

## LA CREU COM A SÍMBOL CRISTIÀ. UNA PLACA CENTRAL DE CREU DEL TALLER DE LLEMOTGES

per Lourdes DE SANJOSÉ I LLONGUERAS

*Hoc ligno mortis generamur vitae futurae.*<sup>1</sup>  
(En aquest tronc de mort som engendrats a la vida futura.)

### RESUM

L'article consta de dos apartats, en el primer dels quals se situa la creu en el seu context historicolitúrgic i es fa ressò de la seva importància en l'art cristià, antic i medieval. Se cita un passatge del Deuteronomi en el qual es planteja la mort dels condemnats a la creu, una mort que fou considerada indigna pels jueus, que per aquesta raó no acceptaren ni han acceptat el valor simbòlic de la creu. Com a resposta, sant Pau aixecà la veu per justificar la mort de Crist. A més, es tenen en compte altres textos d'escriptors cristians que defensen aquest posicionament. Així mateix, es valora la creu per redimir els homes segons els quatre evangelistes. En el segon apartat s'analitza una placa central de creu del taller de Llemotges de finals del segle XII. Es descriu la creu i es fa esment de la primera publicació en forma de dibuix l'any 1858, així com de la seva cronologia, la pertinença al taller de Llemotges i la seva gran qualitat

1. COMMODIANI, «De ligno vitae et mortis», *Instructiones: Adversus gentium Deos*, recollit a Jacques Paul MIGNE, *Patrologia Latina* (PL), vol. 5, xxxv, col. 227.

artística. Finalment, es compara amb altres plaques de creu per tal de situar-la en el seu context.

*Paraules clau:* kènosi, creu, placa de creu, Llemotges, esmalt *champlevé*, vermiculat.

THE CROSS AS A CHRISTIAN SYMBOL. A CENTRAL PLAQUE OF A CROSS FROM THE LIMOGES WORKSHOP

ABSTRACT

This paper consists of two sections. The first describes the historical-liturgical context of the cross and highlights its importance in ancient and medieval Christian art. A passage from Deuteronomy dealing with death by crucifixion is cited. It was a death considered disgraceful by the Jews, who therefore did not accept and have never accepted the symbolic value of the cross. In response to this, Saint Paul raised his voice to justify Christ's death. Likewise, other texts by Christian writers who defend this position are mentioned, and the value of the cross as a means of redeeming humankind according to the four Evangelists is considered. The second section analyses a central plaque of a cross from the Limoges workshop dating from the late 12th century. The cross is described and information is provided on its first publication in the form of a drawing in 1858, its chronology, its provenance from the Limoges workshop, and its high artistic quality. Lastly, it is compared with other cross plaques in order to place it in context.

*Keywords:* kenosis, cross, cross plaque, Limoges, champlevé enamel, vermiculé.

Abans d'entrar en l'estudi concret de la placa de la creu hem volgut retrocedir vers els temps antics en el llarg procés de la consolidació de la creu com a símbol del cristianisme, procés molt llarg, difícil i a vegades tortuós pel sofriment que els defensors van haver de suportar. Hem considerat adequat fer una anàlisi prèvia, abans d'entrar en l'estudi formal de la creu, per ressaltar-ne el valor i el simbolisme, que van molt més enllà de la mateixa representació artística.



## I. LA CREU

*La creu en el context litúrgic. Fonamentació teològica*

La teologia de la creu va ser des dels primers temps del cristianisme un tema controvertit. Els jueus consideraren la veneració a la creu un *escàndol* que estava en contradicció amb el passatge del Deuteronomi 21,22-23: «Quan un home que ha comès un crim és sentenciat a mort i l'executen penjant-lo en un arbre, el seu cadàver no ha de quedar penjat tota la nit. L'han d'enterrar el mateix dia, perquè tot home penjat en un patíbul és un maleït de Déu.»<sup>2</sup> Aquest passatge va ser utilitzat pels jueus per negar el valor simbòlic de la creu, opinió que va ser contrarestada per part d'escriptors cristians que des del primer moment assumiren l'enorme importància de la creu precisament per la seva vinculació amb la mort de Crist. L'apòstol Pau donà arguments poderosos contra aquest *escàndol* a les cartes als Corintis, als Colossencs, als Hebreus i als Gàlates (les citarem més endavant). Tan importants foren aquests escrits que han estat definits com la teologia postpaulina de la creu. D'altra banda, escriptors cristians dels segles II i III també van cercar arguments per contrarestar els contraris a la veneració de la creu.<sup>3</sup>

Hi havia tres maneres diferents de suplici reservades als no romans: la *crux*, quan es moria agonitzant; la *damnatio ad bestias*, quan el condemnat era devorat per les feres, i la *crematio*, quan era cremat viu a la foguera. Els turments que havien de suportar els crucificats a la creu eren veritablement esglaiadors i no sembla que s'apliquessin en aquesta dimensió a Jesús, el qual sabem que fou flagellat i crucificat.

El *cruciarius* era aquell que havia estat condemnat a morir a la creu i l'havia de dur fins al lloc on havia de ser crucificat. La creu estava formada per dos travessers, el vertical *stipes*, fixat en el sòl, i l'horitzontal *patibulum*, que era el que normalment carregava el condemnat.<sup>4</sup>

2. *La Bíblia*, traducció interconfessional, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007. En endavant utilitzarem aquesta versió en les citacions de la Bíblia en català.
3. Lourdes de SANJOSÉ I LLONGUERAS, *Al servei de l'altar. Tresors d'orfebreria de les esglésies catalanes. Segles IX-XIII*, Vic, Arxiu Episcopal de Vic, Biblioteca Episcopal de Vic i Patronat d'Estudis Osonencs, 2018, p. 52.
4. Ruben van WINGERDEN, «Carrying a *patibulum*: A reassessment of non-Christian Latin sources», *New Testament Studies* (en línia), núm. 66 (3), p. 433-453 (esp. p. 435), <<https://doi.org/10.1017/S0028688519000481>> (consulta: 18-04-2021). La historiografia està dividida entre aquells que accepten que Jesús portà el *patibulum* (pal horitzontal), com ara John Granger Cook, i els que creuen que no ho podem saber, com ara Gunnar Samuelsson.

Luci Cecili Firmià, conegut com a Lactanci, fou un escriptor llatí (ca. 260 - ca. 325). Defensà la mort a la creu, suplici considerat indigne i prohibit per als ciutadans de Roma, per a la mort de Crist. En preguntar-li «per què a la creu?», ho raonà amb arguments:

Aquel que había venido humildemente para ayudar a los humildes e insignificantes y para ofrecer a todos la esperanza de salvación tenía que ser sometido al mismo suplicio al que son sometidos los humildes e insignificantes [...]. Para que se conservara entero su cuerpo [...]. Que esta [cruz] necesariamente le levantaba y daba a conocer la pasión de Dios a los pueblos [...] fue escogida la cruz sobre todo para indicar que Cristo iba a ser tan visible y tan sublime que todos los pueblos de todo el mundo correrían a conocerle y adorarle. No hay pueblo tan inhumano ni región tan alejada que no conozca su pasión y sublime majestad. Extendió, pues, en la pasión sus manos y abarcó con ellas el orbe, para mostrar ya desde entonces que, desde la salida del sol hasta el ocaso, un pueblo formado por gentes de todas lenguas y tribus iba a marchar en sus filas e iba a aceptar en sus frentes aquella importante y sublime señal.<sup>5</sup>

Mentre que a Roma el Campus Esquilinus era el lloc, molt concorregut, en el qual se soterraven aquests condemnats, a Jerusalem podria haver estat el Gòlgota (a prop de les muralles).<sup>6</sup> Els quatre evangelistes s'hi refereixen:

Arribats en un indret anomenat Gòlgota – que vol dir «lloc de la Calavera» (Mt 27,33).

Dugueren Jesús a un indret anomenat Gòlgota – que vol dir «lloc de la Calavera» (Mc 15,22).

Quan arribaren a l'indret anomenat la Calavera, hi van crucificar Jesús i també els criminals, l'un a la dreta i l'altre a l'esquerra (Lc 23,33).

I, portant-se ell mateix la creu, va sortir cap a l'indret anomenat «lloc de la Calavera», que en hebreu es diu Gòlgota (Jn 19,17).

5. LACTANCI, *Instituciones Divinas: Libros IV-VII*, Madrid, Gredos, 1990, llibre IV, p. 30-31 i 34-37. El llibre IV versa sobre la saviesa i la religió veritables.
6. José Antonio PAGOLA, *Jesús: Aproximación histórica*, Boadilla del Monte, PPC, 2007, p. 140.

