

ROSTRES PROFANS I *MARGINALIA* A CATALUNYA. QÜESTIONS D'ENFOCAMENT

ROSA ALCOY

«Allò que és popular i continua essent-ho és la màscara!»
Friedrich NIETZSCHE, *La gaia ciència*

LES CARES LUNARS DEL PRIMER TRESCENTS ¹

Els cicles de sant Francesc a Assís tenen l'atractiu dels grans relats; mitjançant l'estructura de les grandioses narracions que els fonamenten, depassen tot el previst per a les anècdotes isolades amb una força original que els fa coherents. Són obres complexes evidentment, però que a partir de les històries religioses que enclouen, juguen a transmetre i ens menen vers una visió global del sagrat. Ara bé, no es tracta només d'assolir-ne el punt més alt, en els requadres i els episodis bíblics, canònics, apòcrifs o episodis de nova factura, perquè també hi ha un marc que ens reserva la visió dels *marginalia* murals, de les idees que fan de ressort per a fer saltar una concepció diàfana i sense fissures en els espais significatius dels conjunts monumentals. Si més no, són elements d'especial atractiu, «encantadors d'íconògrafs» que ens faran dubtar del seu paper dintre una atmosfera clarament ideològica, gairabé *summa* didàctica del saber-se en mans d'una religiositat ben establerta.

Confessarem que el nostre objectiu no és l'estudi dels murals de la ciutat de sant Francesc, de les basíliques d'Assís i que la immensitat dels seus cicles pintats seran solament un punt de referència per a nosaltres. També una clausula d'inici del discurs que vol introduir-se per les diferències existents entre aspectes narrats i la *marginalia* dels mateixos, i això quan la representació dels subjectes pertany a conjunts homogenis. En definitiva, l'úmbria, tal vegada, no sigui el nostre destí inicial, però cal advertir que les escoles italianes del Trescents protagonitzaran constantment aquestes línies. Elles i el món que deixen insinuat en els marges del relat, quan aquest món es fa rostres i cares esculpits o pintats i ens permet sospesar la incidència gòtica en termes parangonables amb els de la

1. Aquest treball constitueix la primera part d'un estudi més extens sobre el tema de les cares lunars en la *marginalia* del Llibre d'Hores de Maria de Navarra. Donada l'extensió original de l'article hem optat per a subdividir els seus continguts en dos capítols, que considerem coherents. Remetrem, per tant, a la continuació del present escrit, subtitulada «Els rostres profans del Mestre de Baltimore i la seva incidència en les arts catalanes. Qüestions puntuals», que esperem publicar el més promptament possible a *Lambard. Estudis d'Art Medieval* n. 4.

realitat artística francesa, ens conduiran fins el *Llibre d'Hores de la reina Maria de Navarra*² i altres miniatures catalanes del segle XIV.

La màscara transformada en rostre, i el rostre que es converteix en bella màscara desviada del seu patró, i que desconeix la possibilitat del moviment, y que desconeix, per tant, la possibilitat del relat —és a dir l'afecció antidecorativa d'aquest—, esdevé el tema principal.

I és, doncs, el rostre, o potser millor encara, la màscara del rostre nu,³ la que ens ocuparà des d'Itàlia fins arribar a les seqüències miniades de la pintura catalana. Perquè hem de fer notar que aquest tipus de figuracions s'inscriuen en espais diferents, si partim dels marges comparatius entre ambdós territoris. Mentre Itàlia diversifica les funcions del tema en les arts plàstiques en general, sense pas fronterer entre pintura mural, miniatura o escultura...,⁴ el exemples catalans que coneixem ens limiten primordialment a les òrbites de la miniatura i l'escultura. És important incidir en aquest punt, ja que el capítol destinat als artistes en concret ens permetrà d'establir més tard (segona part del present article) certes dependències iconogràfiques entre arts de caire diferent. Aquestes dependències de material gràfic i també de realització (d'estil), ens advertiran sobre la comunitat d'alguns aprenentatges, malgrat els canvis de tècnica, i sobre la possibilitat d'identificar un mateix autor treballant en coordinades tècniques diverses (pintura i escultura per exemple).⁵ Amb tot, ens trobem sovint davant de treballs, italians o italianitzans, on l'interès per la narració

2. Vegeu l'article d'Alix SAULNIER-PINSARD, «Une nouvelle oeuvre du Maître de san Marcos: Le livre d'Heures de Marie de Navarra», dins la *miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento (Storia della Miniatura. Studi e Documenti*, n. 6. Atti del II Congresso di storia della Miniatura Italiana, Cortona, 1982), Florència, 1985, pp. 35-50, si bé la identificació del còdex com a obra de l'anomenat Mestre de sant Marc pot ser objecte de debat. Cfr. els capítols corresponents al *Llibre d'Hores de Maria de Navarra* a la nostra Tesi: *La Introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana: 1325-1350*, Barcelona, 1988.

3. Cf. Jean BAUDRILLARD, *De la seducción*, Madrid, 1986, pp. 37-38 entre altres textos d'aquest autor. Vegeu també: E.H. GOMBRICH, «La màscara y la cara: La percepció del parecido fisonómico en la vida y en el arte», dins E.H. GOMBRICH, J. HOCHBERG y M. BLACH, *Arte, percepción y realidad*, Barcelona-Buenos Aires, 1983 (1972), pp. 15-67. Vegeu també el conjunt d'estudis i els apartats bibliogràfics, dedicats al tema de la màscara, analitzat des de diferents angles que poden ajudar a completar el nostre específic i parcial punt de mira, a *Le masque du rite au théâtre*, París, 1985. En particular, i en atenció als fenòmens del període medieval, remetrem al text d'Elie KONIGSON, «Le masque du Démon. Phantomes et métamorphoses sur la scène médiévale», dins *Le masque...*, pp. 103-117.

4. El tema que treballam es troba tant en el fresc, recordem l'exemple *assisiata*, com en la miniatura. El *Caleffo dell'Assunta*, amb miniatures de Niccolò di ser Sozzo Tegliaci, mostra rostres envoltats per orles vegetals, el quals en aquest sentit són equiparables als subjectes murals. Ampliem més endavant tota aquesta problemàtica afegint a ella els acords de la pintura amb l'escultura. Vid. R. Alcoy «Els rostres profans del Mestre...», cit. a la nota 1.

5. Ferrer Bassa no sembla tenir un excésiu interès pels subjectes dels *marginalia*; si bé no podem dir que la seva obra els sigui per complet extranya. No insisteix massa a aplicar-los, o en prescindeix quan treballa en el *Saltiri de París* o idea el conjunt de Pedralbes. Miniaturista i pintor sense compromís unidireccional per a les taules o els murals, potser seria una de les claus a tenir en compte com a referent en l'atribució de les il·lustracions d'altres llibres. ¿Què succeix amb el Maimònides de Copenhague per exemple, i amb Les Hores de Maria de Navarra, obres que presenten una coordinada afí a la seva, coordinada paragonable amb el que deduïm en l'obra del Mestre del còdex de sant Jordi, el qual obvia aquesta matèria de *marginalia*; com a mínim així és en les obres que li atribuïm amb seguretat i creiem just classificar com a produccions estrictament relacionades amb l'estil que domina el taller de Ferrer Bassa fins el temps de la seva ampliació, amb noves intervencions. Fins arribar, doncs, al 1345, etapa en què cal subratllar les primeres referències documentals a Arnau Bassa i Jaume Cascalls, entre altres.



