

LOS CARTULARIOS REALES DEL ARCHIVO DE LA CORONA DE ARAGÓN

M. EUGENIA IBARBURU

En el Archivo de la Corona de Aragón de Barcelona se guardan dos importantes Cartularios compilados e ilustrados en la Cancillería Real en los últimos años del siglo XII y primeros del XIII. Su carácter laico frente a un predominio de cartularios conservados de origen eclesiástico, monástico o catedralicio, convierte a sus ilustraciones en un interesante ejemplo de imágenes de tipo cortesano y feudal.

La primera de las obras, el *Liber Feudorum Maior* (Can. Reg. 1) es una recopilación de escrituras referentes al patrimonio real, reunidas por el deán de la Catedral de Barcelona, Ramón de Caldes (1161-1199), por orden del conde-rey Alfonso II de Aragón y I de Cataluña. La mayor parte de los documentos que componen el cartulario son prestaciones de homenaje y conciertos pactados entre el rey Alfonso I o sus predecesores y miembros de la nobleza.

Según la regesta de principios del siglo XIV de que se ha servido F. Miquel i Rosell¹ esta obra constaba de 888 folios en pergamino que contenían casi un millar de documentos repartidos en dos volúmenes. Varios folios deberían estar en blanco con idea de recoger en lo sucesivo nuevos diplomas, como

1. *Liber Feudorum Maior. Cartulario Real que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón*. Vol. I, Barcelona, 1945-47, p. VII-XVI. Comprende una transcripción completa del texto, junto a un amplio comentario introductorio. Para más información bibliográfica sobre estos cartularios ver mi trabajo publicado en *Catalunya Romànica*. Vol. XX: *El Barcelonès. El Baix Llobregat. El Maresme*. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 1992, p. 196-204.

así sucedió en época de Pedro el Católico y de Jaime el Conquistador. El manuscrito medía 51 x 35 cm y su caja de escritura 35'5 x 19'5 cm; el texto está escrito a doble columna, en letra francesa de buen tamaño y cuidadosamente elaborada; los folios se hallaban originariamente numerados en cifras romanas.

En un momento que se desconoce, pero que Miquel i Rosell sitúa entre 1784 y 1806, y por causas que se ignoran, el códice experimentó una grave mutilación, a resultas de la cual se vió reducido a tan solo 89 folios, con un total de 183 documentos, reunidos en un único volumen. En época reciente, concretamente en 1944, el entonces director del Archivo de la Corona de Aragón, J. E. Martínez Ferrando² llevó a cabo el hallazgo de 26 folios ilustrados, aunque sin texto, pertenecientes al códice y que habían sido utilizados como guardas o cubiertas de otros tantos Registros de la Cancillería Real. Este grupo de folios le fueron añadidos, en la actual ordenación, a la parte final del códice, a partir del folio 88.

La identificación de Ramón de Sitges como el copista principal que trabajó a las órdenes de Ramón de Caldes en la redacción del *Liber Feudorum Maior* fue llevada a cabo por M. Mundó en 1980.³ Tal escribano, cuyo trabajo en la Cancillería Real ha podido ser localizado a partir de 1179, copió documentos en el Cartulario Real hasta 1192, en total, 46 de los 89 folios con texto conservados. Esta circunstancia ha permitido datar con suficiente precisión la parte textual de la obra, deducción que no es posible aplicar a cuanto se refiere a la rica ilustración del códice, 63 miniaturas, entre las que hay un predominio de escenas de prestación de homenaje; el aspecto inacabado de muchas de las ilustraciones y el hallazgo posterior de tantas miniaturas en pergamino sin texto, contradice la indicación del propio Ramón de Caldes acerca de su entrega al rey de la obra ya culminada. Es posible que se refiriera a la parte textual del libro y no a la pictórica, que pudo realizarse algo más tarde, previendo incluso la futura adhesión de nuevos documentos en folios previamente decorados con las conocidas escenas de juramento feudal.

En cualquier caso, se distinguen claramente, al menos, dos manos bien diferenciadas. Un artista principal, aunque seguramente segundo en el tiempo, más evolucionado estilísticamente, de dibujo sinuoso y elegante y con una armoniosa gama cromática. A él corresponden las dos miniaturas a toda página que en su estado actual contiene el códice y otras 39 ilustraciones en forma

2. *Hallazgo de miniaturas románicas en el Archivo de la Corona de Aragón*. Barcelona, 1944.

3. «El pacto de Cazola del 1197 i el *Liber Feudorum Maior*. Notes paleogràfiques i diplomàtiques». En *X Congreso de Historia de la Corona de Aragón*. Zaragoza: 1980, p. 123-126.

de viñeta con escenas de vasallaje, alusivas a la prestación de homenaje. Junto a éste, encontramos a un segundo artista, con escenas de temática similar, pero perteneciente a una tradición formal muy distinta y con una escueta paleta cromática.

Desde un punto de vista iconográfico las escenas de mayor interés pertenecen a la labor del artista principal que trabaja en este Cartulario. Sus imágenes parecen traducir una intención narrativa, ceremonial y cortesana, para la que encontramos escasos paralelos en lo románico, y que, en cambio, preludia las posteriores imágenes plenamente góticas, en las que el rey establece una nueva relación de diálogo con sus cortesanos. Como comentábamos anteriormente el interés básico de este cartulario se apoya sobre su origen regio y por lo tanto laico, frente a los otros ejemplares que pudieran encontrarse durante el románico, pertenecientes a ambientes eclesiásticos y promovidos por obispos y abades en sus respectivas catedrales y monasterios. Así, en lo francés, son interesantes iconográficamente los Cartularios de los monasterios de Mont Saint Michel⁴ y de Marchiennes,⁵ ambos en el norte de Francia. Las ilustraciones que acompañan este tipo de manuscritos suelen aludir a escenas de donación al abad y a la comunidad por parte de miembros de la nobleza, o bien consisten en simples retratos de emperadores, reyes, papas, obispos, nobles, etc., benefactores del monasterio.