Gairebé contemporani als fets fou Flavi Josep (37 dC - 100 dC), sacerdot i aristòcrata jueu, que fou un militar que defensà Galilea en la guerra que mantingueren jueus i romans (66 dC - 74 dC). Sabem pel seu testimoni com morien a la creu jueus i cristians. El seu coneixement directe i profund dels fets i del poble jueu a Palestina el capacità per escriure els esdeveniments viscuts durant la guerra que sostingueren ambdós bàndols. No s'ha d'oblidar que es destruï per sempre el Temple de Jerusalem. Fou considerat pels jueus un traïdor al seu poble i pels cristians gairebé un testimoni del naixement del cristianisme.<sup>7</sup>

El seu gran llegat és, sens dubte, l'obra *La guerra jueva* (datada de l'any 70). En el llibre VI es fa ressò de la duresa de la mort a la creu i explica que el general Tit Flavi Vespasià (39-81) feia crucificar cada dia cinc-cents jueus i la cruesa d'aquesta mort:

Dábales atrevimiento para salir el hambre que padecían, y no faltaba sino que los que estaban escondidos para guardia de ellos saliesen y fuesen todos presos; los que aquí eran presos habían de resistir necesariamente por miedo del castigo, porque parecían rendirse tarde; de esta manera, pues, azotados cruelmente después de haber peleado, y atormentados de muchas maneras antes de morir, eran finalmente colgados en una cruz delante del muro; no dejaba de parecer esta destrucción muy miserable al mismo emperador Tito, prendiendo cada día sus quinientos y aún muchas veces más [...]. Los soldados romanos ahorcaban a los judíos de diversas maneras, y con ira y con odio hacíanles muchas injurias; habían ya tomado tanta gente, que faltaban dónde poner las horcas, y aún faltaba también horcas para colgar a tantos como había.<sup>8</sup>

7. Joan FERRER COSTA, «Introducció i notes», a *La guerra jueva*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 2011, p. 8.
8. FLAVI JOSEP, *Guerra de los judíos*, vol. II, trad. de Juan Martín Cordero, Barcelona, Iberia, 1961, p. 136. Donem aquesta traducció al castellà perquè el volum IV de *La guerra jueva* de la Fundació Bernat Metge, el que ens interessa per a aquesta citació, encara no ha estat publicat.

*El valor de la creu per a la redempció dels homes*

La mort de Jesús a la creu és narrada pels quatre evangelistes:

Des del migdia fins a les tres de la tarda es va estendre una foscor per tota la terra. I cap a les tres de la tarda, Jesús va exclamar amb tota la força: —Elí, Elí, Lemà sabactani? —que vol dir: «Déu meu, Déu meu, per què m'has abandonat?» (Mt 27,45-46).

Arribat el migdia, es va estendre per tota la terra una foscor que va durar fins a les tres de la tarda. I a les tres de la tarda, Jesús va cridar amb tota la força: —Eloí, Eloí, Lemà sabactani? —que traduït vol dir: «Déu meu, Déu meu, per què m'has abandonat?» (Mc 15,33-34).

Era ja cap al migdia quan es va estendre per tota la terra una foscor que va durar fins a les tres de la tarda: el sol s'havia amagat. Llavors la cortina del santuari s'esquinçà pel mig. Jesús va cridar amb tota la força: —Pare, a les teves mans confio el meu esperit. I havent dit això va expirar (Lc 23,44-46).

Hi havia allà un gerro ple de vinagre. Van fixar al capdamunt d'una tija d'hisop una esponja xopa d'aquell vinagre i la hi acostaren als llavis. Quan Jesús hagué pres el vinagre va dir: —Tot s'ha complert. Llavors inclinà el cap i va lliurar l'esperit (Jn 19,29-30).

Alguns dubten que aquestes darreres paraules haguessin estat dites per Jesús. Segons Pagola: «Probablemente las primeras generaciones cristianas no sabían con exactitud las palabras que Jesús pudo haber murmurado durante su agonía. Nadie estuvo tan cerca como para recogerlas.»<sup>9</sup> Però, afegeix, se sabia que als darrers moments havia

9. José Antonio PAGOLA, *Jesús: Aproximación...*, p. 145; Gunnar SAMUELSSON, *Crucifixion in antiquity: An inquiry into the background and significance of the New Testament terminology of crucifixion*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2011, p. 241 («The Gospels»). Algunes de les qüestions que planteja Samuelsson, en especial la seva opinió sobre la crucifixió, han trobat resposta contrària en John Granger COOK, *Crucifixion in the Mediterranean world*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2014, p. 27. Analitza la utilització i el valor del mot *patibulum* en la introducció, a l'apartat 3.1.2 «Christian Authors and Patibulum»: «The rarity of the use of the word patibulum in ancient Christian texts to describe the object Jesus

recordat el Pare, i els cristians ho saben per Ell mateix, per la qual cosa sembla que eren reflexions que se'ls podien atribuir a ells. El que més sensibilitza l'esperit és el crit final de dolor: s'ha acabat la llarga agonia, el seu cos ha estat finalment atuït. Ell, que fou clavat a la creu, que morí a la creu, va tornar al Pare. I creiem que això és fonamental; aquest lligam és d'una gran importància per molts aspectes, un dels quals el litúrgic, però també per la seva afectació a l'art.

Hi ha referències al perdó al Nou Testament. Destaquem la Segona Carta de l'apòstol Pau a Timoteu:

Ell ens ha salvat i ens ha cridat amb una vocació santa, no en virtut de les nostres bones obres, sinó per la seva pròpia decisió i per la gràcia que abans dels segles ens havia concedit en Jesucrist. Aquesta gràcia ara ha estat revelada amb la manifestació de Jesucrist, el nostre salvador, que ha destituït la mort i per mitjà de l'evangeli ha fet resplendir la vida i la immortalitat (2Tm 1,9-10).

A la Carta als Filipencs, sant Pau es refereix a la mort de Crist a la creu:

Tingueu els mateixos sentiments que tingué Jesucrist: Ell, que era de condició divina, no es volgué guardar gelosament la seva igualtat amb Déu, sinó que es va fer no res: prengué la condició de servent i es feu semblant als homes. Essent humà el seu aspecte, s'abaixà i es feu obedient fins a la mort, i una mort de creu (Fl. 2,5-8).

carried is evidence that the Latin Christian authors adopted synecdoche – using the whole, *crux* (which they surely understood as a cruciform object), for the part (the transverse bar). Adapting such a difficult word for communicating with the Christian faithful in the churches could have posed problems. It is intriguing that Tertullian, although not using *patibulum* to describe the object Jesus was forced to bear, indicates that he was aware of Roman practice. In his *Against the Jews*, he compares the wood Isaac carried to the wood of Jesus' passion: "Christ in his time carried the wood on his own shoulders attached to the horns of the cross with the crown of thorns placed on his head" (*Christus suis temporibus lignum humeris suis portavit inhaerens cornibus crucis, corona spinea capiti eius circumdata*); Ruben van WINGERDEN, «Carrying...» p. 434-435 i 452-453. L'autor utilitza els estudis de la creu dels dos més importants estudiosos d'aquesta temàtica, Samuelsson i Cook (i d'altres), per a l'anàlisi de vuit fonts llatines que justifiquen el significat de *patibulum*. La conclusió és que el tractament de les fonts és molt difícil, ja que a vegades hi ha més d'una possibilitat d'elecció. Conclou que, de les vuit fonts analitzades, només en quatre ha trobat l'ús de *patibulum* per referir-se al sentit «clàssic» que entenem com el de la creu.

Hom interpreta que Crist renuncià a la seva voluntat per seguir la voluntat del Pare. És el que es coneix com a *kènosi* (buidament), l'origen del qual es deu a l'esmentada Carta als Filipencs.

El subjecte de la cristologia kenòtica fou un tema de pes en la Reforma luterana i, per tant, és convenient explicar el nexa entre la unió dels dos elements, el diví i l'humà en Crist, del qual resulta una limitació i una disminució de la divinitat.<sup>10</sup>

Carmona aprofundeix en el moviment kenòtic: Crist adopta la naturalesa del servent i mor a la creu, de la pitjor manera possible.<sup>11</sup>

10. Auguste GAUDEL, «Kénose», a *Dictionnaire de théologie catholique*, vol. VIII, París, Letouzey et Ané, 1902-1950, col. 2339-2349. «Luther, par une exagération de la communication des idiomes, avait attribué à la nature humaine du Christ ce que la logique et la vérité permettent d'attribuer à la seule personne: les qualités divines devenaient ainsi transmissibles à la nature humaine; la toute-puissance, l'omniscience, l'ubiquité, la majesté passaient à l'humanité de Jésus. La théologie luthérienne revenait ainsi au docétisme en ne faisant de l'humanité qu'un voile qui dérobe au regard les propriétés divines du Verbe incarné.» En aquest article de Gaudel es poden confrontar les diverses teories, les fonts i els treballs relacionats amb la *kenosis* fins a la publicació d'aquest volum l'any 1925.

11. José CARMONA SÁNCHEZ, *Massimo Cacciari y la onto-teo-logía*, tesi doctoral dirigida per Carles Llinàs i Puente, Universitat Ramon Llull, registre G.C. 1990, p. 129, 135 i 218: «Ningún misterio, ningún inefable y ningún "salto" en el movimiento en el cual Dios se distingue de sí hasta la muerte y en esta muerte demuestra la conciliación suprema de divino y humano. El movimiento kenótico es pensado por Hegel de un modo pleno y ya resuelto necesariamente en la vida intradivina, movimiento kenótico racionalizado, conceptualizado; no sólo Dios es conocido en cuanto concepto, la kénosis misma de Dios es conceptualizada: Dios es espíritu —por tanto, Dios es el círculo perfecto de la manifestación: debe perfectamente aparecer sin agotarse en ninguna apariencia; debe hacerse objeto de sí mismo hasta hacerse criatura mortal (su opuesto) y manifestarse en aquella muerte como idéntico a sí. En cuanto esencialmente *Communicativum*, en cuanto Amor (pero Amor así entendido: volverse al Otro de sí para ser en el Otro verdaderamente sí mismo), Dios debe alcanzar el extremo de la kénosis y en tal extremo reclamar para sí la entera dimensión de la finitud que ha "atravesado". Todo esto no puede ser verdaderamente entendido más que en la forma del concepto, ya que es el concepto aquel que sabe la necesidad.