Figura 1. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra*. Detall del foli 166. (Biblioteca Marciana de Venècia.)

té un paper decisiu, que no obvien la valoració *heterotòpica* de la testa. D'altra banda, les pintures sobre taula serien un advertiment i interrogació important pel que fa a l'absència en elles del paràmetre isolat del rostre o la màscara. Veurem les excepcions, si n'hi ha.

És evident que la representació de la testa, del rostre o el cap de l'ésser humà, isolat i autònom del seu cos, és un motiu iconogràfic de tradició antiga, suggeridor en si mateix d'un camp molt ampli de significacions i no mancat de misteri,⁶ i, en conjunt, procurador d'una realitat figurativa actualitzada pas a pas. L'origen llunyà de Gorgona, una vegada situats en època medieval, ens dóna un dels possibles trencants del problema plàstic que planeja sobre el Trescents i sobre els renaixements particularitzats del clàssic, amb unes vestidures prou diferents de les escollides per a les incursions romàniques,⁷ que també es desenvolupen al capdavant de la doctrina del fantàstic.

El *Llibre d'Hores de la Reina Maria de Navarra* justifica la nostra preocupació per les

6. Vid. Giuliana RICCIONI, «Origine e sviluppo del *gorgoneion* e del mito della Gorgona-Medusa nell'arte greca», a *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, Roma, 1960, pp. 127-206. L'autora no oblidia el vast problema de l'origen del tipus figuratiu de Gorgona, tipus funcional de caràcter religiós i simbolisme polivalent. Vid. Françoise FRONTISI-DUCROUX i Jean-Pierre VERNANT, *Divinités du Masque dans la Grèce Ancienne*, dins *Le masque...*, pp. 19-26.

7. A títol d'exemple solament, vegeu a Catalunya els canons de l'Evangelinari, Ms. 15 del Museu Episcopal de Vic, o alguns capitells del claustre de Lluçà. Un estel amb cares ornamentals decora també la caplletra «R» en el Pasionari de Rulifus a Sigmaringen, vid. Paolo D'ANCONA-Erhard AESCHLIMANN, *Dictionnaire des Miniaturistes*, reprint, Nelden/Liechtenstein, 1969, (Milán, 1949). Alan BORG, *Architectural Sculpture in Romanesque Provence, Studies in the History of Arts and Architecture*, Oxford, 1972, pp. 99-109, figs. 143-156, estudi el darrer, que ens retorna a l'escultura.

efigies reduïdes a la faç i a la màscara en l'àmbit català que fixa ja la trajectòria italianitzant de les seves escoles pictòriques. Aleshores es qualificaran d'avantguarda els amagatalls, que des del rerafons de les orles i dels motius vegetals, ens arriben insinuats en la pintura; aquests, cobrint a vegades la nuesa dels rostres en qüestió, susciten la curiositat per unes figuracions que enllacen la pintura amb les tècniques del volum tangible. Sobretot amb els afers d'una escultura arquitectònica,⁸ però mes enllà del motiu concret i la seva reproducció, amb les densitats de la *maniera* que pertoca a ambdues arts.

L'espai d'algunes inicials, les quals no gaudeixen de l'estatut de caplletra, és ocupat en les *Hores* de Maria de Navarra pel rostre sense màscara que descriu una actitud concreta, mentre amaga el seu cos de persona, qui sap si de *grilla*, rera de la pàgina, és a dir, que desapareix dins el buit que resta blanc en la superfície del foli i ens permet imaginar un lloc tridimensional, necessari per a allotjar el subjecte del somriure tènue o el plany dolorós que només veiem de cara. També hi ha «infants», rostres d'infant que ens treuen la llengua⁹ i res nos sabem del seu cos, sinó en el component d'un hiperealisme medieval que emergeix del traçat linial de la lletra i ens ofereix la màscara d'un rostre nu, convertida en expressió de sentiment o burla. L'espectador serà, en aquesta situació, principal antagonista de la imatge que estableix diàleg directament amb ell, sense la transició que sembla inherent als components narratius de l'episodi convencional. Allò que s'amaga al darrera forma part del joc il·lusori de Gorgona.

Postser sigui clara o fàcilment explicable la presència de figuracions com aquestes en un llibre miniat a la primera meitat del segle XIV, sota l'ègida de les experiències pictòriques italianes. Més tard, al·ludirem a paral·lels europeus que contextuen les il·lustracions catalanes en el marc general, però ara per ara el que volem remarcar és la consistència visual i plàstica de la *marginalia*, la qual insisteix aquí de manera no massa acostumada en el paper essencial de la cara lunar. Justament es pensarà que aquest motiu és un tòpic de l'art medieval. No obstant això, el grau d'incidència que li pertoca no és tothora equivalent

8. Si són elements convincents per a l'àrea francesa (vid. L.M.C. RANDALL, «Exempla» as a source of Gothic Marginal illumination». *The Art Bulletin*, 1957, pp. 97-107, o del mateix *Images in the Margin of Gothic Manuscripts*, Berkeley / Los Angeles, 1966; Lester BURBANK BRIDAHAM, *Gargoles, chimeres, and the Grottesque in French Gothic Sculpture*, New York, 1969, figs. 22, 211, 335, 337, 338-340, 356-362, 371-376) ho són amb una dinàmica distinta a la que pauta el marc italo-català. Amb tot, es reuneixen les condicions favorables per a una diversificació italianitzant que connecta la Toscana i l'úmbria amb els afers de l'art meridional i els regnes de França. Citem les mènsules publicades per Adriano PRANDI, «Un documento d'Arte federiciana. Divi Friderici Caesaris imago», a *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, I, 1953, pp. 263-302, fig. 13, 37; també les que publica Wolfgang WOLTERS, *La scultura veneciana gòtica, 1300/1460*, Venècia, 1976, figs. 125-127, a les que després retornarem i que és localitzen dins el tercer quart del 1300. Pel que fa a les testes de les lesenes de la façana del Camposanto a Pisa: Emilio TOLAINI, «Alcune sculture della facciata del Camposanto di Pisa» *La critica d'Arte*, fasc. 18, 1956, pp. 546-553, figs. 273-281, relacionades amb Giovanni Balduccio.

9. En el foli 146 de les *Hores*, vegeu un exemple (fig. 7), inclòs a la pàgina governada per l'episodi, dins caplletra, de Zacaries i l'àngel, davant de l'altar (cicle dedicat a sant Joan Baptista). Situada sobre una inicial «D» el caràcter d'angelot, de nen rodanxó, que transmet la faç, allunya el nostre comentari d'una comparació estricta amb la figura interpretada com a símbol de la blasfèmia a Lester BURBANK BRIDAHAM, *Gargoyles, chimeres and the Grottesque in French Gothic Sculpture*, New York, 1969 (2ª ed.), on es pot veure la reproducció, fig. 22. La testa pertany als cicles escultòrics de la catedral de Reims. La versió acriaturada del manuscrit català enllaça millor amb algunes fixacions del *gorgoneion*, idealitzat i bell, vid. Giuliana RICCIONI, «Origine e sviluppo...», p. 189, fig. 84. En el f. 282 de les *Hores* catalanes se suma un altre cas (fig. 19), però és el semblant de la persona adulta qui ens treu la llengua i l'estil no assoleix ni llunyanament la qualitat naturalista de la primera mà (f. 146). Vegeu la nota 17.



