestros días*, 3 vols., Barcelona, 1951-1954.