»(...) La exégesis de Schelling de este pasaje muestra cómo la "Kénosis es un simple pasaje, que no implica para nada el ámbito de lo verdaderamente divino", mientras que Hegel afirma de "la muerte del siervo como muerte de Dios, y por tanto el movimiento kenótico como esencial a la divinidad".

»[Cacciari] Y aquí solamente intuimos, en enigma, el sentido radical de la kénosis: vaciamiento de sí hasta el punto de que la libertad de la criatura y la realización de la promesa estén íntimamente conectadas. En la libertad del hombre de acogerlo o rechazarlo está radicalmente en juego el mismo diseño divino, ya, cierto, completamente aparecido en el Hijo.»

La *kènosi* és objecte d'interès per part, entre d'altres, de Martin Heidegger, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Massimo Cacciari o el teòleg Bruno Forte (el punt de vista de la teologia està molt allunyat del

En la primera Carta als Corintis, sant Pau diu:

Crist no em va enviar a batejar, sinó a anunciar l'evangeli, i sense recórrer a un llenguatge de savis, perquè la creu de Crist no perdi la seva força (Co 1,17).

La veritable teologia de la creu ha de ser:

[...] antes que nada una teología enseñoreada por la cruz; una teología que recibe su forma de ser del misterio de Cristo, que es fiel reflejo de la doctrina de la cruz de Cristo, que no se gloria en otra cosa que en la cruz de Cristo.<sup>12</sup>

Sant Pau, a la Carta als Gàlates:

Quant a mi, Déu me'n guard de gloriar-me en res si no és en la creu de nostre Senyor Jesucrist; en la creu el món està crucificat per a mi, i jo, per al món (Ga 6,14).

La mort de Crist a la creu fou vista des d'un fet del tot reprobable fins a un «acontecimiento salvador y liberador por nuestros pecados. Pasó a ser un signo de vida y victoria».<sup>13</sup>

La visió de la teologia de la creu fonamentada en el dolor que patí Crist, és a dir, en el sofriment, no és acceptada per tots de la mateixa manera. Des del punt de vista teològic: «Sería poco realista llamar teología de la cruz a un quehacer que se negase a la obediencia a Dios mientras considera precisamente aquello donde el Hijo de Dios, con su muerte, consume su obediencia al Padre.»<sup>14</sup>

La doctrina dels Pares de l'Església ha estat rebutjada per aquells que expliquen la teologia de la creu des d'un punt de vista metafísic, que «sacrifica

de la filosofia), amb posicionaments realment profunds quant als problemes trinitari i cristològic. És una qüestió que ens ha suscitat un gran interès malgrat que no podem desenvolupar-lo, ja que defuig de l'objecte principal del nostre article.

12. Lucas F. MATEO-SECO, «Muerte de Cristo y teología de la cruz», a *Dadun: Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*, Pamplona, Eunsa, 1982, p. 734-735.
13. Álvaro MEJÍA GÓEZ i Loida SADIÑAS IGLESIAS, «La cruz bajo secuestro. Una mirada a la teología de la cruz desde la teología de la liberación», *Revista Albertus Magnus (RAM)*, vol. 4, núm. 1 (2013), p. 57-78, esp. p. 59.
14. Lucas F. MATEO-SECO, «Muerte de Cristo...», p. 735.



el ser en aras del devenir y dicen que este volver del revés el concepto de Divinidad constituye la cristianización radical del concepto de Dios». <sup>15</sup>

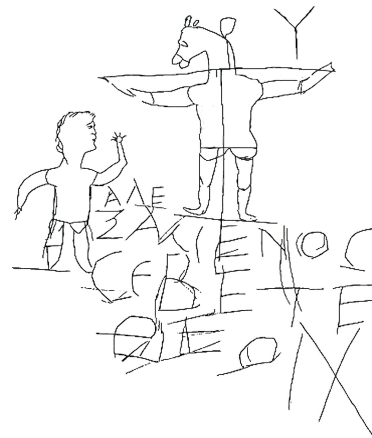
### *Simbolisme des dels primers segles del cristianisme*

Els testimonis a favor de la utilització simbòlica de la creu són nombrosos. Un de primer és el grafit dit d'Alexàmenos, <sup>16</sup> datat del segle III, un dels més antics que es coneixen. Es descobrí l'any 1857 arran d'unes excavacions al Palatino (Roma), en el lloc conegut com a Pædagogium, edifici proper al palau imperial. La inscripció es llegeix: «*Ἀλεξαμενὸς σέβετε θεόν*» (Alexàmenos adora el [seu] Déu). Ens interessa, ja que es considera una de les primeres proves de l'adoració de la creu. Hom es befa d'un cristià, Alexàmenos (?), que aixeca el braç vers una creu en la qual hi ha penjat un condemnat a mort amb rostre d'ase. En un pla més llunyà s'ha dibuixat una Y que s'ha interpretat com un crit de dolor o com el símbol d'una forca (figures 1 i 2).



**FIGURA 1.**

Placa amb el grafit dit d'Alexàmenos.  
© Parco archeologico del Colosseo.  
Ministero della Cultura, Roma  
(Prot. N. 1894).



**FIGURA 2.**

Dibuix del grafit de la figura 1.  
Imatge de Commons, domini públic, modificada per l'autora.

15. Lucas F. MATEO-SECO, «Muerte de Cristo...», p. 745.

16. Estudis actualitzats, acceptats pel Museo Palatino, el situen entre els anys 193 i 235, en època severa. Actualment es conserva a l'Antiquarium del Palatino (Museo Palatino) de Roma.



Malgrat el sentit burlesc vers els cristians, es tracta d'una evidència de l'ús simbòlic de la creu. Quint Septimi Florent Tertullià (ca. 160 - ca. 220 dC) assenyalà Corneli Tàcit com a responsable de difondre aquesta idea hostil contrària als cristians i a l'adoració de la creu.

Quant als Pares de l'Església, l'ús de la creu en els primers temps del cristianisme està ben demostrat. El mateix Tertullià, pare de l'Església i apologista, es referí al passatge del Deuteronomi esmentat. Hi va veure una diferència fonamental entre aquell que mor penjat pels seus pecats i Ell, que morí perquè complia el que ja havia estat predit en els salms. La creu que portava Crist era la que el Pare li havia destinat, la de la seva passió.

Marc Minuci Fèlix (segles II-III), un altre apologista llatí, és l'autor de l'*Octavius*, en el qual hi ha un diàleg entre Cecili –el discurs del qual és anticristià i representa el corrent filosòfic dels escèptics que imperava a la Roma del segle II dC– i Octavi, que es posiciona com a defensor dels valors cristians i rebutja les crítiques dels filòsofs que es pronunciaren contra el cristianisme.<sup>17</sup> Era un fet habitual i molt dur per als creients haver de suportar la burla reiterada contra els deixebles de Crist i la seva religió; Minuci ho reflecteix en boca de Cecili (*Octavi* 9, 3):

Si no hubiera un fondo de verdad, no circularía acerca de ellos un rumor tan grande, variado y, con perdón, sagaz. He oído que adoran, ignoro por qué necia convicción, la cabeza del más torpe de los animales domésticos, el asno; ahí se ve la dignidad de una religión capaz de tales costumbres y nacida de ellas.<sup>18</sup>

El document més antic que coneixem de l'Octavi és datat de l'any 850<sup>19</sup> (figura 3).

17. Serafín BODELÓN GARCÍA, «El discurso anticristiano de Cecilio en el Octavio de Minucio Félix», *Memorias de Historia Antigua*, núm. 13-14 (1992-1993), p. 247-294, esp. p. 249 i 265).
18. MINUCI FÈLIX, *Octavio*, Biblioteca de Patrística, edició de V. Sanz Santacruz, Madrid, 2000, p. 68; PL, vol. III, col. XLIV-LVI, aporta moltes versions de l'*Octavi* datades entre ca. 850 i 1844. El text i els comentaris a PL, vol. III, col. 231-360.
19. ARNOBIUS DE SICCA, «Incipit» *Adversus nationes*, llibre VIII, f. 162r-f. 190r, Bibliothèque nationale de France (BnF), París, ms. latin 1661.

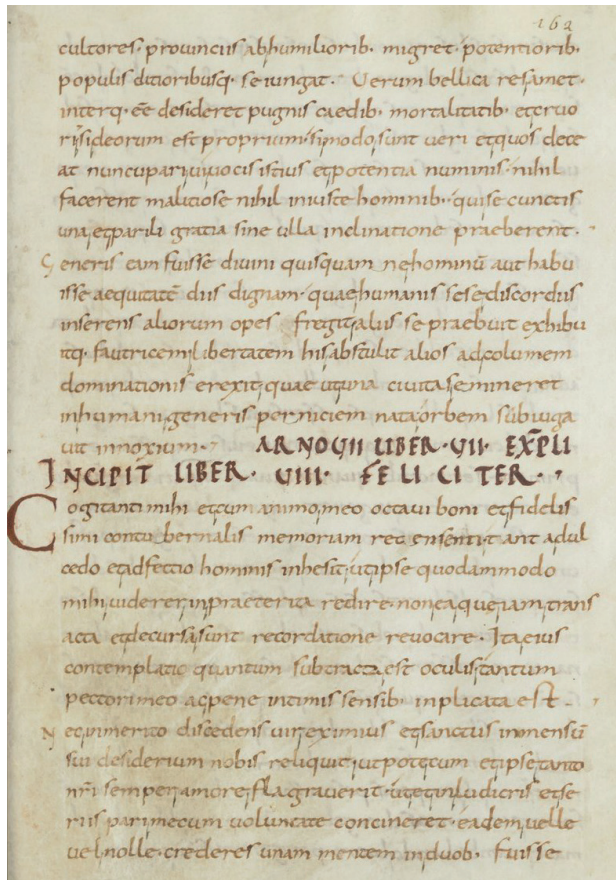


FIGURA 3.