Figura 2. Llibre d'Hores de Maria de Navarra. Detall del foli 81. (Biblioteca Marciana de Venècia.)



Figura 3. Llibre d'Hores de Maria de Navarra. Detall del foli 161. (Biblioteca Marciana de Venècia.)

cometa, romboïdals, informals, a manera de prolongacions vegetals, rostres camaleònics, que camuffen la seves dimensions i mesura dins i fora de les corbes i meandres del paisatge vegetal de les orles.

Ens trobem, conseqüentment, davant per davant d'unes fórmules que arriben a construir un conjunt classificable d'elements i situacions iconogràfiques peculiars. El tema de la cara, simulació o expressió del tot, determina o influeix en l'espai emotiu a percebre.

L'escultura arquitectònica, submergida o emergent dels registres «decoratius» de l'edifici, ens acompanya sovint amb imatges de significació marginal i profana, similars a les descrites per la miniatura. En aquesta mena de representacions es perfilen elements contemporanis i iconografies que són objectiu de primer ordre dins l'art gòtic. En tant que ens faciliten informació entorn del creuament d'intencions i possibilitats creatives tindran un paper fonamental en el nostre estudi. Els *marginalia*, que sabem que l'Edat Mitjana no menysprea mai, adquireixen una dimensió que ultrapassa el contingut immediat, aquí o allà, perquè les seves juntures semblen diluir-se en una pràctica artística interdisciplinària. La tesi imposa les oportunes comprovacions i no defugirem la dimensió empírica de l'anàlisi present; abans, però, insistirem en una sèrie de punts que dibuixen les particularitats del nostre subjecte.

Hom ha parlat d'una *utilitat supersticiosa*¹⁴ que sembla convenient al discurs de la figura parcial. D'altra banda, havíem de considerar també l'experimentació d'un caprici que incideix en el rostre isolat i en la recerca del seu lloc en la superfície pintada o miniada; lloc que se cedeix gustosament entre els motius de *marginalia*. No negaríem aleshores la



Figura 2. Llibre d'Hores de Maria de Navarra. Detall del foli 81. (Biblioteca Marciana de Venècia.)



Figura 3. Llibre d'Hores de Maria de Navarra. Detall del foli 161. (Biblioteca Marciana de Venècia.)

cometa, romboïdals, informals, a manera de prolongacions vegetals, rostres camaleònics, que camuflen la seves dimensions i mesura dins i fora de les corbes i meandres del paisatge vegetal de les orles.

Ens trobem, conseqüentment, davant per davant d'unes fórmules que arriben a construir un conjunt classificable d'elements i situacions iconogràfiques peculiars. El tema de la cara, simulació o expressió del tot, determina o influeix en l'espai emotiu a percebre.

L'escultura arquitectònica, submergida o emergent dels registres «decoratius» de l'edifici, ens acompanya sovint amb imatges de significació marginal i profana, similars a les descrites per la miniatura. En aquesta mena de representacions es perfilen elements contemporanis i iconografies que són objectiu de primer ordre dins l'art gòtic. En tant que ens faciliten informació entorn del creuament d'intencions i possibilitats creatives tindran un paper fonamental en el nostre estudi. Els *marginalia*, que sabem que l'Edat Mitjana no menysprea mai, adquireixen una dimensió que ultrapassa el contingut immediat, aquí o allà, perquè les seves juntures semblen diluir-se en una pràctica artística interdisciplinària. La tesi imposa les oportunes comprovacions i no defugirem la dimensió empírica de l'anàlisi present; abans, però, insistirem en una sèrie de punts que dibuixen les particularitats del nostre subjecte.

Hom ha parlat d'una *utilitat supersticiosa*¹⁴ que sembla convenient al discurs de la figura parcial. D'altra banda, haviem de considerar també l'experimentació d'un caprici que incideix en el rostre isolat i en la recerca del seu lloc en la superfície pintada o miniada; lloc que se cedeix gustosament entre els motius de *marginalia*. No negariem aleshores la

reivindicació d'un diàleg amb les teories que prediquen una «estètica de la desaparició del cos» (Baudrillard). Certament, en aquest camp es pot anar més lluny i fer desaparèixer també la testa, arribar a la cara, la cara lunar, la faç que és l'únic patró que té importància. A partir d'ella intentar definir i copsar les tensions del programa principal. És en aquesta direcció que hem estudiat els trets que aparellen externament les afeccions, dolences o alegries, produïdes enfront el flux dels esdeveniments i sempre esfullant el tema en el còdex de la reina Maria.

Hem al·ludit a les diferents tipologies de la faç i la màscara. Prescindint d'elles per un moment, té lògica establir una agrupació, apreciant ara, no ja la tipologia externa, sinó el sentiment que glossen i promouen a la vegada aquests rostres artificials, atíficiosos o ideals. Es tracta segurament d'encomanar el plany per la mort de Crist o, si la resolució és inversa, eixamplar la joia per una o varies Baixades de l'Esperit Sant. En certa mida és versemblant assolir-ne el sentit en tant que rostres exemplars davant la imatge que pertoca. Malgrat que les raons per defensar aquest parer no són negligibles, les conclusions adduïdes *a priori* precisen també macro-visions, gestades a partir de la confrontació general. No negarem que així, amb el nou factor d'exàmen, establím una nova component per a la precisió d'una fórmula d'origen extern a la pròpia factura.

En primer lloc, advertirem que hi ha representacions neutres, o sigui, representacions del semblant «sense expressió». Són figures de faccions relaxades que no deformen pràcticament en absolut la seva fisonomia.¹⁴ En aquest sentit, assenyalarem que mentre el foli 95 (fig. 18) pertany a una pàgina sense temàtica compromesa, en funció de la qual no podem imaginàr l'aspecte que correspondria al semblant pintat en ella, ja que no hi ha context definit, pel que fa al verso del full 62 (fig. 4), el perfil indiferent de la cara («D» inicial), no suggereix amb claretat —si al·ludim a allò que és previst— la bona nova implicada en la nativitat de Crist. Ara bé, en el darrer cas es tracta d'un rostre que ens mira i sembla voler establir la seva complicitat amb un virtual espectador de l'episodi.

Cerquem ara la faç somrient, les efígies que comporten bons auguris, presagis positius per a la lectura de les escenes. A part de la lluna del foli 166, ja descrita en funció de

14. La vitalitat de la màscara com a element protector és ja un tòpic. Recordem endemés els poders profilàctics de la divinitat preolímpica, Medusa, una de les gorgones, a G. RICCONI, «Origine e sviluppo...», pp. 130 i ss. Tot i així, la seva radicació com a símbol apotropaic i protector, no es correspon estrictament amb el motiu que ara analitzem; malgrat que el cap tallat de Medusa sigui susceptible d'esdevenir humà, les seves funcions s'alteren durant la metamorfosi. *Vid.* «Les Gorgones», Salvador ESPRIU, *Les Roques i el Mar, el Blau*, Barcelona, 1964, p. 39 on escriu «El teu cap tallat (el cap de Medusa) és susceptible, ho endevino, d'esdevenir humà, amb els trets d'una dona bonica i afligida». Recordem, més enllà de la ficció literària, que la humanització del *gorgoneion* en un moment donat és un fet i que l'hel·lenisme l'empra com a motiu de «sentit» bàsicament decoratiu. *Vid.* G. RICCONI, «Origine e sviluppo...», pp. 181-183). El mètode del Gòtic per traduir el tema és la nostra qüestió, així com la nova o noves significacions amb què es bateja durant el període.