Otros ejemplos se podrían añadir, dentro de lo hispánico, como la sencilla escena de donación del Becerro Antiguo de Leyre,⁶ o las ilustraciones llenas de imaginación del *Libro de los Testamentos* de la Catedral de Oviedo,⁷ las imágenes de donantes del *Libro de las Estampas* de la Catedral de León,⁸ o las 26 miniaturas correspondientes al periodo románico del *Tumbo A* de la Catedral de Santiago, iniciado en 1129 en el *scriptorium* de la propia Catedral.⁹ En esta última obra aparecen representaciones individualizadas de reyes y reinas que mantuvieron relación con Santiago. Su carácter mayestático, entro-

4. *El Arte Románico. Catálogo*. Barcelona-Santiago de Compostela, 1961, p. 46-47 y lám. VI. BOINET, A. *L'illustration du Cartulaire du Mont Saint Michel*. En *Bibliothèque de l'Ecole de Chartres*. LXX (1909), p. 335-343.

5. LOISNE, A. de. «Les miniatures du Cartulaire de Marchiennes». *Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques*. (1903), p. 476-489, planches XXXVIII-XLII.

6. SILVA Y VERASTEGUI, S. de. *La miniatura medieval en Navarra*. Pamplona, 1988, p. 15 y ss.

7. DOMÍNGUEZ BORDONA, J.; AINAUD, J. «Miniatura. Grabado. Encuadernación». *Ars Hispaniae* [Madrid] XVIII, (1958), p. 51-52, fig. 40-41.

8. DOMÍNGUEZ BORDONA, J.; AINAUD, J. *La miniatura... Ars Hispaniae* [Madrid], XVIII, p. 61, fig. 58-59.

9. SICART, A. *Pintura Medieval: La miniatura*. Santiago de Compostela, 1981, p. 44 y ss.

nizado, sosteniendo cetros y documentos de donación, nos recuerda la idea de A. Grabar¹⁰ en el sentido de que todos estos retratos podrían responder a la antigua tradición iconográfica que incluía retratos de autor junto al texto que ilustraban, como una forma de autentificar y garantizar los documentos que acompañan, mediante la imagen del otorgante, de igual manera que el retrato del emperador sobre la bula que acompañaba un acto imperial era también un complemento de su firma escrita.

Sin embargo, no nos parece que sea únicamente ese el sentido que se desprende de las imágenes del *Liber Feudorum*, inmersas en una mayor ruptura del hieratismo anterior, en un mayor sentido cortesano y en una diferente concepción de la monarquía y de las relaciones con sus súbditos.

Su primera ilustración a toda página se encuentra en el folio de portada (fig. 1) y en ella, sobre fondo en oro, plata y azul, se representa a Ramon de Caldes, envuelto en un protagonismo compositivo y de calidad artística, leyendo pergaminos al rey ante un grupo de personajes, probablemente cortesanos, y en presencia de un escribano laico, incluido todo ello en un marco arquitectónico de tipo convencional, en tonos naranjas, amarillos, beige y verde, salpicado de torrecillas y enmarcado por arcos de herradura. Los colores naranjas, ocre y grises se reservan para las vestiduras de los personajes. En los folios siguientes se suceden las viñetas enmarcadas, o inscritas en arquitecturas, intercaladas en las columnas del texto, en las que se repite la escena del señor que recibe entre sus manos las de su vasallo o vasallos, arrodillados ante él. Algunas miniaturas son especialmente atractivas y rompen la tónica general de imágenes de juramento feudal. Así, la del folio 78 v., en la que el conde de Carcasona, Bernard Ató, y su esposa Cecilia entregan a su hija Ermengarda en matrimonio al conde Gaufredo III del Rosellón. Es también muy interesante, por la ausencia de ilustraciones paralelas, la escena del folio 83 bis en la que Ramón Berenguer I y su esposa Almodis hacen entrega de 2000 onzas de oro a Guillem Ramón de Cerdaña, heredero del condado de Carcasona, por la cesión de sus derechos sobre éste en 1067.

La segunda ilustración a toda página presenta una composición circular (fig. 2), que no deja de sugerirnos un hipotético modelo relacionado con la pintura de una cúpula¹¹ en la que se recogieran, tal vez, los ceremoniales regios. Dos personajes reales vestidos de amarillo, azul y ocre se recortan sobre

10. GRABAR, A. *L'iconoclasme byzantin*. París, 1984, p. 70.

11. Ya lo señaló J. Yarza en *Arte y Arquitectura en España, 500-1250*, Madrid, 1981, p. 307. La pérdida mayoritaria de las arquitecturas palaciegas, tanto en occidente como en lo bizantino, no permite avanzar mucho en este terreno, pero no podemos por menos que recordar las muchas composiciones paralelas conservadas, pertenecientes a un contexto religioso, por ejemplo, los conjuntos bizantinos de Hosios Lucas y Dafni.

fondo dorado y rojo. Al tratarse de un folio de hallazgo reciente, desgajado del grueso del libro, desconocemos el documento en concreto al que se refería y de ahí las dudas en torno a la identificación de los personajes. Aunque Miquel Rosell piensa también en Ramón Berenguer y su esposa Almodis, la mayor parte de los investigadores se inclinan por Alfonso I y su esposa Sancha de Castilla. Ambos personajes aparecen rodeados por catorce figuras, probablemente cortesanos o señores feudatarios, ordenados radialmente. Tal vez sea acertado recordar ahora que en el caso de tratarse de Alfonso y Sancha, es conocida la faceta de este rey como eje de una cultura trovadoresca, en la que una nueva poesía refinada y cortesana encontró acomodo en torno a él, preludiando, con el cambio de siglo, importantes cambios sociales.