Arnobius de Sicca, *Adversus nationes*. © BnF,  
 Département des Manuscrits, Latin 1661.

Tertulliana, en l'*Apologètic* 16,<sup>20</sup> també se'n feu ressò i desautoritzà aquells que deien que els cristians adoraven el cap d'un ase:

6. Por lo demás, el que nos considera adoradores de la cruz será nuestro correligionario. Poco importa el aspecto del leño que es

20. L'ordre de publicació de l'*Apologètic* i de l'*Octavi* és objecte de controvèrsia entre els diferents estudiosos.

venerado, cuando es la misma la cualidad de la materia; poco importa la forma, cuando el mismo es el cuerpo del dios. Y sin embargo, ¿en qué se distingue del palo de la cruz Palas Ática y Ceres Faria, que se exponen sin efigie en rudo palo y en informe madero? 7. Parte de cruz es todo leño que se fija en posición vertical. Nosotros, si acaso, adoramos al Dios íntegro y total. Dijimos que el origen de vuestros dioses fue tomado de la cruz por los escultores. También adoráis las Victorias en trofeos, cuando las cruces forman la estructura interna de los mismos. 8. Toda vuestra religión castrense venera las banderas, adora las banderas, jura las banderas, antepone las banderas a todos los dioses. Todas las imágenes con que arregláis las banderas son adornos de cruces; las enseñas de las banderas y estandartes son estolas de cruces. Alabo la diligencia: ¿no habéis querido consagrar cruces sin decoración y desnudas! (Apol. 6-8).

12. Pero aún recientemente ha sido publicada una nueva representación de nuestro Dios en esta ciudad, desde que un cierto mercenario criminal, dedicado a fustigar a las bestias, propuso una pintura con esta inscripción: «Dios de los cristianos, *onokoites*». Tenía orejas de asno, un pie con pezuña, llevando un libro y togado. Nos hemos reído del nombre y de la forma bestias.<sup>21</sup>

És un fet que hi havia un component força contrari i una malvolença generalitzada que influí en la representació *realista* de la creu. En els primers temps s'utilitzaren altres símbols menys visibles per distreure l'atenció dels perseguïdors o de les burles dels gentils. Com assenyalava Reusens:

La croix ne paraît dans les monuments chrétiens des quatre premiers siècles que sous une forme dissimulée. L'ancre qui était en même temps un symbole d'espérance, servait, dès le premier siècle, à rappeler aux fidèles le signe de la rédemption [...]. On trouve au cimetière de Sainte-Calliste une peinture représentant un dauphin enlacé autour d'un trident. C'est probablement encore là une des formes dissimulées de la croix.<sup>22</sup>

21. TERTULLIÀ, *El apologetic*, Biblioteca de Patrística, Madrid, 1997, p. 80-82. El mot *onokoites* es tradueix per «Déu dels cristians, raça d'ase».

22. REUSENS, «Le chanoine», a *Eléments d'archéologie chrétienne*, vol. 1, 2a ed., Lovaina, 1885, p. 94 i 99.

L'origen de la creu és molt antic, es creu que data del segle III pels vestigis que s'han descobert. Una imatge molt significativa és la seva representació en una petita placa de vori (13,1 × 26,1 cm) datada del segle V en la qual es representa santa Elena i el trasllat de les relíquies de Trèveris (figura 4).



FIGURA 4.

Detall. Placa de vori amb la translació de les relíquies. © Hohe Domkirche Trèveris. Fotografia d'Ann Münchow L.

La representació de Crist mort (a la creu) sembla que es pot fixar des de finals del segle VII. La nova imatgeria fou consensuada, o almenys sorgí de l'intercanvi ideològic arran dels debats cristològics en els quals es discutia sobre la voluntat i l'energia de Crist i de la doctrina dels concilis de finals de segle VII, en la qual es manifestà una nova manera de concebre Crist. Es popularitzaren filacteris en forma de creu que es portaven penjats

al coll. Però la gran acció cultural va esclatar al primer quart del segle VIII, de manera molt palesa en les imatges de Crist.<sup>23</sup>

La creu és un símbol en les representacions artístiques. El trobem en els absis d'esglésies substituint imatges figurades i les formes que desenvolupa seran ben conegudes en l'ambient artístic carolingi, primer, i, otònida, després, i a tot l'Occident.

## II. PLACA CENTRAL D'UNA CREU AUREOLADA

Llemotges, vers 1180-1190.

Làmina de coure gravat i puntejat, *champlevé*, amb esmalts i parcialment daurat. Colors dels esmalts: blau (fosc, ultramar, clar), turquesa, verd, groc, vermell, blanc.

Placa: 35,5 × 19 × 0,3 cm. Crucificat (perfil): 20 cm × 18,7 cm. Pes: 682 gr. Procedència: Musée des Antiquités de Bordeus (1890?). Sotheby's, 16 de juny de 1983, núm. 2 del catàleg / collecció Martí Mas Tubau / La Suite, 25 de juny de 2020 / collecció privada.

### *Història*

Vàrem tenir l'oportunitat de veure aquesta creu per primera vegada per fer-ne el peritatge, però no va ser possible poder analitzar-la en aquell moment. Posteriorment, quan fou adquirida pel seu actual propietari, l'hem pogut estudiar amb detall. Des del primer moment teníem molt clar la seva vàlua artística en el context de la millor etapa creativa del taller de Llemotges. D'altra banda, hem fet recerca per esbrinar la seva procedència. Sabem que la casa de subhastes Sotheby's la posà a la venda l'any 1983, moment en què fou adquirida pel Sr. Martí Mas Tubau (Barcelona). Posteriorment ha tornat a ser objecte de venda l'any 2020 (figura 5).

23. Lourdes de SANJOSÉ I LLONGUERAS, *L'obra de Llemotges i d'altres orígens: L'obra de metall als segles XII-XIII a Catalunya*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015, p. 149.





FIGURA 5.  
Placa central de creu. Col·lecció privada.  
Fotografia de l'autora.

El nostre interès en l'estudi del taller de Llemotges ve de molt lluny i fou a propòsit de la nostra tesi de doctorat, quan vàrem poder aprofundir en la bibliografia més especialitzada. Un dels primers que s'endinsà amb intensitat en el seu estudi fou el francès Ernest Rupin (1845-1909) amb la publicació l'any 1890 de *L'Œuvre de Limoges*, una primera gran classificació

de les tipologies llemosines. En el transcurs del temps s'han donat a conèixer altres estudis, però la veritat és que aquests pioners ens han proporcionat dades d'algunes obres que posteriorment s'han perdut o almenys no s'han pogut localitzar, com ha succeït amb aquesta placa de creu.

El primer dibuix que coneixem d'aquesta creu és el que publicà Drouyn<sup>24</sup> l'any 1858, quan va donar a conèixer dues obres del Musée de Bordeaux (làm. 1, núm. 1 i 2). És desconcertant el fet que descriví amb detall la núm. 2 i no feu cap comentari de l'altra, que identifiquem amb la nostra. L'excel·lència del seu esbós fa que coincideixi exactament amb l'exemplar que estem estudiant (figura 6).

Per la seva banda, Rupin va publicar-ne un altre dibuix el 1890, signat amb les seves inicials, en el qual consta «Crucifix amb silueta reservada», localitzat al Musée des Antiquités de Bordeaux<sup>25</sup> (figura 7).

Igualment, la comparació dels dibuixos amb la creu estudiada és exacta, fins i tot el més petit detall, per la qual cosa no dubtem que es tracta de la mateixa placa de creu (figura 8).

Hem consultat amb la direcció del Musée des Beaux-Arts de Bordeus (successor del museu esmentat) per saber si tenen documentada la peça del nostre interès, ja que nosaltres no hem pogut localitzar cap fitxa que s'hi refereixi.<sup>26</sup> No hi consta. Així mateix, ha estat infructuosa la cerca al Musée d'Aquitaine de la mateixa localitat.<sup>27</sup>

L'any 1953, Thoby<sup>28</sup> va publicar la seva obra sobre les creus llemosines, entre les quals no figura la nostra. En l'estat actual del nostre

24. Léo DROUYN, «Croix de procession, de cimetières et de carrefours», *Académie Impériale des Sciences, Belles Lettres et Arts de Bordeaux* (Bordeus) (1858), p. 1-2, làm. 1.