15. *Vid.* folis 95 i 62 del *Llibre d'Hores de Maia de Navarra* (figs. 18 i 4). L'ambigüitat dels rostres aquí no és dominant. La rica miniatura bolonyesa ens proporciona un bon nombre de cares d'aquest ordre, cares reals d'expressió ambigua; veuríem amb aquest criteri el Ms. lat. 8941 de la Biblioteca Nacional de París, primer quart del segle XIV, *vid.* Alessandro CONTI, *La miniatura bolognese, Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna, 1981, fig. 168, figura corresponent al manuscrit exposat a *Dix siècles d'enluminure italienne* (VI-XVI segles). Bibliothèque Nationale Catàleg, París, 1984, cat. 33, p. 46. També són exemples bolognesos els que lliuren les figures 167 —Ms. de la Biblioteca Capitular de Toledo—, 231 —Ms. 633 del Museo Civico de Bologna—, 235 —Ms. 821 de la Morgan Library— i 282 —Vat. lat. 1436—, a A. CONTI, *La miniatura...*, on es retalla la cara «lunar», sense excessiu relleu il·lusori, sobre les faixes ornamentals.

l'arribada de l'Esperit Sant i en relació amb la Pentecosta, un rostre isolat en el 124 (fig. 8) i un altre en el 282v., i també una cara camuflada en el 191v., en el marc de les escenes de la vida de sant Lluís, és molt poc, en definitiva, el que ampara fesonomies alegres dins el llibre de la reina Maria de Navarra.¹⁶

Això és encara més evident quant fem recompte dels semblants que insisteixen en el dol¹⁷ i desconsol que s'atribuirà al context, però que de manera freqüent disloca les

16. Les faccions de la felicitat no abonen, sistemàticament, el terreny que hem recorregut per tal de contrastar el que es feia a Catalunya i Itàlia. Però tampoc el Gòtic francès sembla donar la raó a l'Àngel somrient de Reims —als àngels somrients i gòtics— quant l'assumpte pertoca les *marginalia*, esculpides o miniades, subjectes aliens a la narració principal. Tant és així, que els caps de les mènsules de la pròpia catedral de Reims, d'expressió indiferent, enristida o malcarats, ens serveixen l'exemple (vid. nots. 8-9 i Willibald SAUERLANDER, *La sculpture gothique en France*, París, 1972, fig. 257). Amb tot, el semblant del foli 166 de les *Hores* ens condueix a algunes escultures aïllades que, cal indicar-ho, menen a la zona italiana; en particular pensem en *Il riso aureola con testa ridente*, del Monument a Adrià V de l'església de Sant Francesc de Viterbo i amb les testes de dos capitells procedents de la Badia florentina, ara al Museu del Bargello (Vegeu la reproducció a Angiola Maria ROMANINI, *Arnolfo di Cambio e lo «stil novo» del Gotico italiano*, Florència, 1980 (Milà, 1969), figs. 137-138 i 180-181. Cf. cares dels folis, 124, 154, 161, 166, 283 del *Llibre d'Hores de Maria de Navarra*). Les testes esculpides durant el Gòtic de manera més o menys isolada són un fenomen que s'eixampla, sense tenir acabament definit, a mesura que penetrem en les seves coordenades. La falta d'una catalogació dels motius —ens preguntem si aquesta és o no possible— o, sense demanar tant, d'una organització temàtica i formalitzada dels protagonistes que s'enclouen en aquests cicles marginals, exigiria un assaig que no estrenarem aquí. Tanmateix, és precís reconèixer en aquesta direcció la incertesa que la mateixa renúncia comporta. Especialment, a l'hora de posar damunt de la taula les *intencions*, ja oblidades, del cultiu de testes gòtiques. Aquell que, ara, les converteix en espectadores ufanes, en elements de catarsi, implorants o somrients, que donen la mida dels recursos mimètics de què se serviren els seus autors o llurs regidors, enfront d'un públic convenient que ens posa davant per davant dels rostres que mai no foren sagrats; ara bé, ho fa des del marc ampli de l'arquitectura religiosa, des de les pàgines del llibre de devoció il·luminat..., els quals ens interroguen sobre la justesa dels nostres judicis.

17. És veritat que també hi ha reflectit el tipus amb boca semioberta i llengua penjant, habitual en algunes màscares d'escut africanes i en les antigues gorgones gregues. El mateix subjecte també serviria de paràmetre a l'hora de fer una aproximació a altres cultures, entre les quals cal fer esment de la Precolombina; és el cas, per exemple, d'algunes ceràmiques totonacas. Per a nosaltres, però, el nou protagonista gòtic farà burla sense massa conseqüències, transforma el patró antic, sobretot si el fet de treure la llengua s'aplica a l'aspecte terrorífic del personatge Gorgona, figura comparada al Bes egipci per alguns estudiosos (vid. G. RICCIONI, «Origine e sviluppo...», p. 135) i que podria contemplar-se també a la llum d'altres vessants interpretatives que posen de relleu la bisexualitat del personatge que treu la llengua, en actitud exhibicionista, en permetre l'al·lusió immediata al fal·lus. Vegeu aquestes idees condensades en el text de Pere SALABERT, subcapítol n. 10, dins el seu llibre *Imatges, Inimatges, Per una teoria del representar*, Barcelona, 1986, pp. 154-167, especialment p. 164. L'autor ens remet a altres estudis que poden ajudar a recuperar aquest sentit espaiador del senzill gest de burla de l'infant del foli 146 de les Hores de Maria de Navarra. Citem en aquesta direcció, que no aprofundim, les obres de Georges DEVEREUX, *Baubo, la vulva mítica*, Barcelona, 1984; J. CAMPBELL, *El héroe de las mil caras*, Mèxic, 1959. Una valoració, complementària i medieval, del personatge que treu la llengua ens remet, altrament, a algunes representacions del romànic. En particular podem citar les composicions de capitells, de signe considerat negatiu, que repeteixen la figura d'un home amb una ovella a les espatlles. Aquests personatges esculpits fan sovint el gest comentat i apareixen llavors amb la llengua penjant. Essent obres freqüents a l'Alvèrnia (Brioude, Issoire...), semblen tenir com a punt de referència i explicació la divinitat pagana d'Hermes (Mercuri), amb importants centres de culte a la zona, més que no pas el símbol positiu dels moscòfor cristià (vegeu l'estat de la qüestió a Zygmunt SWIECHOKSSY, *Sculpture romane d'Auvergne*, Clermond-Ferrand, 1973, pp. 286-287, figs. 334-344). Es tracta, doncs, d'una via més que afegim a l'hora de distingir els continguts i evolució de la ganyota en el marc de les representacions gòtiques. Finalment també remetrem al text general de C. GAIGNEBET i J.D. LAJOUX, *Art profane et religion populaire au Moyen Age*, París, 1985.

faccions de «personatges» amagats en les pàgines menys il·luminades del llibre i que per tant no gaudeixen d'un referent figurat clar. Com a mínim, veiem la possibilitat que els nostres protagonistes essencials hagin de comparèixer aïllats de la narració que explica, tal volta, el perquè de llur aflicció.¹⁸