Personalmente creo necesario adentrarse en el siglo XIII, en obras ya góticas, para estudiar la evolución iconográfica del tema del rey rodeado de sus cortesanos, a la manera de lo que empieza a plantearse en una obra de mecenazgo regio, como es el *Liber Feudorum*. Respondiendo a una mentalidad de espíritu cortesano y laico, Ana Domínguez¹² ha demostrado la interpretación que es necesario hacer de las miniaturas que encabezan los prólogos de algunos de los manuscritos alfonsíes, en los que se representa al rey Alfonso X, rodeado de cortesanos, en un ambiente de solemnidad regia, pero mostrando además una serie de gestos y actitudes respecto a los personajes que le acompañan, que obedece a un cambio de mentalidad en cuanto a la función que debe cumplir el rey en la nueva sociedad, como legislador, como autor dictando a sus escribas, o como sabio. En resumen, pensamos que las escenas del *Liber Feudorum* guardan escasa relación con las hieráticas imágenes presentes en otros cartularios, aproximadamente contemporáneos, en las que reyes o reinas aislados, aparecen en tronos, mostrando simplemente los atributos de poder, y que, por el contrario, un mayor espíritu cortesano y laico y una mayor intención narrativa y ceremonial parece desprenderse de la visible movilidad de ademanes de que hacen gala los personajes del artista principal del cartulario de Barcelona, en especial en la escena circular de los reyes acompañados de sus cortesanos, que enlaza perfectamente con las posteriores imágenes alfonsíes.

En el siglo XIII pueden encontrarse varios ejemplos más de manuscritos jurídicos, en cuyas ilustraciones se observa la misma evolución hacia un nuevo sentido más cortesano. Quizá la obra más rica sea el denominado *Vidal Mayor*, escrito por el amanuense navarro *Michael Lupi de Candiu* e iluminado quizá en Huesca, o mejor en Pamplona, por un artista o artistas de formación francesa o inglesa, en un momento en el que la diversificación de escuelas se hace

12. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. «Poder, ciencia y religiosidad en la miniatura de Alfonso X el Sabio. Una aproximación. *Fragments* (1984), núm. 2, p. 33-46.

difícil.¹³ Destacamos tres de sus miniaturas, las de los folios 1, 72 v. y 223 v.: en todas ellas el rey, entronizado, mantiene una animada plática con los personajes que le rodean, cortesanos laicos y también algunos eclesiásticos, en escenas relacionadas con la función jurídica del monarca.

Similares temas iconográficos aparecen también en los *Llibres de Privilegis* catalanes, y en las copias de los *Usatges* y *Constitucions de Catalunya*, si bien los ejemplos más ricos artísticamente pertenecen ya al siglo xiv. Los temas no son demasiado variados y con frecuencia están presididos por una pareja regia, bajo dosel y rodeada de arquitecturas, acompañada por nobles y prelados que hablan entre sí.¹⁴

En conclusión pensamos que la aportación del *Liber Feudorum* es importante en tanto que ofrece una recopilación de imágenes que, modificando algunos de los hieratismos anteriores, pretenden traslucir probablemente una diferente forma de representar a los reyes y las relaciones con sus súbditos. Creo, pues, que estos motivos iconográficos son suficientes como para reconocer el interés de estas escenas cortesanas, su posterior continuidad en lo gótico y, en consecuencia, la posibilidad incluso de adelantar su realización ya a los inicios del siglo xiii.

Convendría observar, a continuación, si, desde el punto de vista estilístico, fuera posible afinar algo más la cronología de la parte pictórica de la obra, situándola incluso en las primeras décadas del siglo xiii, es decir, algunos años después de copiado el texto.

Un breve comentario estilístico habría de comenzar por analizar el trabajo del primer artista (fig. 3) que debió recibir el encargo de iluminar el cartulario. Es el que generalmente suele calificarse de más torpe y su intervención inicial en el código parece deducirse de la ilustración del folio 17 de los añadidos, en la que la parte izquierda de la escena realizada por el artista de superior calidad se superpone a la mitad derecha, realizada por este primer artista más mediocre. Este iluminador, primero en el tiempo, crea una serie de escenas, repetitivas y con muy escasas variantes, en las que intervienen personajes regios

13. Actualmente pertenece a la fundación J. Paul Getty, en Santa Mónica, California, y presenta la versión romance del texto jurídico, escrito en latín, por el obispo de Huesca, Vidal de Canellas, entre 1247 y 1252. M. C. LACARRA lo sitúa en la segunda mitad del siglo xiii, al igual que lo había hecho anteriormente C. M. Kauffmann. El trabajo más reciente y completo sobre esta obra, VVAA. *Vidal Mayor*. Estudios. Huesca. 1989, incluye una edición facsímil del mismo. Ver en él LACARRA, M. C. «Las miniaturas del Vidal Mayor: estudio histórico-artístico».