25. Ernest RUPIN, *L'Œuvre de Limoges*, París, Alphonse Picard, 1890, fig. 315, p. 252-253.

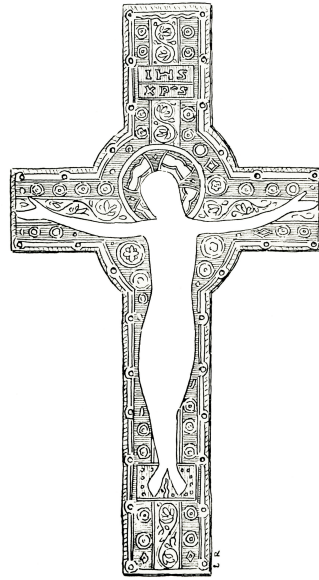
26. Agraïm a la Sra. Hélène Salmon, del Servei d'Estudis i Recerca del Musée des Beaux-Arts de Bordeus, l'ajut en la nostra recerca.

27. La recerca de la Sra. Marina Pangrazi, del Musée d'Aquitaine, no ha donat cap resultat positiu; en tot cas, agraïm la seva col·laboració per desentrellar el nostre dubte.

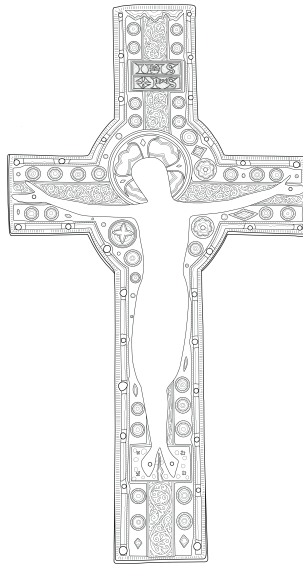
28. Paul THOBY, *Les croix limousines: De la fin du XI<sup>e</sup> siècle au début du XIV<sup>e</sup> siècle*, prefaci de P. Verlet, París, A. i J. Picard, 1953. L'autor es feu ressò d'una altra placa, més tardana, del Musée de Bordeus esmentada per Rupin. Feu el següent comentari: «La croix publiée par E. Rupin, s'y trouve reproduite, et une longue description accompagne la planche, mais, comble de malchance, l'auteur ne donne aucun nom de propriétaire, ni de lieu; il est probable que cette croix appartenait alors à quelque collectionneur jaloux de garder son anonymat.» Es fa difícil pensar que Rupin, gran coneixedor del taller de Llemotges i de les localitzacions de les obres que presentava en el seu gran estudi, errés dues vegades la localització de les dues plaques de creu (la nostra i la que acabem d'esmentar). No és impossible, però no és propi d'ell. I molt menys veient el dibuix de la nostra placa fet amb la coincidència de tots els elements i detalls.



**FIGURA 6.**  
Dibuix de la placa de creu,  
segons Léo Drouin (1858).



**FIGURA 7.**  
Dibuix de la placa de creu  
signada per Ernest Rupin (1890).



**FIGURA 8.**  
Dibuix de la placa de creu.  
Col·lecció privada. © Deneo/Sanjosé.



coneixement, només tenim documentada la creu per l'apunt de 1853 i el dibuix i la localització al Musée des Antiquités de Bordeaux l'any 1890. Amb tota probabilitat, el fet que Thoby no fes cap esment de la placa que presentem feu que «desaparegués» de la historiografia de Llemotges. Ara la presentem i la reincorporem al corpus d'aquest taller.

### *La creu: definició*

En el seu *Diccionari litúrgic*, el liturgista Joseph Braun escriu el següent amb relació a la creu:

La creu. L'ús que d'ella es fa en els actes litúrgics poc més o menys és el següent: quan es posa la primera pedra d'un temple es col·loca una creu al lloc on s'ha d'erigir l'altar major. En beneir un cementiri, si és un bisbe el qui fa la benedicció, es col·loca en ell cinc creus, en canvi si és un sacerdot el que el beneeix per delegació del bisbe solament s'hi posa una creu. Quan s'administra l'extremunció a un malalt després se li fa besar un Sant Crist i es col·loca un Sant Crist a les mans que el difunt té plegades damunt del pit. La creu arquebisbal ha de precedir l'arquebisbe en les seves funcions pontificals fins en els enterraments, i la creu processional ha de precedir totes les processons de capítols, comunitats, ordes, congregacions i germandats. El dia del Divendres Sant la Santa Creu és solemnement descoberta i venerada. Quan es diu missa una creu de peu ha de presidir l'altar entremig de dos cirials.<sup>29</sup>

### *Obligació de la creu a l'altar: el papa Innocenci III*

Una de les realitzacions que més ajuden a entendre la vàlua i el testimoni de les creences en la doctrina de Crist és la representació de la creu i del Crucificat. Les trobem reproduïdes en objectes litúrgics que són del tot necessaris per a les celebracions litúrgiques (missa, processó...). L'*ordo* de la missa obliga que hi hagi una creu damunt l'altar. El papa Innocenci III (1198-1216) ho manifestà de la manera següent:

29. Josep BRAUN, *Diccionari litúrgic*, trad. d'Antoni Griera, Barcelona: Foment de Pietat, 1925, mot «creu».

Ad significandum itaque gaudium duorum populorum, de nativitate Christi laetantium, in cornibus altaris duo sunt constituta candelabra, quae mediante cruce, faculas ferunt accensas. Angelus enim pastoribus inquit: *Annuntio vobis gaudium magnum, quod erit omni populo; quia natus est vobis Salvator*, etc. (Luc. II.) Hic est verus Isaac, qui *risus* interpretatur (Gen. XXI). Lumen autem candelabri, fides est populi. Nam ad Iudaeum populum inquit propheta: *Surge, illuminare Jerusalem, quia venit lumen tuum, et gloria Domini super te orta est* (Isa. LX). Ad populum vero gentilem dicit Apostolus: *Eratis aliquando tenebrae, nunc autem lux in Domino* (Ephes. V). Nam et in ortu Christi nova stella magis apparuit, secundum vaticinium Balaam: *Orietur, inquit, stella ex Jacob, et consurget virga ex Israel* (Num. XXIV). Inter duo candelabra in altari crux collocatur media, quoniam inter duos populos Christus in Ecclesia mediator existit, lapis angularis (I Pet. II), *qui fecit utraque unum* (Ephes. II): ad quem pastores a Iudaea, et magi *ab Oriente venerunt*.<sup>30</sup>

Des del punt de vista artístic es conserven veritables creacions en les quals intervienien els millors artistes i les matèries més preuades. Els grans comitents eren l'Església (seus catedralícies, monestirs, santuaris...), la reialesa i la noblesa, entre els més significatius.

#### *La creu en 'L'Œuvre de Limoges'*

*L'Œuvre de Limoges* es va significar pel magnífic repertori de creus que va crear. Se'n conserva un nombre important que permet tenir una visió molt àmplia de l'evolució d'aquesta tipologia des de la segona meitat del segle XII fins a la primera del XIII (que és l'etapa cronològica que ens interessa en aquest estudi).<sup>31</sup> Hi ha molta bibliografia que s'ha ocupat de l'estudi de les creus llemosines. Un dels primers autors que ho feu va ser Charles de Linas<sup>32</sup> (1885), el qual en va referenciar i analitzar algunes de ben significatives. Rupin<sup>33</sup> (1890) dedicà un capítol a l'anàlisi de les

30. «De candelabro et cruce, quae super medio collocantur altaris», a *De sacro altaris mysterio*, PL, vol. CCXVII, col. 811.

31. Marie-Madeleine GAUTHIER et al., *L'apogée. 1190-1215: Corpus des émaux méridionaux*, vol. II, París, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2011.

32. Charles de LINAS, «Les crucifix champlevés polychromes, en plate peinture, et les crois émaillées», *Revue de l'Art Chrétien*, vol. III, any XXVIII, (1885), p. 453-478.

33. Ernest RUPIN, *L'Œuvre...*

creus llemosines, una anàlisi que, en el seu moment, va ser un pas molt important en l'estudi de la tipologia.

En la primera gran classificació (Rupin), per tipologia i cronologia d'època romànica s'esmenten les plaques de creus conegudes fins a l'any de la seva publicació. El nostre interès també es manifesta en altres obres d'aquesta cronologia per esbrinar possibles paral·lels amb la nostra placa.<sup>34</sup>

La catalogació de les creus romàniques llemosines, de la segona meitat del segle XII, del corpus de Gauthier (1987) ens ha permès comparar-ne algunes que justifiquen una proximitat amb la placa de creu que analitzem, però, endemés, hem tingut en compte altres objectes litúrgics amb la mateixa finalitat.

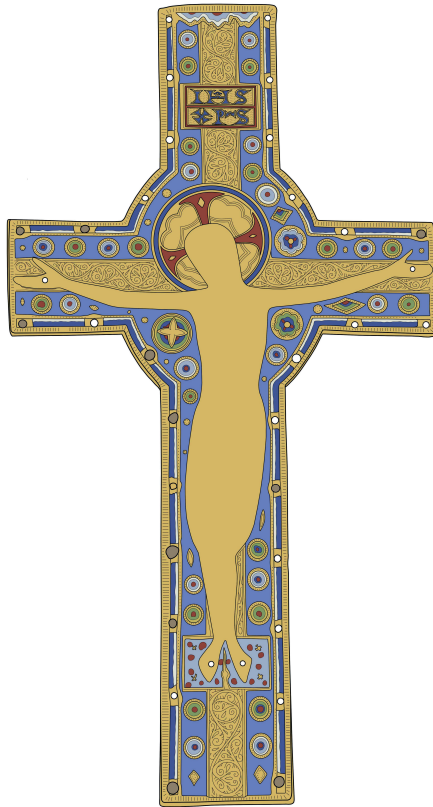
Recentment, la base de dades AGORHA<sup>35</sup> està actualitzant la informació coneguda, entre altres tipologies, de creus, plaques de creus i fragments (de creus).