Altrament, el que tenim són expressions serioses que conflueixen en els marges d'una actitud circumspèct que es reserva més aviat per al plany que per a la festa. En tal emplaçament senyorejat per la sofrença o la tristor trobem figures ben assortides a partir de les quals configurar el catàleg òptim dels tipus més afavorits en el manuscrit. Assenyalarem a manera de parentèsi que el *gorgoneion* ofereix també diverses possibilitats que van del tipus «hòrrid» —de l'Arcaïcisme— al «bell», amb algun intermig. En la darrera de les situacions s'obren dues expectatives i aconseguim el «bell-serè» i el «bell patètic» dels rostres. Per a completar aquesta vessant remetem a l'estudi de Giuliana Riccioni (citada diversos cops en nota) al voltant dels orígens i desenvolupament dels *gorgoneion*. En l'atmosfera italiana trescentista coexisteixen les dues modalitats. El tipus «hòrrid» perviu en alguns còdexs com a màscara de llengua penjant i de caràcter animalsc. Pensem en el Ms. lat. 22 (c. foli 320). (Bibliothèque Hietiorele de Paris), que Conti publica com a obra d'un miniaturista bolonyès (c. 1265-70), concretament en la que el mateix autor interpreta com a *drôlerie*, constituïda per tres testes monstruoses, demoníiques, de llengua exageradament llarga i apuntada. Talment, una pintura atribuïda a Jacopino di Reggio integra una imatge similar en el Ms. Pal. lat. 632 (c. folio. 1v.) (Vaticana).

El foli 20 de les *Hores* ens mostra a la reina anunciada per l'àngel i també un primer semblant que, envoltat per una banda decorativa, no irradia precisament felicitat.¹⁹ En el mateix marc que encercla la figura de Maria de Navarra, inscrita en la caplletra «D», hi ha

18. D'alguna forma, podem garantir que és en els folis sense il·lustració destinada a l'aclariment del relat on les cares adopten un posat més equivoc. vid. folis 95, 187, 181v., 190v., 285v., 325v., 326v., 337, sense ésser exhaustius (cfr. figs. 4-21).

19. El rostre queda situat a l'orla horitzontal superior, respecte del motiu bàsic de la reina agenollada que de manera latent fa el paper de la Verge en l'Anunciació. Això en el sobreentès d'establir relació entre la figura femenina i l'àngel que omple la «l» de *Incipit*, al seu damunt, i malgrat que allò que anuncia l'ésser celest és, en realitat, l'inici del text del llibre, dedicat a l'Ofici de la Beata Verge Maria. Un rostre amagat entre fulles apareix també en el foli 154 i en el 288. La relació entre els rostres i vegetació fou una constant dels manuscrits dels segles gòtics. La *marginalia* fornirà múltiples variants sobre les quals cal destriar particularitats iconogràfiques d'escola i època. Tanmateix, no és una fórmula molt freqüent en el Llibre que analitzem. Els rostres concebuts a manera de fruit són gairebé inexistents en les *Hores de Maria de Navarra*, contràriament al que succeeix en còdexs francesos de cronologia veïna. Els exemples italians no es queden tampoc enrera, per bé que a nosaltres ens interessin particularment aquells que ultrapassen l'estadi de floració de la testa antropomorfa per a inscriure el rostre figurat en tant que element existent, amb cura i respecte de certa independència, que el distància de la simbiosi amb el seu marc vegetal. Altres exemples a Gert KREYTENBERG. «Alberto Arnoldi e i relievi della Loggia del Bigallo a Firenze», *Prospettiva*, n. 11, 1977, pp. 27-32, figs. 10-12. Així, si transcendim la miniatura per tal citar algunes obres escultòriques, tindrem a l'abast l'arquitrav del portal de la Abadia de Santa Mustiola a Torri (Annarosa GARZELLI, *Sculture toscane nel Duecento e nel Trecento*, Florència, 1969, fgs. 55, 58, 60, 61; cfr. ID. figs. 62, 64, 283, 284-289, 293-295, 302-303, amb emmarcament més artificiosos). D'altra part, Itàlia ens indica també les vies escollides en la font del Baptisteri de Pisa de Guido de Como (ID. figs. 19, 23-24). Sigui com sigui, el paper de les produccions italianes sembla haver estat la font d'aquelles altres produccions elaborades en l'obrador dels Bassa, en gràcia de la Reina Maria, i és poc verssemblant que les testes amb tronc vegetal franceses interferissin del tot la dinàmica creativa que el dominava. Endemés, cal afegir que les últimes no són pas exclusives i que també s'integren en els còdexs italians. Vegeu el tractament del tema que realitzen els obradors de Pisa: G. DALLI REGOLI, *Miniatura pisana del Trecento*, Vicenza, 1963, figs. 33, 62.

altres representacions de la cara. Aquestes, de menor importància que la primera, ens aboquen a una coordenada sentimental més ambigua. La fugida a Egipte, pintada a tota plana, reserva l'orla del foli següent (f. 81) per enclore un complex divertiment de caps antropomorfs (fig. 2). A més del rostre capgirat i el que distorsiona la seva ubicació en sentit oblic, esbiaixat respecte les simetries del seu quadrant de fulles i elements vegetals, s'introdueix també una faç exageradament allargada, en la qual s'han accentuat els trets demostratius de plany. Els ulls s'empeteixen marcant l'arcuació de les celles, les quals tendeixen a unir-se en les estribacions del nas; la boca que resta entreoberta, apareix en primer pla, engrandida i amb les commissures dels llavis cap avall. L'estructura romboïdal que s'insinua en el context de la *fugida* adoptarà més endavant el poder i autoritat absoluts damunt del rostre que fa seu i que reverteix, més enllà de les inicials, en les obertures vegetals de la *marginàlia*. La comparació entre els folis 81 i 342 (figs. 2 i 15), és demostrativa, ja que en el darrer hi ha cares ploroses o a punt d'esclatar en llàgrimes, les quals pertanyen a aquest tipus geometrizant contranatura, que comentem, i que s'acreix entre nusos ornamentals.²⁰ Altrament, les efígies elegides parteixen d'un pla circular on dibuixar la cara; tanmateix, aquest es doblega pels extrems, superior i inferior o dret i esquerre, i sembla retrocedir en la superfície d'una tija de paper amb relleus il·lusoris que, en les zones més amples, es fan mirall de les faisons de l'home. El manuscrit de Venècia remarca el dramatisme del *Prendiment de Crist* (f. 204v.) amb la representació de la Verge i Joan dins la caplletra del foli 205. Afegint-se al dol de Maria i el deixeble, sis àngels dins espais circulars i cinc rostres, com els que hem descrit, disposats en seqüències alternes, vesteixen l'orla (fig. 12).²¹

En definitiva, hi ha encara altres fórmules a catalogar, però respondran més a una variant simple dels modes anteriors que no pas a la creació d'un nou artifici per a la conjugació antropomorfa de la faç.²²

Al marge de les projeccions fantàstiques, i sense oblidar que cerquem estructures pròximes als sentiments de condol, romanen en cartera les potencialitats d'una fesomia original basada en l'aparença realista de les cares. Normalment el rostre s'incriu en l'interior d'una inicial; les lletres majúscules, «Q», «P», «D», són els emplaçaments de preferèn-

20. Vid. foli 342 (fig. 15), on es concentren els patrons d'aquest exponent romboïdal, però també les gloses que se'n fan en els primers folis del manuscrit de factura més senzilla i menys determinades per la mostració de dolor, corresponents al calendari i zodíac. A més, folis 130v., 205v., 220 i 242 (fig. 14).