14. BOHIGAS, P. *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*. Vol. II: *Periodo gótico y renacimiento*, p. 47-55 cita varios ejemplos: BNP Ms. Lat. 4670 A, Arch. Munic. Lérida Ms. 1375 *Libro de los Privilegios y Consuetudines inter dominos et vassallos* de Pere Albert y Arch. Cap. Lérida Ms. 3 *Usatges y Constitucions de Catalunya*, entre otros.

entronizados, a veces dobles y con las manos enlazadas, como aquellas en las que intervienen los reyes de Castilla y Aragón (por ejemplo, la escena del folio 19 en la que los dos reyes pactan mutua ayuda en el tratado de Zaragoza de 1170). Suelen ir acompañados por vasallos, uno o dos, que se inclinan ante ellos, siempre en la parte izquierda de la composición. Utiliza un lenguaje formal fuertemente geometrizado y resuelve el problema de los pliegues de las telas mediante una sucesión de punteados y de trazos paralelos rectos o curvos cayendo sobre brazos y piernas. El sentido del volumen está ausente, aprovechando básicamente el propio color del pergamino, sin matización alguna, para la mayor parte de la figura. Tan sólo toques de rojo sirven para realzar los pliegues. Algunas veces se emplea el oro en coronas, cenefas de mantos y túnicas, cojines y algún otro detalle más. Las figuras regias, que suelen sostener en sus manos libros y cetros culminados por flores de lis, se recortan sobre fondos azules intensos, salpicados de pequeños motivos formados por grupos de ligeras pinceladas en blanco. El conjunto se inscribe en enmarcamientos de perfil cuadrangular o polilobulado, excluyendo siempre al personaje postrado.

Parece claro que la intervención de este pintor en un momento inicial quedaría también confirmada por las tradiciones formales utilizadas por los dos artistas, muy diferentes en ambos casos y generalmente sucesivas en el tiempo. El primer iluminador debió ser probablemente un pintor local que pertenecería a la línea de fuerte conservadurismo de formas de geometrización y tendencia a la conversión de telas y pliegues en recurso decorativo, propias de algunas escuelas del románico, tendencia que fácilmente podría observarse en obras anteriores de la misma miniatura románica catalana, y también en ejemplos del sur de Francia, como el ejemplar de *De Bello Judaico* de Flavio Josefo (BNP, Ms. Lat. 5058), atribuido a Toulouse o Moissac.¹⁵ Esta línea de continuidad se mantendría a lo largo del románico, llegando incluso a adentrarse tal vez en los primeros años del siglo XIII, concretamente en la ilustración de un Sacramentario de Sant Cugat (ACA, Ms. Sant Cugat 47), obra que J. Gudiol i Cunill fecha en 1221, aunque probablemente sea de fines del siglo XII.¹⁶ Cabría incluso la posibilidad de que el autor de la crucifixión y de varias capitales de este Sacramento hubiera sido el mismo que trabaja inicialmente en el *Liber Feudorum Maior*, ya que en ambos casos me parece reco-

15. Ver el catálogo de la exposición *De Toulouse a Tripoli. La puissance toulousaine au XII^e siècle (1080-1208)*. Toulouse, 1989, p. 323 y *El Arte Románico. Catálogo*. Barcelona-Santiago de Compostela, 1961, p. 51.

16. TERÉS, M. Rosa. «Sacramentari (Arxiu de la Corona d'Aragó, Ms. Sant Cugat 47)». *Catalunya Romànica*. Vol. XVIII: *El Vallès Occidental. El Vallès Oriental*. Barcelona, 1991, p. 195-199.

nocer los mismos fondos azules, silueteados en rojo enmarcando las figuras, similar forma de resolver rostros y sobre todo cabellos, con raya en medio y una sucesión de minuciosas líneas paralelas, el mismo repertorio de modestos recursos decorativos, punteados, rayados, trazos curvos paralelos, o la extraña manera de entender los pliegues, convertidos en bandas punteadas que rodean el cuerpo de los personajes postrados. Si esta hipótesis fuera cierta estaríamos ante un caso interesante de itinerancia por parte de un pintor, ¿quizá laico?, que trabajara indistintamente en la Real Cancillería de Barcelona y en el *scriptorium* monástico de Sant Cugat del Vallès, en el probable caso de que el Sacramentario se hubiera realizado en tal taller. De cualquier forma, se trate o no del mismo artista, y dada la cercanía de ambas obras, es interesante observar el conservadurismo de ciertas tradiciones románicas, ya en torno al año 1200, aún en obras de una cierta ambición artística y, en segundo lugar, empezar a reconocer la posibilidad de adelantar las fechas de la ilustración del *Liber Feudorum*, incluso en su primer pintor, a los primeros años del siglo XIII, cuestión ésta a la que volveremos a aludir más adelante.

Por el contrario, es bien cierto que las ilustraciones del iluminador principal y segundo en el tiempo no pueden explicarse a partir de una tradición local catalana. Sin embargo, la utilización de perfiles exteriores muy rotundos, la aplicación de manchas de color para obtener un cierto volumen y el uso de un canon de proporciones alargado en las figuras, puede orientar el análisis, sobre todo dentro de la tendencia actual a potenciar una general influencia inglesa sobre la miniatura europea de las últimas décadas del siglo XII.