### *Descripció*

La placa mitjana (o central) de creu – dita així per la seva localització dins la composició original – que presentem havia estat fixada en un suport de fusta avui desaparegut mitjançant trenta claus coincidents amb els senyals de les perforacions dels braços. Té una mida considerable: el pal vertical fa 35,5 cm (alt) i l'horitzontal 19 cm (ample), i una qualitat artística meritoria, d'un taller llemosí al qual intentarem apropar-nos. Les potences dels finals dels braços han desaparegut. L'anvers és decorat, mentre que el revers és llis (figura 9).

34. Marie-Madeleine GAUTHIER, *Émaux méridionaux : Catalogue international de 'L'Œuvre de Limoges'*, vol. 1: *L'époque romane*, París, Éditions du CNRS, 1987.

35. AGORHA, base de dades de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA, França), <<https://agorha.inha.fr/inhaprod/jsp/portal/index.jsp>> (consulta: 18-04-2021).



**Figura 9.**

Dibuix: recreació de la creu en el seu estat original. © Deneo/Sanjosé

Té forma de creu llatina aureolada, és de coure daurat, amb aplicació d'esmalts *champlevé*. L'anvers està presidit per la silueta del Crucificat, que ocupa un quadrat quasi perfecte<sup>36</sup> que, amb tota probabilitat, devia

36. Marie-Madeleine GAUTHIER, «Croix émaillée de Limoges: plaque de parement, dans le commerce en 1965», *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin*, vol. XCIII (1966), p. 35-39, esp.p. 38. El bizantinisme que influí el taller de Llemotges durant el darrer quart del segle XII, segons Gauthier: «Or la construction géométrique qui a pour base le carré construit sur la hauteur et l'envergure du Crucifié permet de définir aussi le contour de la croisée elliptique, la longueur et la largeur des segments de hampe et des bras adjacents, en déterminant probablement aussi toute la structure de la croix.

correspondre a una figura exempta (figura d'aplic) perduda, amb el cap inclinat — *consummatum est. Et inclinatio capite tradidit spiritum* (Jn. 19,30): «tot s'ha complert. Llavors inclinà el cap i va lliurar l'esperit». El perfil està resseguit per un doble cordonet d'or en puntejat dins el qual hi ha una franja de color blau fosc resseguida per un filet blanc (vegeu la figura 5).

El fons de la creu és en blau ultramar, està ornamentat amb cercles en forma de rosetes, rosetes dentades, discs amb una creueta i àsters col·locats per parelles simètriques. La paleta cromàtica repeteix les gammes característiques llemosines: vermell (nucli), verd, groc i la mateixa gamma enriquida amb blau fosc; vermell (nucli), blau fosc, turquesa, blanc i la mateixa enriquida amb tocs de vermell. El cromatisme de les rosetes recorda l'esclat de les pedres precioses.

Hi ha una varietat de mides d'aquests motius decoratius: grans, mitjans i petits que contrasten amb les formes que dibuixen. Els de mida més gran ocupen el centre de l'aurèola amb detalls que els diferencien dels altres, com ara una creueta de metall daurat o rosetes dentades el nucli de les quals és també daurat. Dins el grup de les formes circulars, n'hi ha dues de perfil en forma de rombe amb la mateixa paleta cromàtica, nucli vermell, blau fosc, verd i groc. Rombes, formes lanceolades i circulars en metall daurat complementen aquesta magnífica decoració.

El repertori gaudeix d'una ben trobada simetria que s'adapta a vegades al perfil del Crucificat, com ara al voltant del nimbe o dessota els braços. És una característica força habitual del taller de Llemotges d'aquesta cronologia.

A l'interior destaca una segona creu en metall daurat decorada amb el clàssic motiu vermiculat, en el qual sobresurt el moviment ondulant de la tija que recorre el camp dels pals de la creu (l'horitzontal i el vertical). Forma roleus que encerclen palmetes en tot el desenvolupament, en els quals s'originen uns altres petits creixements vegetals de forma arrodonida i alguna de lanceolada. Els petits espais que s'originen a les vores s'omplen amb peduncles o fins i tot s'allarga la tija que acaba en corba per tal d'omplir l'espai. Els fragments de la creu que sobresurten dels costats de les cames assenyalen l'esplèndida interpretació que fa l'artífex. El costat dret és ocupat per una figura en forma de triangle isòsceles, no hi ha espai per a més. L'esquerre és més alt i ample, suficient per aplicar-hi

Celle-ci appartient à une série homogène bien attestée pendant une trentaine d'années aux environs de 1200.»

uns motius vegetals molt allargassats amb els extrems curvilinis que sens dubte són un record del tronc de l'arbre de la creu, o sigui, de l'arbre de vida.

La tècnica d'aquest mestre és excel·lent. Els trets del burí mai depassen la línia del dibuix, les formes circulars ocupen un espai i, quan es fa més allargat i estret, s'adapten i mantenen l'equilibri en tot el repertori que es genera.

El *titulus* rep un tractament magnífic. És un rectangle (3,5 × 2 cm) dividit en dues parts iguals. Està contornejat amb un perfil d'esmalt vermell que es conserva parcialment; el fons es decora amb línies paral·leles gravades, en forma d'onda, i extremament estretes. Damunt es posen en relleu les lletres blaves del monograma de Jesucrist IHS/XPS, *Iesus Christus*,<sup>37</sup> i la X és en forma de creu grega (figura 10).



**FIGURA 10.**  
Detall de la placa de creu.  
Monograma IHS/XPS.  
Fotografia de l'autora.

Com hem assenyalat, la delicadesa tècnica és feaent en tota la decoració, com en el nimbe crucífer, envoltat per un doble cercle, buidat en *champlevé* per col·locar-hi l'esmalt de color blau. Els quatre lòbuls que el formen (creu grega) estan ornamentats per tres ones, com si es tractés de núvols (record del món celeste); els dos inferiors, a causa de la menor superfície, són de dimensions més reduïdes. L'espai que resta entre els lòbuls, al mig dels quals sobresurt un petit rombe per fixar l'esmalt, forma una altra creu (un dels pals queda ocult) de color vermell.

37. IHS correspon a les tres primeres lletres del mot grec Jesús traduïdes al llatí. La transcripció de la H va originar una grafia errònia de Ihsus, i l'equivocació en la interpretació: I per Iesus, H per hominum i S per Salvator (Jesús salvador dels homes).

El *suppedaneum* té forma rectangular i està emmarcat per una línia gravada que el ressegueix. El fons és de color blau clar i hi destaquen incrustacions de vermell, entre les quals quatre creuetes, dues per banda, i entre ambdós peus potser una reminiscència de l'arbre de vida.

La zona reservada al Crucificat mostra els quatre orificis que corresponen a les mans i els peus on estava penjat.

Aquesta placa s'ha d'assignar a l'*Œuvre de Limoges* i l'autor és desconegut, tot i que molt experimentat, i amb un notable domini tècnic. És molt difícil que un esmaltador (i els artistes medievals en general) signi la seva peça.<sup>38</sup>

Per a la datació de la placa de creu, n'hem tingut en compte els trets més significatius: 1) el motiu vermiculat de la creu com un element decoratiu propi dels objectes llemosins de la segona meitat del segle XII;<sup>39</sup> 2) la composició dels esmalts;<sup>40</sup> 3) l'execució tècnica del repertori aplicat al metall, la perícia i el mestratge del cisellador en tota la decoració: la creu, el nimbe, la tauleta amb la inscripció i les sanefes que voregen la creu són fets amb meticulositat i amb precisió gairebé de miniaturista; 4) la cura en els petits detalls de metall en reserva, i 5) la singularitat del nimbe crucífer lobulat en el qual alternen lòbuls de metall i d'esmalt vermell. En conclusió, el mateix model, el repertori i la tècnica desenvolupada en la creu la classifiquen com una obra esplèndida del taller de Llemotges de vers 1180-1190. Aquesta cronologia es veu reforçada quan comparem l'exemplar amb altres de paral·lels. Si es fa un recorregut per les creus i plaques de creu llemosines que es conserven a Suècia, s'entén la seva evolució tipològica i de model, atenent a la figura del Crucificat (amb

38. Robert de LASTEYRIE, «Communication sur une croix en cuivre émaillé de travail limousin», a *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, vol. v, París, G. Klincksieck, 1884, p. 492-495 (esp. p. 494). Com a singularitat esmenten que R. de Lasteyrie va donar a conèixer l'autor d'una creu llemosina que havia descobert i que portava una inscripció amb el nom Iohannis Garnerius Lemovicensis. És del tot inhabitual. La inscripció: «Iohannis / GARN/ERIUS/LE/MOVICEN/SIS/MEFE/SIS FRAT/TRIS MED».

39. Marie-Madeleine GAUTHIER, *Émaux méridionaux...* En el Corpus són catalogades les obres de Llemotges amb decoració vermiculada.