21. Les *Hores* de la Biblioteca Marciana contenen altres representacions que en podríem dir, però, versions de les ja descrites. Això no obstant, vegeu la lluna plegada que amaga part de la seva cara i s'emplaça en el foli 152v., dedicat al tema del Festí d'Herodes. Normalment, les testes que hem classificat pertanyen totes al tipus «bell» i si cal al·ludir a la faç caricatural o grotesca és solament per efecte de l'espill on es reflecteixen les seves emocions. Vid. per aquest particular, encara que en una dimensió distinta, Ernst. H. GOMBRICH, «Las cabezas grotescas», a *El legado de Apeles*, Madrid, 1982, pp. 116-153.

22. El rostre d'infant envoltat de fulles té els ulls clucs en el foli 154 (figura 13). El fullatge adopta aquí el format romboïdal i verticalitzant que hem trobat en altres circumstàncies. L'horitzontal forçada apareix en el foli 133 (Trinitatad *Nonam*) deformant una cara de textura vegetal que es fon sobre aquest paràmetre vibrant. No és factible al·ludir com ja advertíem, a l'arbre carregat de testes o simplement a les tiges i rotlles amb enramades de caps humans, els quals amb els ulls oberts semblen viure per mitjà del tronc vegetal al que ajusten sengles colls —a vegades els bustos— o d'allò que obtenen de les orles a les que orgànicament s'associen. Vegeu els exemples recollits a Jurgis BALTRUSAITIS, *La Edad Media Fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Madrid, 1983, pp. 107-139. Nogensmenys, recordem la versions pisanas que tenim en el Coral C (Biblioteca Capitolare, Pisa) i les que figuren en el *Constitutum Legis et Usus* (Archivo di Stato, Pisa) (G. DALLI REGOLI, *Miniatura pisana...*, fig. 33 i 62; a part de la presència del mateix tipus en el Maimònides català de Copenhague (foli 24).



4



5



6



7



8



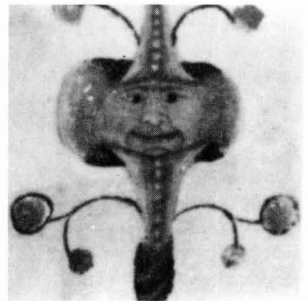
9



10



11

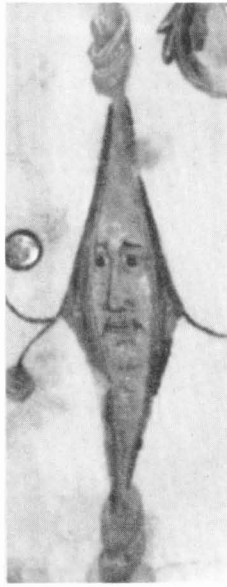


12

Figures 4-12. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra*. Detalls dels folis 62, 69, 194, 146, 124, 63 v., 227 v., 240 v., 181 v. i 205. (Biblioteca Marciana de Venècia.)



13



14



15



16



17



18



19



20



21

Figures 13-21. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra*. Detalls dels folis 154, 242, 342, 98 v., 194 v., 95, 282, 325 v. i 133. (Biblioteca Marciana de Venècia.)

cia, car delimiten un nucli circular, un medalló, sense cap mena de problema.²³ Soprenentment la gran majoria d'aquestes inicials apareixen en folis aliens a les imatges principals. No s'ha d'entendre que les cares lunars no tinguin cabuda en els fulls més historiatos del còdex, però sí cal advertir la seva peculiar difusió al llarg de tot el manuscrit i veure que, amb la seva extensió a la resta del manuscrit, es dona també l'amplificació del ressò d'una emotivitat explícita i d'un sentir que es promouen al conjunt de les *Hores*. Això tenint en compte, a la fi, la importància del context per a explicar còmodament les raons que menen a una o altra coordenada sentimental.

Els semblants humans permeten insinuar un joc d'anada i tornada que lliga al lector/espectador de forma estreta amb el contiguts del Llibre que té entre mans.

Del cens que venim realitzant no se'n pot deduir un «món feliç». En conclusió, hi ha un clar domini dels personatges que emergiren compungits o pesarosos de les seves respectives caplletes, i altres variants decoratives, per a quedar immòbils en el temps de llurs sentiments. Paradoxalment, algunes pàgines que tenen adjudicades escenes de Goig i escenes en què el Goig és de dolor no localitzen les emocions, que versemblantment provocarien els models exemplars de la cara lunar.²⁴ L'anàlisi iconogràfica de les *Hores de Maria de Navarra* haurà, doncs, d'evaluar fins a quin grau arriba el desequilibri del to localitzat en detall respecte del sentit global del llibre. Partint, probablement, de la inclusió de motius com aquest i justificant la despesa d'actituds dolgues enfront dels escadussers somriures²⁵ i les tampoc menyspreables mirades ambigües d'afecció indiferent,²⁶ o les ja

23. El sistema mitjançant el qual es dibuixa una obertura rodona a manera d'òcul o ull de bou on treuen el cap els nostres protagonistes es concreta de moltes formes. A les regions de l'Itàlia central hi ha casos d'emmarcament geomètric, adequat a la faç, que sobresurt per complex o simple conjunt de motlures circulars; hem citat ja combinacions amb elements de vegetació i florals que subordinen el seu perímetre a les cares que envolten; indicarem, amb tot, que la utilització d'inicials com a bastidor del rostre és bastant rara i que repertoris com el del Llibre d'Hores de la reina Maria es fan cars de catalogar. Quant a altres llibres catalans amb aquesta temàtica esmentarem el Ms. Ripoll 112 de l'Arxiu de la Corona d'Aragó. A Itàlia cfr. les inicials amb cara de l'illustratore: Alessandro CONTI, *La miniatura bolognese...*, lám. XXVII (Ms. St. Florian. Biblioteca del Convento. Ms. III, 7e.1). En els centres de l'Emilia-Romagna es creen altres solucions imbricades al tema principal de la miniatura, és el cas de l'*Arbor Consanguinitatis* de la Biblioteca Capitolare de Lucca (Ms. 146, c. f. 122., fig. 217 a Gigetta DALLI REGOLI, «La miniatura», *Grafica e immagine. I Scrittura miniatura disegno*. (Storia dell'Arte Italiana. IX), Torino, 1980, pp. 127-183).

24. A l'entorn del motiu de la lluna humanitzada: Jurgis BALTRUSAITIS, *La Edad Media fantástica...*, fig. 19, 84, 94 (caras lunares), i pp. 138-144.

25. Els somriures feliços enfront la Baixada de l'Esperit Sant no és necessari que els justifiquem. A l'entorn de la Pentecosta els miniaturistes han figurat rostres alegres que abandonen el gest tràgic i a la vegada qualsevol llicència propera a la comicitat. Més bé que mai compareixen les variants embellides de la cara a la que no li calen marcs de cap mena.