Yo pensaría más bien en la posibilidad de un artista formado a la sombra de lo que los investigadores llaman *Channel Style*, estilo común a zonas de Inglaterra y del norte de Francia, hasta el punto de hacer muchas veces indistinguible la procedencia de una y otras obras.¹⁷ A partir de 1170 aproximadamente se inicia una renovación apoyada sobre influencias bizantinizantes, que se observa principalmente en el cuidadoso modelado de los rostros con ocre y grises, mediante los que se obtienen efectos más naturalistas. En *scriptoria* como los de Corbie, St. Amand, Marchiennes¹⁸ y Anchin, todos ellos en el Norte de Francia, excelentes artistas, dibujantes e iluminadores, interpretan libremente los modelos bizantinizantes que dan un aire internacional

17. Sobre este estilo ver KAUFFMANN, C. M. *Romanesque manuscripts (1066-1190)*. Londres, 1975, p. 27-28.

18. Ver el *Cartulario de Marchiennes* y la relación entre el modelado de los rostros de los personajes de sus miniaturas y el de algunos del *Liber Feudorum*: LOISNE, A. de. *Les miniatures du Cartulaire...* Según este autor son obra de un monje de Marchiennes llamado Guy, que vivió a fines del siglo XII y principios del XIII y a quien Dehaisnes atribuye cinco obras más conservadas en la Biblioteca Municipal de Douai. M. Ulysse Robert (p. c-ci) duda de tal atribución y habla simplemente de un artista del Norte de Francia.

a las últimas etapas de lo románico. Se mezclan libremente tonos naranja y verde oliva, azul vivo, rosa y violeta; se rodean los personajes de una atmósfera elegantemente mundana que prepara el terreno al gótico. El conocido retrato de San Gregorio (*Cartas de San Gregorio* BNP Ms. Lat. 2287, fol. 1 v., St. Amand, segunda mitad del s. XII), es ilustrativo de esta tendencia.¹⁹ La reducción de las dimensiones de la cabeza y de las piernas, en relación al torso, permiten acentuar la impresión de majestuosidad y poder que se desprende de los personajes. Las telas moldean suavemente los miembros formando pliegues caligráficos, pero naturales, dispuestos en largas estrías paralelas. Junto a ello, el volumen es, en parte, negado por los fondos vivamente coloreados y ornamentados con rosetas, retículas o espirales.

De todas estas características participa el artista principal del *Liber Feudorum*, del que habría que destacar también, por una parte, la calidad conseguida en algunos de los rostros de personajes principales, modelados en grises, ocres e incluso tonos verdosos, sobre una capa previa de blanco, y, por otra parte, la delicada combinación de naranja y verde oliva que alcanza efectos considerablemente armónicos, como ocurre en las miniaturas de los folios 37 v., 41, 42 v., 44 v. etc. En cualquier caso, no dejo de reconocer una notable diferencia entre la forma de resolver los rostros de personajes importantes y, en especial, la figura completa de Ramón de Caldes, sin duda la mejor del códice, de acuerdo con el sentido del color y del volumen que acabo de describir, y la manera de presentar al resto de figuras, de cabeza redondeada y frente despejada y en las que se hace una gran incidencia en el dibujo o incluso en la posibilidad de cubrir las imágenes uniformemente mediante retículas ornamentadas, que encorsetan un tanto los movimientos de los personajes. No sé si es lícito hablar de dos manos diferentes, pero sí al menos de dos maneras distintas de resolver el problema de la representación de rostros y pliegues, la primera mediante manchas de color y la segunda, traduciendo a dibujo, es decir, a líneas en tinta, en ocasiones excesivas y precipitadas, la voluntad de volumen.

En el momento de buscar alguna otra obra con la que pudiera guardar relación nuestro *Liber Feudorum* se ha propuesto, como surgida de la misma mano, una viga (MAC 15833), (fig. 4) de procedencia desconocida, probablemente perteneciente a un baldaquino, decorada con escenas de la Pasión,²⁰ en la que se observan los mismos rostros anchos, de amplias frentes, aunque con la mayor movilidad en los personajes, posiblemente requerida por el tema. Aún le ha sido atribuida a este artista una obra más. Ya hace años que Cook

19. PORCHER, J. *L'enluminure française*. París, 1959, p. 37.

20. AINAUD, J. *Arte románico. Guía*. Barcelona, 1973, p. 164.

y Domínguez Bordona²¹ observaron analogías en cuanto a indumentaria y a arquitecturas entre el artista principal del *Liber Feudorum* y el del *Beato* de Las Huelgas. Pudo darse el caso de que hacia 1220 este miniaturista fuera llamado quizá por Berenguela, reina de Castilla y León (1181-1246), para dirigir el equipo que debía ilustrar el *Beato* de la Pierpont Morgan Library de Nueva York, Ms. 429, es decir, el denominado *Beato* de Las Huelgas²² monasterio donde Berenguela fue enterrada. Parece que este artista fue personalmente responsable de una serie de escenas, entre ellas la de la Adoración de los Magos (fig. 5) bien en esta obra ya de inicios del siglo XIII las figuras parecen moverse con más facilidad y las telas tienden a acentuar algo más el cuerpo.

Esta situación ha venido a complicarse más recientemente cuando D. Raizman en 1987 publicó un artículo²³ en el que venía a divulgar un manuscrito poco conocido. Se trata del *De Virginitate Beatae Mariae* de San Ildefonso (fig. 6) perteneciente a la colección Lázaro Galdiano de Madrid. Es un manuscrito presumiblemente toledano, por razones primordialmente iconográficas, y cuya cronología se sitúa a principios del siglo XIII, pero lo más interesante es que Raizman viene prácticamente a demostrar que el pintor de las miniaturas del manuscrito toledano es el mismo que trabaja en el *Beato* de Las Huelgas, estableciendo sus criterios comparativos sobre los tipos de arquitecturas, apoyadas en delgadas columnas, los fondos decorados por motivos diminutos, el canon desmesuradamente alargado de las figuras, etc. Este mismo investigador observa que la relación con el *Liber Feudorum*, aún siendo estrecha, no es tan directa, opinión que compartimos, por observar entre las dos obras, el cartulario catalán y el manuscrito toledano, notables diferencias en lo que se refiere a la gama cromática y a la manera de aplicar el color. Las preguntas que se plantean a continuación son, pues, ¿a qué nivel situar las evidentes relaciones entre este grupo de cuatro obras? ¿Son el resultado de artistas diferentes, aunque de formación muy cercana entre sí? ¿Podrían verdaderamente atribuirse las cuatro obras al mismo artista, de manera que las posibles diferencias que se observan, en especial con respecto al *Liber Feudorum* pudieran explicarse en base a una evolución de estilo fruto de una cierta distancia cronológica entre las obras? ¿Estaríamos ante un interesante caso de artista itinerante, pintor ilustrador de manuscritos y al mismo tiempo autor de obras mayores?