40. Hem tingut accés a una primera valoració de l'anàlisi dels esmalts de la placa de creu feta per l'equip del doctor José García, el doctor Héctor Bagán i Georgios Magkanas, doctorand del Departament d'Enginyeria Química i Química Analítica de la Facultat de Químiques de la Universitat de Barcelona, segons la qual la manufactura de la creu coincideix amb un moment en què conflueixen les tècniques antigues i nous components pel que fa a la composició dels esmalts.



variacions formals), al seu encaix en un quadrat, al repertori ornamental i al seu cromatisme, i els nous motius que queden fixats (per exemple, les motes imbricades a partir de 1195).<sup>41</sup>

*Parallels cronològics amb altres obres del taller de Llemotges*  
Motiu vermiculat

L'aplicació del vermiculat és primordial per establir la datació, per això hem acudit a altres peces decorades amb aquest motiu,<sup>42</sup> com ara la creu del Museo Poldi Pezzoli de Milà, del darrer quart del segle XII (inv. 1444) (figura 11), en què aquest motiu omple els fons dels braços, i l'arqueta de la basílica de Santa Anna, *paroisse d'Apt* (Provença-Alps, França), datada entre 1175-1180, d'influència bizantinitzant<sup>43</sup> (figura 12), en la qual ocupa tot el fons de l'arqueta. El sentit ascendent que pren la tija permet la formació de roleus de mida petita, uns de circulars i uns altres de cordiformes, que encerclen brots acabats en formes curvilínies i altres trets en forma de petites línies paral·leles. Hi ha coincidències tot i que hi ha diferències. El gruix de la tija de la creu és molt més fi (en el sentit d'estret) i el desenvolupament gràfic és més delicat. El mateix comentari, relacionat amb el motiu decoratiu, es pot aplicar a l'arqueta dels Reis Mags de The National Gallery de Washington, D. C. (inv. 1942.9.278, segona meitat del segle XII) (figura 13). Dels que hem analitzat, segons la nostra opinió, el de la coberta d'evangeliari del Kunstgewerbemuseum de Berlín (inv. KGM 1908, 38, devers 1185, del taller dit de Queyroix) és el més proper a la creu. La delicadesa del dibuix, les formes ben arrodonides dels elements vegetals i la qualitat tècnica del repertori són algunes de les afinitats que hem observat. S'atribueixen al mateix taller francès l'arqueta de la crucifixió del Museu Diocesà d'Osca (finals del segle XII) i una coberta de llibre, amb la Majestat de Déu, del British Museum (inv. 1907,0525.2) (figura 14). Així, doncs, l'aplicació del vermiculat no és privativa d'un

41. Britt-Marie ANDERSSON, «Émaux Limousins en Suède; les châsses, les croix», *Antikoariskt Arkiv*, núm. 69 (1980), fig. 5, 9, 12, 14, 23 i 25.

42. Jean Joseph MARQUET DE VASSELOT, «Les émaux limousins à fond vermiculé (XII et XIII siècles)», *Revue Archéologie*, vol. VI (1906), p. 1-45. Es tracta d'un estudi aprofundit del motiu vermiculat.

43. Agraïm a la Sra. Sandra Poezevara, responsable d'Affaires Culturelles del Musée d'Apt, la generosa tramesa de la imatge de l'arqueta i la seva autorització per publicarla. Així mateix, hem d'agrair al P. Denis Vernin la predisposició i l'ajut.



taller, sinó que és comuna en els diferents tallers llemosins. N'és un exemple la placa d'una coberta de llibre amb la crucifixió del Musée des Beaux de Arts de Lió (França), datada vers 1175-1180 i atribuïda al taller «de la Cité»<sup>44</sup> (inv. D 284) (figura 15).

Volem destacar la importància de la utilització del vermiculat en la nostra placa com un senyal d'originalitat i una expressió de la seva vàlua artística i cronològica.



FIGURA 11.

Creu estacional. © Museo Poldi Pezzoli, Milà (Itàlia).

44. Marie-Madeleine GAUTHIER, *Émaux méridionaux...*, p. 105.



**FIGURA 12.**  
Pinyó. Detall de l'arqueta de  
la basílica de Santa Anna.  
© Musée d'Apt (França).



**FIGURA 13.**  
Sant Pere. Detall de l'arqueta del  
Reis Mags. © National Gallery of  
Art, Washington D. C.



**FIGURA 14.**  
Detall. Placa de llibre. © British Museum, Londres.

### *Nimbe*

El nimbe crucífer és un altre element específic que la diferencia d'altres del taller llemosí. La distribució de l'aurèola en quatre lòbuls en metall en contrast amb els tres pals de la creu (el quart resta ocult) d'esmalt vermell (color únic), reproduint formes ennuvolades gravades (figura 16) és propera a la d'una arqueta de Crist en majestat de The Metropolitan Museum de Nova York, datada vers 1180-1190 (inv. 17.190.523) (figura 17), amb la qual mostra una certa semblança quant a la distribució dels lòbuls. En aquesta comparació podem afegir el nimbe del Crucificat de l'arqueta del Hessisches Landesmuseum de Darmstadt (Hesse, Alemanya), datada vers 1170-1175 (inv. Nr. 54: 243), tenint present que els dos nimbes confrontats són acolorits per l'esmalt, mentre que el de la creu analitzada és monocrom. I encara podem afegir que aquest perfil ric en formes curvilínies és present en algunes imatges del taller de Silos, com ara la crucifixió d'una placa de llibre de l'Instituto Valencia de Don Juan (Madrid), de 1165-1175 (inv. 4251).



**FIGURA 15.**

*La crucifixió; placa de llibre. Inv. D 284, imatge. © Lyon MBA. Fotografia d'Alain Basset.*



**FIGURA 16.**  
Detall del nimbe. Placa de creu. Col·lecció  
privada. Fotografia de l'autora.



**FIGURA 17.**  
Arqueta. Detall. © The Metropolitan  
Museum of Art (inv. 17.179.523).

*Rosetes, rosetes dentades, discs amb creueta, àsters*

La roseta és un motiu característic del taller llemosí i és emprada com a element decoratiu en la major part de les tipologies. Pel que fa a la creu, n'hi ha una certa varietat per les gammes cromàtiques que, com hem assenyalat, són molt característiques, per les mides, pel contorn circular en metall resseguit per un puntejat o, excepcionalment, per un doble cercle gravat i d'altres de forma ondulada o romboide (figura 18). Una coberta de llibre de The Morgan Library and Museum (Nova York) (ref. 214046 / AZ 112) desenvolupa un repertori de rosetes (a més de rosetes dentades i àsters) molt semblants, tant pel cromatisme com per la col·locació damunt el fons blau (figura 19). La coberta es data vers 1195-1205 (segons el museu) i 1185-1190 (segons Gauthier).





**FIGURA 18.**  
Detall de la placa de creu. Col·lecció  
privada. Fotografia de l'autora.



**FIGURA 19.**  
Coberta de llibre. Detall. © The Morgan  
Library & Museum, AZ112. Purchased by  
J. Pierpont Morgan in 1910. Nova York.

### *Supedani*

El taller de Llemotges de la segona meitat del segle XII és creatiu, incorpora en el seu repertori motius —que ja hem vist— i elements nous, com ara el supedani. Sembla que les crucifixions de cap a mitjan segle XII no en portaven, però a la segona meitat s'hi van incorporar. N'hi ha en forma de llibre amb la tanca, com per exemple el de la creu del The Metropolitan Museum of Art, vers 1180 (inv. 17.190.773), o el de la coberta de llibre de The Victoria and Albert Museum, datat entre 1185 i 1190 (inv. 651-1898); tanmateix, la creu amb esmalts del Museu Diocesà d'Urgell,<sup>45</sup> del taller de Silos, d'una datació semblant, el suprimeix. Altres supedanis mostren perfil rectangular llis. Citem, per la seva magnífica delicadesa

45. Lourdes de SANJOSÉ I LLONGUERAS, «La creu amb esmalts del Museu Diocesà d'Urgell. Comparació: Taller de Silos / Taller de Llemotges», *Urgellia* (la Seu d'Urgell), núm. 19 (2015-2018), p. 687-734 (imatge p. 733).

tècnica i cromàtica, el de la crucifixió de la coberta de llibre del Museu de Lió — al qual ens hem referit abans —, per la forma de llibre en perspectiva visual, de tal manera que s'identifiquen els folis i la coberta (figura 20). El pla on es recolzen els peus adornat amb tocs d'esmalt i la tanca són detalls que en fan una recreació en miniatura. El mateix recurs del llibre, en perspectiva frontal, s'aplica al supedani del Crucificat del Museo Poldi Pezzoli de Milà (vegeu la figura 11). Per cloure aquest apartat, volem mencionar dues creus que segueixen el model de la nostra (figura 21): la del British Museum, *ca.* 1185-1190 (inv. MLA OA 228) i la del Musée des Arts Décoratifs de Bordeus (Gironde, França), de 1190 (inv. 8365). La perspectiva dels supedanis és diferent, una vira cap a l'esquerra i l'altra cap a la dreta (vista de l'espectador).



FIGURA 20.

Supedani de la coberta de llibre del Musée des Beaux-Arts de Lyon.  
© Lyon, MBA, inv. D 284.  
Fotografia d'Alain Basset.



FIGURA 21.

Supedani de la placa de creu. Col·lecció privada. Fotografia de l'autora.

### *Parallels cronològics amb altres plaques de creu del taller de Llemotges*

La placa central de la creu que estudiem formava part d'una creu processional que ha perdut les plaques dels extrems dels braços. És una

creu de les dites massives, ja que és constituïda per una planxa de coure (i no de làmines d'aquest metall). Pertany a l'esquema estructural del grup GF-2 dins el repertori tipològic de creus llemosines publicat per François.<sup>46</sup> Li manquen les plaques dels extrems, que en la terminologia llemosina es defineixen com a Ab, Ac, Ad i Ae.