26. Les mostres d'admiració o desconcert, sense ser el més espectacular de la miniatura que analitzem, conflueixen en ella i s'acompanyen de les que amb la mirada assenyalen la direccionalitat de l'atenció i estableixen franca comunicació amb l'espectador. L'esguard expressiu destaca a les efígies dels fs. 32v. i 69 (fig. 5). Vistes les formacions en el primer semblant farem memòria de les tipologies relacionades amb el fullatge i les formes arborescents, car és palesa la diferència respecte de les tradicions més nítidament franceses, divulgades durant el segle XIII i clàssiques per a tota la miniatura del període gòtic. Ens referim, és obvi, a les tijes que acaben en testa o bust i que també tenen lloc reservat en la miniatura napolitana, amb clara component francesa. Les peces napolitanes també defineixen el variant lunar; així, en l'*Acta sancti Pauli* de la Biblioteca Vaticana, Ms. Lat. 8541, fol. 12v. o alguns emmarcaments de la Bíblia moralitzada o Bíblia angevina de Nàpols (Ms. fr. 9561 Bibl. Nat. de París).

fixades com a iròniques, entre el grotesc i la burla, es poden resseguir més conclusions de les que no es pensa.

Abans d'analitzar internament l'estil del manuscrit i de definir solucions sobre l'autor que realitza les parts més significatives de la *marginàlia* —remetem a la segona part d'aquest escrit—, cal insistir per una banda en els models adoptats, i per altra en les correspondències «iconogràfiques» amb les arts del volum.²⁷ Val a repetir entre conclusions que és en l'escultura on trobem millors referents per les tipologies estudiades, particularment en funció dels espectres figuratius del Trescents;²⁸ no és tant senzill com podria semblar a primera vista poder citar cares, carasses i màscares, les quals, més enllà del joc lunar o floral del rostre, emergeixen de les fonts italianitzants o pròpiament italianes amb la densitat amb que ho fan al nostre Llibre d'Hores. Els exemples que hem volgut parangonar amb els catalans ens conduïren a les escoles pisana i bolonyesa, la qual cosa cobra sentit després d'una recerca d'autoria en el anvers, i el revers, d'aquest còdex on es resumeixen diverses formes expressives del període. Aquestes, comparades entre elles, defineixen la *maniera* pictòrica que, traduïda en il·luminació, ens mena a les figures més rellevants de l'italianisme català del segle XIV a l'entorn del 1343-1345.²⁹

Al nostre judici, sembla lògic descartar a Ferrer Bassa com a promotor de la idea formal i iconogràfica de l'assumpte abordat aquí, per més que ja hem defensat la seva intervenció en el còdex. Els patrons per a la creació d'un mostrari de semblants es perfilaria per una vessant distinta, que no pertoca a aquest Mestre. Tanmateix el tema depèn de l'obra de Ferrer a Barcelona, i el que diem no és obstacle per a que no s'adoptés el model en l'àmbit d'influència dels Bassa, pare i fill, en dades avançades de l'activitat del primer.³⁰

La cara lunar simple que no passarà a convertir-se en fruit d'una teranyina o tija d'ornaments vegetals,³¹ la cara lunar que comparteix l'existència amb un ésser que roman

27. A vegades, el parentiu entre les arts, analitzat en funció del referent «real» o «irreal» no és considerat problemàtic *per se*, i són altres junctures del nexa estilístic les que esdevindran dignes d'assaig a l'hora en què canviem de mitjà expressiu. Ara bé, el nostre plantejament no s'allunya de l'estudi de les correspondències entre les arts sempre i quan el que preval és la categoria de l'obra com a univers indissoluble, com a conjunt integrat. Per tant, les conclusions entorn del tema assoleixen una dimensió important que es recolza tothora en les trajectòries de l'estil.

28. Les lleis temàtiques, conseqüentment, arrelen llur elecció sobre miniatura, murals i escultura; arts afavorides, més que no pas la pintura damunt taula, per les àrees marginals, emplaçament de subjectes insospitats o fútils enfront dels grans temes bíblics i altres aspectes fonamentals de la narració religiosa.

29. Analitzem l'entrellat de forma puntual i sintètica en el text: «El Libro de Horas de la Reina Maria de Navarra. Avance sobre un problema complejo», a *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXXIV, 1988, pp. 105-134. Vegeu, més extensament la nostra tesi doctoral (*La Introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana: 1325-1350*, Barcelona, 1988, inèdita) capítols dedicats a Jaume Cascalls, Ferrer i Arnau Bassa i relacionats amb l'oracional de la reina.

30. El tema lunar no compareix aïlladament en el *Saltiri de París* on la *marginàlia* s'elimina quasi completament. Hom pensarà que això depèn de l'estructura que ja ve donada en el llibre, de procedència anglesa i miniat a Catalunya solament en part; però llavors també s'hauria d'explicar la conjuntura dels murals de Pedralbes, l'obra «segura» de Ferrer Bassa, i altres produccions atribuïdes a aquest Mestre o al seu taller —revisem el Llibre Verd de Barcelona per exemple— faltes del motiu lunar —o bé solat— segons sigui la metamorfosi que compromet a «Gorgona» en esdevenir testa de bell personatge, femella o mascle.

31. Parlem ara en exclusiva del llibre d'Hores de la que fou reina de Catalunya. Sabem que altres obres catalanes, com ara el Maimònides de Copenhague, copiat a Barcelona l'any de 1348 i concedit a Ferrer Bassa, enriqueixen la tipologia del cap unit a l'orla vegetal, fruit més o menys madur si fem cas

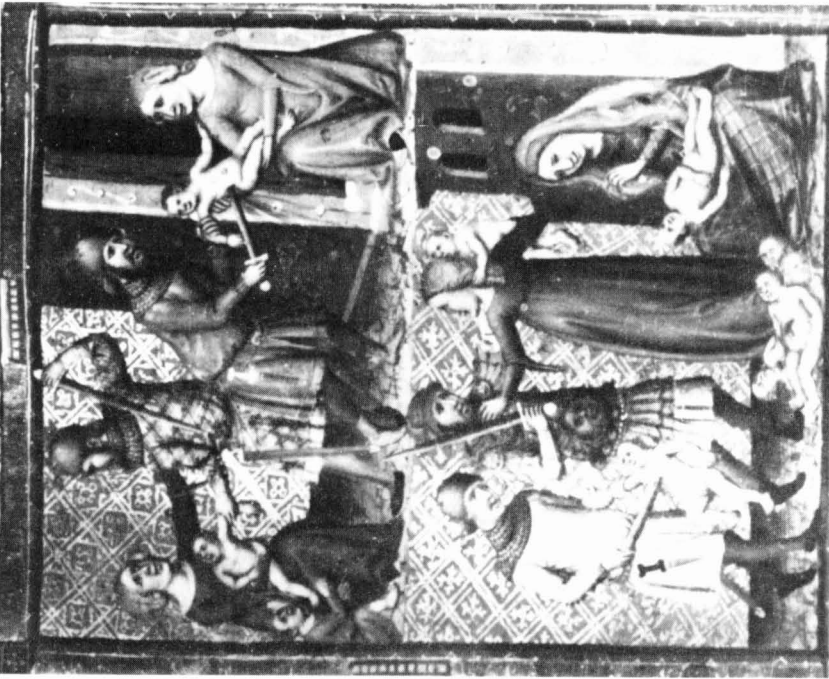


Figura 22. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra*, foli 86 v. (Biblioteca Marciana de Venècia.)



Figura 23. *Llibre d'Hores de Maria de Navarra*, foli 241 v. (Biblioteca Marciana de Venècia.)

al rerafons de la pàgina, ocult als espais miniats, la cara lunar dins l'espai buit del seu entorn, permet que la il·lusió emparaulada amb l'espectador faci el seu efecte i retrobi una forma de comunicació directa amb aquest, ja que deixa de ser l'objecte de la mirada indiscreta i impune del mateix per convertir-se en observadora ella mateixa, amb un cos amagat al darrera de la finestra que alhora és petita inicial o majúscula decorada.