21. COOK, W. W. S. «The Earliest Painted Panels of Catalonia». En *The Art Bulletin*, X, p. 318, fig. 15.

22. MUNDÓ, A. M.; SÁNCHEZ MARIANA, M. *El Comentario de Beato al Apocalipsis. Catálogo de los Códices*. Madrid, 1976, p. 39-40.

23. «A Rediscovered Illuminated Manuscript of St. Ildefonsus's *De Virginitate Beatae Mariae* in the Biblioteca Nacional in Madrid». En *Gesta*, xxvi (1987), p. 37-46.

Y aún es posible ampliar el grupo de obras relacionadas con este artista o artistas. Hace algún tiempo que en una pequeña inicial figurada de un manuscrito procedente de Citeaux²⁴ me pareció reconocer la mano de este mismo ilustrador del Cartulario de Barcelona y en una reciente publicación de Y. Zaluska²⁵ se viene a confirmar esta apreciación. El manuscrito en cuestión es una *Biblia Sacra* (Bibl. Munic. Dijon, Ms. 3) (fig. 7), de principios del siglo XIII con 27 iniciales historiadas sobre el Antiguo Testamento y 12 sobre el Nuevo. Poco después de su ejecución, debió ser trasladado a Citeaux, donde sufrió una fuerte revisión textual en relación con la Biblia de Etienne Harding (Bibl. Mun. Dijon Ms. 12-15). Y. Zaluska llega a plantearse el posible origen catalán de esta obra en función de su coincidencia de estilo con el *Liber Feudorum*.

Queda, pues, pendiente de estudio un análisis conjunto de este grupo de obras así como la interesante relación de este artista con centros cistercienses como Las Huelgas y Citeaux. En cualquier caso, parece que estamos en condiciones de afirmar que la intervención del artista principal en la ilustración del *Liber Feudorum* debió producirse ya entrado el siglo XIII, dado que algunas de sus escenas parecen preludiar claramente una posterior iconografía gótica y teniendo en cuenta además que las obras que se le aproximan más, hasta el punto de atribuirse a la misma mano, nos introducen ya en las primeras décadas del siglo XIII. Estilísticamente el campo de estudio sobre la formación y procedencia de este pintor, quizá extranjero y de paso por Barcelona, permanece abierto, mientras no se terminen de perfilar las cuestiones relacionadas con obras francesas o inglesas del *Channel Style*, o tal vez con obras cistercienses de inicios del XIII. Sin embargo, de momento no me parece que haya ningún problema para una posible clasificación en dichas décadas. Por la que al primer artista se refiere y a pesar de su conservadurismo románico, pudo empezar su tarea algo antes, aunque tal vez lo hizo después de la culminación de la copia del texto del Cartulario en 1192.

Convendría añadir, a continuación, algún comentario a propósito del segundo de los Cartularios del Archivo de la Corona de Aragón, el *Liber Feudorum Caritaniae* (ACA Canc. Reg. 4) que continene documentos sobre vínculos

24. Ver GARNIER, F. *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et Symbolique*. París, 1982, fig. 85. También BARRAL; AVRIL; GABORIT-CHOPIN. *Les royaumes d'Occident. Le monde roman, 1060-1220*. París, 1983, p. 246-47, habían insinuado la relación entre el *Liber Feudorum* y una Biblia cisterciense de la Biblioteca de Dijon, sin más precisión.

25. *Manuscripts Enluminés de Dijon*. París, 1991, p. 293-295 y pl. CXXXII. Sería interesante estudiar la posibilidad de que el acusado sentido del dibujo, en detrimento del modelado mediante el color, de que hace gala, en muchas ocasiones el artista principal del *Liber Feudorum*, forma parte de un cierto proceso que, por influencia cisterciense y su incidencia en el dibujo, experimenta la miniatura en los años de preparación al gótico.

feudales pactados entre el Conde de Cerdaña y otros miembros de la nobleza. Según el profesor Ainaud²⁶ la cronología de la parte textual de la obra parece situarse entre 1200 y 1209, año en el que el rey Pedro el Católico cedió el título de conde de Rosellón-Cerdaña a su tío Sancho. Se trata pues de un segundo ejemplar de Cartulario laico ilustrado, paralelo al *Liber Feudorum Maior*, aunque de menor envergadura, a pesar de lo cual no deja de sorprender que hasta ahora no haya sido objeto de comentarios acerca de su interés artístico o iconográfico.²⁷