Hem fet una cerca d'altres plaques de creus per poder situar aquesta que estudiem. Hem tingut en compte diferents aspectes: la forma o perfil, el programa decoratiu i, finalment, la cronologia.

Es conserva una quantitat considerable de plaques de creu d'*Ceuvre de Limoges* del segle XIII, però de les datades dels darrers anys del segle XII la quantitat és molt més escassa.

Gairebé totes les plaques que hem analitzat són creus llatines amb creuera aureolada, com ara la placa de creu de The Walters Art Museum de Baltimore<sup>47</sup> (38 × 25,5 × 0,5 cm), que segueix el mateix perfil encara que el seu repertori reflecteix un altre model amb l'anvers enriquit per la imatge del Crucificat amb aplicació d'esmalt. És dels pocs exemplars que hem vist del segle XII.

Les característiques que desenvolupa la creu estudiada evolucionen en les creus d'uns anys posteriors del primer terç del XIII. Prenem com a referent la placa de creu de l'antiga col·lecció del canonge Van Drival (Arràs, Bèlgica)<sup>48</sup> (figura 22), datada de la primera meitat del segle XIII. Forma part del grup de plaques de creu que no han conservat la imatge i de les quals només resten la silueta i els forats per clavar-la a la creu. Les mides (23,5 × 15,3 cm) difereixen una mica de la nostra creu.

46. Geneviève FRANÇOIS, «Répertoire typologique des crois de l'*Ceuvre de Limoges*. 1190-1215», *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin*, vol. CXXI (1993), p. 91 i fig. 5. El nombre de creus i fragments d'*Ceuvre de Llemotges* d'època romànica referenciats al corpus d'esmalts de Gauthier i François de l'any 1987 era de seixanta-dues creus. La que estudiem no hi figura, creiem que per desconeixement de la peça. Com que desconeixem la forma de les terminacions de la creu, no descartem la possible pertinença al GF-3.

47. Creu processional o d'altar, França, final del segle XII, The Walters Art Museum, Baltimore, inv. 44.258, adquirida per Henry Walters.

48. Charles de LINAS, «Les crucifix champlevés polychromes...», p. 453-478, esp. 459-460; Ernest RUPIN, *L'*Ceuvre*...*, fig. 316, p. 254.

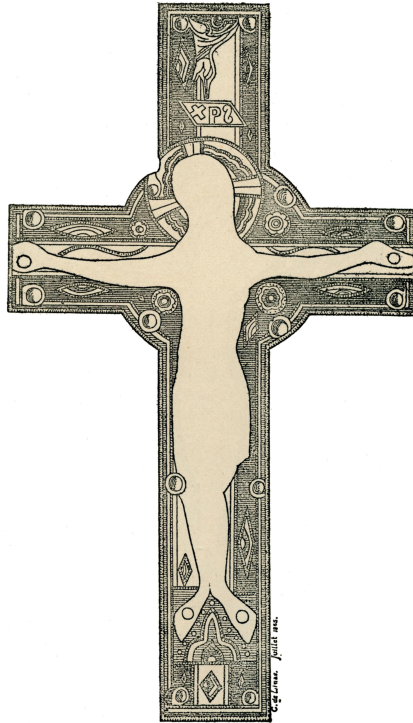


FIGURA 22.

Dibuix de Charles de Linas publicat per E. Rupin (1890). Antiga creu de la col·lecció Van Drival.

Linás descrivia aquesta tipologia, que s'escau del tot amb la nostra peça: «Pour économiser son temps et les substances colorées, l'émailleur épargnait sur le métal excipient la silhouette des pièces d'applique préparées à l'avance, de telle sorte que la fusion et le polissage terminés, il ne restait plus qu'ajouter ces pièces qui cachaient intégralement l'espace réservé.»<sup>49</sup>

La de l'antiga col·lecció Vallin de Barcelona<sup>50</sup> (citada per François, p. 107) és una derivació, puix que la seva datació la situem cap a finals

49. Charles de LINAS, «La croix stationnale du Musée Diocésain de Liège et le décor champlevé à Limoges», «Émaillerie limousine», *Bulletin de la Société d'Art et Histoire du Diocèse de Liège*, vol. IV (1886), p. 3.

50. Institut Amatller d'Art Hispànic, imatge 05596029 (fotografia Mas C-37846/1922); citada per G. François dins el repertori tipològic amb les sigles CEM GF-12.



del primer quart del segle XIII (figura 23). El seu repertori decoratiu és ben diferent respecte del de la placa estudiada. Un altre exemplar amb concomitàncies amb el nostre pertany al tresor de la catedral de Trèveris i és datat de finals del segle XII, cronologia que es podria fer arribar fins al 1200. Coincideixen amb el mateix perfil remarcant amb una fina línia d'esmalt blanc. La disposició de les rosetes, rosetes dentades i àsters, el supedani a manera de catifa recoberta de tocs d'esmalt i creuetes de metall, o la segona creu damunt la qual reposa la figura del Crucificat són característiques semblants. Les diferències d'aquesta creu i l'estudiada es poden concretar en la interpretació de la creu amb esmalt de color verd mitjà i en la figura d'Adam ressuscitat (que s'ha de suposar), que es tradueix mitjançant un túmul de motes imbricades, motiu llemosí molt repetit en altres objectes de cap a 1195 en endavant. L'execució tècnica és pròpia d'una cronologia més propera a la seriació que defineix aquesta etapa del taller llemosí, en la qual ja no s'apliquen motius vermiculats — motius que havien estat característics de la segona meitat del segle XII — i, afegim, d'execució més costosa.

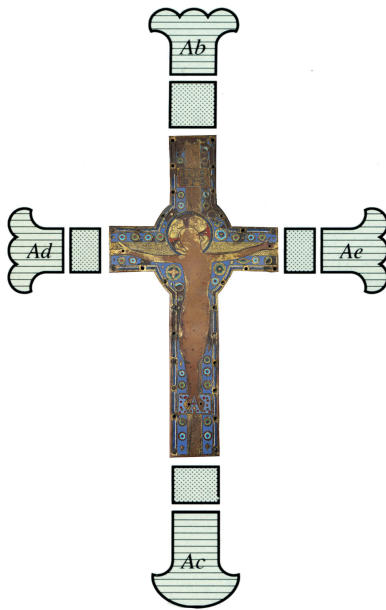


**FIGURA 23.**

Placa de creu. Antiga col·lecció Vallin (Barcelona).  
Institut Amatller d'Art Hispànic (1922).

*Reconstrucció hipotètica: la placa dins la creu original*

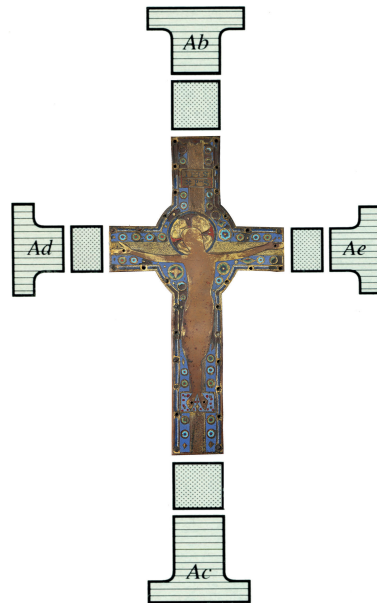
Malgrat que només es conserva la placa central, presentem dos esquemes possibles corresponents a sengles prototipus del model al qual possiblement havia pertangut. Per a aquesta reconstrucció hem seguit dues possibilitats del repertori de François (1993): GF-2 (figura 24) i GF-3 (figura 25). Creiem que es pot entendre millor com podia haver estat la creu original amb les seves parts compositives.



**FIGURA 24.**

Reconstrucció de la imatge original (pretesa) segons l'esquema GF-2.

© Deneo/Sanjosé.



**FIGURA 25.**

Reconstrucció de la imatge original (pretesa) segons l'esquema GF-3.

© Deneo/Sanjosé.

*Conclusió*

El nostre estudi ha possibilitat donar a conèixer una placa central d'una creu processional, una producció d'*Ceuvre de Limoges* de vers 1180-1190. La recerca de la història de la peça ens ha portat a conèixer-ne una

primera publicació en forma de dibuix de l'any 1858 i una altra de 1890 amb el dibuix de l'autor i amb l'anotació de la seva pertinença a un museu bordelès. Hem integrat la creu al corpus de l'obra de Llemotges després d'un llarg silenci historiogràfic.

N'hem fet l'anàlisi morfològica i la comparació amb altres obres del mateix taller i cronologia per determinar el seu lloc de creació i datació. La comparació dels esmalts *champlevé*, la tècnica aplicada al metall, la paleta cromàtica, el model i la composició han permès fixar-ne el taller i la cronologia. Segons el nostre coneixement actual de les plaques conservades, aquesta s'ha de situar entre les que gaudeixen d'una excel·lent qualitat en una cronologia en la qual el taller aporta les millors creacions. Publiquem dos esquemes possibles de reconstrucció d'una creu processional d'època que inclouen la placa estudiada, a partir de les directrius oficials de l'estudi de les creus d'*Œuvre de Limoges*.

Finalment, ens reafirmem en la qualitat artística d'aquesta placa, exponent del millor Llemotges pel que fa a tipologia i model.