Hem d'advertir que els tipus que tenim entre mans no hauran de confondre's en cap cas amb les figures que compareixen també en les inicials i que normalment de mig bust o bust sencer semblen tenir més relació «formal» amb el text que no pas amb el lector del llibre. Aquestes representacions que imiten la disposició de perfil prototípica de la moneda,³² en totes les majúscules (excepció feta dels llocs en que serà el recull de màscares i cares, que ja coneixem, el modificador essencial), es podran distingir com a creació de taller amb varies intervencions de qualitat també diferenciada. De fet hi ha les marques d'un estil linealitzant al costat de fórmules completament italianes. Hi ha personatges que se ceneixen sense protesta a l'emmarcament de la lletra,³³ mentre que altres sobresurten i converteixen les seves vestidures en atractius ornaments afegits al recorregut de les orles.³⁴ Aquests darrers decoren les pàgines a la mida del que s'havia fet a Europa; reproduïxen «clàssics» com ara el Mestre del Còdex de sant Jordi, però sense oblit de la repercussió del tema en l'obra de Pucelle, i reconeixent també que els pisans i bolonyesos havien enriquit les variants del motiu isolat entre les orles o emergint de la caplletra.³⁵ En qualsevol cas, havien definit i il·luminat motius rebels a les subordinacions tancades, o estancades, en les acotacions figuratives del text.

L'alliberament de l'espai que havia estat forçat a un àmbit de delimitació precisa i la

de l'edat que representa cada testa. Vegeu el foli 24 del Maimònides on trobem penjant d'una tija un cap d'ancià amb llarga barba blanca recobert d'una caputxa vermella. Volem fer explícit el nostre agraïment al Dr. Ulf Haxen, conservador de la secció hebraica i judaica de la Biblioteca Reial de Copenhaguen, que ens proporcionà amablement materials fotogràfics del còdex Hebr. 37 —Maimònides—, sol·licitats en ocasió d'aquest treball.

32. Vid folis 23v., 25v., 47v., 50v., 69v., 84, 88, 111v., 112v... amb figures en bust de perfil dins inicial, però en especial foli 60v., amb la teste de perfil sola ornant un punt de l'orla. Una versió diferent del perfil pertany als mascarons (foli 133 v.) que atribuïm al Mestre de Baltimore (Jaume Cascells en el discurs que fonamenta un dels capítols de la nostra Tesi Doctoral, ja esmentada).

33. Els casos són innombrables. No ens deturarem en la seva cita ja que amparen bona part de les inicials del manuscrit, aquelles que no s'omplen amb cares o amb fullatges emparentats amb els d'acant.

34. Potser menys comuns que les anteriors però indubtablement més vistoses, apareixen als folis 81v., 90v., 149v., 180v., 207, 215 i 251; la lletra més cobdiciada per a aquestes experimentacions és la «l».

35. Cfr. Maria G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Il Maestro del codice di san Giorgio e il cardinale Jacopo Stefaneschi*, Florència, 1981, figs. 62 (Pontificalde Paris c. 199v.), 118 (Pontifical de Boulogne-sur-Mer, c. 2), 189, 196, 205, 209 (Còdex de sant Jordi c. 4v., 89r., 103v., c. 116r.) fonamentalment. Per a l'escola blonyesa: Alessandro CONTI, *La miniatura...*, figs. 12 (miniaturista bolonyès del primer estil), 100-102 (miniaturista de Girona), 140 (Mestre del 1311), 141 (Modenese), i sobretot figs. 169-175 (Nerio i contemporani del mateix); 232 (Mestre del 1328). Altres exemples apareixen en les miniatures de *l'Illustratore*, figs. 255 i ss. Quedi clar que negligim voluntàriament el joc de l'efígie o efígies independents, lliurades a l'espai net de la pàgina, externes al cos de les lletres, però retallades sense fons concret. La història i significació que les caracteritza comunica amb el tema actual i per això en fem esment, malgrat que l'argumentació sobre les mateixes no pertoca a aquest capítol, al voltant de la introducció dels italianismes a Catalunya. Als còdexs esmentats afegim el *Llibre Verd* dels Usatges, conservat a l'Arxiu d'Història de la Ciutat de Barcelona, amb imatges similars a les del Llibre d'Hores quant a les inicials descrites per personatges que les conformen tot i destruir les cotes més normalitzades de la seva estructura.

investigació sobre les lleis del relleu en el buit que generen les superfícies blanques, procedint tanmateix per contrast amb l'escrit —el text— que omple bona part del foli, ens obliguen a plantejar novament el tema de la circumscripció entre arts d'herències, però sobretot d'enunciats, desiguals. Els miratges pictòrics que enjoiem les miniatures amb grilles i carasses aprofondeixen expectatives que l'escultura proporciona amb generositat. Per què es dóna el traspàs d'una a altra tècnica? Per què coincideixen aparellades notables exemplificacions de l'astúcia representativa que determinen els *marginalia* de la pintura i l'escultura? Potser el parentiu sigui només genèric i no faci falta cap preàmbul admirat sobre la concloent presentació i positivació d'aquesta premisa; malgrat això, el nostre mirament per unificar l'autoria en les «arts», té una disculpa clara en partir de l'anàlisi de la intimitat dels nostres conjunts. En aquest sentit, les proves de la relació entre les obres tenen eloqüent significat des del moment en què no tenim en compte l'aparell iconogràfic, sinó és a partir de l'estil del mestre que el reclama, per a les seves peces de tècniques varies, indistintament.

Vigilant d'un projecte particularitzat, aquest mestre del que parlem (el Mestre de Baltimore) i que en teoria assumeix al capdavant d'un mateix registre d'intencions la pràctica de diverses arts, si bé no desobeeix les pautes de la matèria artística que tracta, anhela per a cadascun dels seus enginys la virtualitat de les altres arts. Veurem, en un segon *capítol*, com el procés que atribuïm al possible pintor-escultor de la nostra història, no és una imatge fictícia en altres latituds, com tampoc ho era, realment i documentalment, en la nostra.³⁶

Rosa Alcoy

Professora del Departament d'Història de l'Art (U.B.)

36. No insistirem per ara en aquest aspecte que tractem en la nostra tesi doctoral (*vid.* nota n. 29) i també en altres espais. Tanmateix, remetrem al nostre estudi *Tino de Camaino y el Maestro de la santa Cecilia. Identificación de un anónimo Giottesco* (Barcelona, 1986), *Anuario del Departamento de Historia y teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, año 1, 1989, on dediquem un apartat a la «Vanguardia giottesca y el espacio de la escultura: entre ficción y realidad» (De la efígie a la figura: los modelos artísticos de la pintura). Resseguen que allò central de la hipòtesi que defensem, en l'esmentat text, es fonamenta en la importància que un escultor-pintor (Tino di Camaino-Mestre de la santa Cecília) arribaria a tenir en l'àmbit que defineixen els capdavanters de la pintura italiana del 1300. Afegim que la idea d'una escultura pictòrica és la contrapartida previsible en l'obra tiniana, però també en les produccions de Goro di Gregorio, Giovanni di Agostino, o Giovanni Balduccio; vegeu Emilio TOLAINI, «Alcune sculture della facciata...», pp. 546-553.