Este códice posee una decoración consistente en 32 viñetas de dimensiones próximas al cuadrada y que oscilan entre los 11'5 cm de altura máxima y los 9'5 cm de anchura máxima, encabezando el documento correspondiente. Salvo la ilustración del folio 1, que claramente pertenece a un artista diferente, el resto de miniaturas deben atribuirse a la misma mano. Iconográficamente constituyen escenas muy repetitivas, en las que invariablemente el conde de Cerdaña recibe entre sus manos las de su vasallo, o las del que se sitúa en primer lugar cuando se trata de varios feudatarios. Todas las escenas suceden en el interior de marcos arquitectónicos, bajo grandes arcos rebajados apoyados sobre capiteles y columnas y flanqueados por torrecillas. El tema de la prestación de homenaje no se representa con demasiada frecuencia, exceptuando, claro está, el *Liber Feudorum Maior*. Se da con cierta asiduidad en obras ya góticas relacionadas con ambientes de cruzadas, por ejemplo, en dos ejemplares de la *Historia de Ultramar*, realizados en París hacia 1291 y 1300.²⁸

Decíamos anteriormente que en folio 1 (fig. 8) interviene un artista distinto al que trabaja en el resto del códice. Realiza en este folio inicial una escena de vasallaje dentro de las pautas de considerable calidad y formación de recuerdo bizantinizante que se observa en ejemplos de la pintura sobre tabla y ocasionalmente también en la miniatura catalana, de fechas en torno a 1200, o años posteriores. Una arquitectura en la que al tono del pergamino se suman el color rojo y el verde oliva, enmarca la escena, que se destaca sobre fondo azul, salpicado por un punteado en blanco. El conde Guifre de

26. AINAUD, J. *La pintura catalana. La fasciació del romànic*. Ginebra-Barcelona, 1989, p. 118. BOHIGAS, P. *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*. Barcelona, 1960, p. 106-109, fig. 40-41, indica que en el códice se recogen documentos de los años 1128 a 1241.

27. Toda la bibliografía sobre este manuscrito puede encontrarse en mi trabajo sobre el mismo citado en la nota 1, p. 202-204.

28. Ms. 45 de la Biblioteca Municipal de Epinal, en cuyo fol. 216 barones cruzados ofrecen homenaje al rey Balduino II y Ms. 9492-93 de la Biblioteca Real de Bruselas, en cuyo fol. 326 el rey Balduino IV contempla como barones cruzados rinden homenaje al que será su sucesor Balduino V. Ver FOLDA, J. *Crusades Manuscript Illumination at Saint Jean d'Acre. 1275-1291*. Princeton, 1976, fig. 272 y 242.

Cerdaña, sentado sobre sitial y cojín, trabajado en sepia y vestido con túnica azul y manto y calzas rojas recibe el juramento feudal de parte de sus vasallos, Isarn y Dalmau, por el castillo de Castellfolit. Ambos visten en tono rojo y sepia claro, y cabellos y rostros mantienen el color del pergamino, reforzado con algo de rojo, blanco y verde.

Sobre este primer artista, de mayor calidad que el segundo, podría decirse que acusa una preparación relacionada con la oleada bizantinizante que se hace evidente en Cataluña en los últimos años del siglo XII y en las primeras décadas del siguiente y que permite relacionar la pintura sobre tabla con la ilustración de textos en torno al mismo tronco común bizantinizante. Así, es posible enlazar el tipo de rostros de perfil y tres cuartos, así como el tratamiento de telas y pliegues y los gestos de los personajes de esta primera ilustración del *Liber Feudorum Ceritaniae* con los de obras del campo de la pintura sobre tabla como el frontal de Sant Sadurní de Rotges²⁹ (MEV) o el propio frontal de Aviá (MNAC), o con otros ejemplos dentro de la ilustración de manuscritos, como el Ms. 20 del Archivo Capitular de Tortosa, *La Ciudad de Dios* de San Agustín, cuya ilustración, aún dentro de un estilo más dibujístico y precipitado, participa de similares pautas bizantinizantes.³⁰

Características diferentes presenta el segundo artista que interviene en la ilustración del *Liber Feudorum Ceritaniae*. No creo que haya nada en él que desdiga de un posible origen catalán. Da la sensación de que la rigidez y rigurosa compartimentación cromática, la conversión de las telas en superficies planas cubiertas de decoración, incluidos los mantos de los personajes, forrados de armiño o de marta cibelina, la utilización del blanco como elemento matizador en busca de volumen, en especial sobre los azules, e incluso los rostros adustos y de ojos saltones, indican un pintor formado en un taller relacionado con la pintura sobre tabla, pero sobre todo, influenciado por las escuelas de producción de esmaltes, quizá las escuelas meridionales francesas que partiendo de Limoges trabajan activamente en las últimas décadas del siglo XII y principios del XIII.³¹

A este segundo iluminador deben atribuirse las 31 miniaturas restantes. Tienen todas un interesante valor documental al intervenir en ellas personajes de la época, si bien en ningún caso es posible hablar de un valor retratístico.

29. DALMASES, N. de; JOSÉ PITARCH, A. «L'època del Cister. S. XIII. En *Història de l'Art Català*. Barcelona, 1985, p. 207 habrían mencionado esta posibilidad.

30. IBARBURU ASURMENDI, M. E. «Algunos comentarios estilísticos sobre *La Ciudad de Dios* de San Agustín, Códice 20 del Archivo Capitular de Tortosa» *D'Art* (1985) n.º 11, p. 103-121.

31. GAUTHIER, M. M. «Catalogue international de l'oeuvre de Limoges». En: *L'époque romane*. París, 1987. I. *Emaux du Moyen Age Occidental*. Friburgo, 1972.

Se pueden señalar, entre otras, la imagen del folio 6 v. en la que se recoge un convenio sobre el castillo de Cardona, concertado entre su señor, el obispo Folch de Urgell, y el conde Guillem de Cerdaña, la del folio 9 v. en la que el obispo San Ermengol de Urgell presta juramento de fidelidad al conde Guifre de Cerdaña, la del folio 71, donde se recogen los esponsales del conde de Rosellón con la hija del vizconde de Beziers³² y la del folio 73 en la que el rey Alfonso I recibe el homenaje de los hombres del conde del Rosellón, tras la muerte del conde Guinard.

Antes de terminar este trabajo convendría apuntar un par de detalles que dan a esta obra un mayor interés. El primero es el cuidado con que se describen las vestiduras de los personajes, túnica con abertura lateral, que permite ver las calzas vivamente coloreadas y mantos sujetos con cordón y forrados interiormente con pieles de armiño y de martas cibelinas.³³ El segundo detalle valioso es de tipo técnico y se refiere al carácter inacabado de doce de las miniaturas que permite seguir el proceso de aplicación del color y del oro sobre un dibujo indicativo previo.³⁴

Barcelona, febrero de 1993.

32. Las escenas de esponsales no son muy usuales: recordamos que la misma escena se repite en el folio 78 v. del *Liber Feudorum Maior*. Otra escena de matrimonio la encontramos en el Ms. 142 de la Biblioteca Municipal de Boulogne-sur-Mer, *Historia de Ultramar* (Acre, hacia 1287); en su folio 264 c., Balduino IV entrega a su hermana Sibila en matrimonio a Guy de Lusignan. Ver FOLDA, J. *Crusades Manuscript...*, fig. 137. Un segundo ejemplo aparece en el Ms. 392 de la Bibl. Mun. de Orleans, *Código de Justiniano*, fol. 66 v. Ver GARNIER, F. *Le langage de l'image au Moyen Age. Vol. II: Grammaire des gestes*, Tours, 1989.

33. BERNIS, C. «La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fecha-ción» *Archivo Español de Arte* XLIII (1970), n.º 169-172, p. 207-208. Id. *Indumentaria medieval española*. Madrid, 1956, fig. 35, 51 y 58.

34. Ver nota 27.

COL·LOQUI

Joan Ainaud: Lamento molt haver de discrepar d'una part de les coses que s'han dit, i per altra banda estic content de no fer-ho d'altres. Concretament, pel que fa al *Liber Feudorum Maior*, sí que voldria dir (i ho dic perquè vaig tenir la sort d'agafar els dos cartularis i posar-los de costat, traient-los de la caixa forta de l'ACA i poder-los comparar amb tot detall) que de fet no em sembla de cap manera que el *Liber Feudorum Maior* (encara que estigui mutilat, tal com ens ha arribat) no hagi estat fet en temps d'Alfons. No em refereixo solament a la còpia del text sinó també a la il·lustració. I dic il·lustració per una raó de caràcter iconogràfic. No em puc imaginar de cap manera que si la iconografia solemne és la destinada a Alfons, començant per la pàgina de la dedicatòria, un altre rei s'interessés per fer una gran pàgina de dedicatòria, tal com hi ha en aquest manuscrit. D'altra banda, tal com ja s'ha assenyalat aquí, el doctor Mundó per un costat i jo mateix per un altre, havíem comprovat, d'una banda, que la còpia de textos originals acaba el 1192 i que, en canvi, les còpies de textos posteriors al 1192 (que comencen el 1197) són clarament afegides d'una altra mà, o al marge. Naturalment això sol no seria argument suficient de cara a la il·lustració però sí que crec que és argument complementari amb vista al fet que la gran pàgina dedicada al rei sigui d'Alfons i no, naturalment perquè no té cap sentit, dels seus successors. En canvi, sí que realment, si el manuscrit se seguia executant en temps de Pere (com sembla evidentíssim en el *Liber Feudorum Ceritaniae*) si l'il·luminador (el de la segona mà, el bo, diguéssim) hagués continuat treballant a la Cort no tindria sentit que no hagués il·luminat també un altre manuscrit. La cronologia del *Liber Feudorum Ceritaniae* no ofereix cap dificultat (començaments del segle XIII). I d'altra banda hi ha encara una altra qüestió, que no és de cap manera imputable a la doctora Eugènia Ibarburu sinó a la forma de redactar del doctor Miquel i Rosell, i és que els dos gran volums de la seva reconstrucció, molt meritòria encara que hi falten coses, del *Liber Feudorum*, en el títol només posa *Liber Feudorum Maior*, la qual cosa crea una mena de confusió. La documentació que ell recull és la documentació dels dos *Liber Feudorum*. De manera que, de fet, els textos estan publicats tots (els que ell va trobar, tot i que una altra qüestió sigui el fet que se'n poden trobar més). Ell mateix ho diu (encara que a mig camí, és un problema de redacció), però des del punt de vista de text no hi ha cap problema, està documentat, cosa que, d'altra banda, es pot verificar fàcilment perquè tots els documents copiats del *Liber Feudorum Ceritaniae* es troben referenciats en el regest de cada un dels documents. El que passa, com dic, és que el títol és confusionari, però el treball és molt meritori.

Per altra banda, la part a la qual m'adhereixo completament, encara que amb matisos, és tot aquest estil estilístic de les analogies entre una sèrie d'obres pictòriques (miniatura) i el *Liber Feudorum Maior*. Personalment jo li dono una altra lectura. És a dir, la de creure, justament, que es tractava d'un artista passavolant, un artista que havia rebut un encàrrec concret i que, mort Alfons, va desaparèixer del panorama català.

Eugènia Ibarburu: Quizá por ésto no iluminó el *Liber Feudorum Ceritaniae*. El paso por Barcelona de este artista quizá fué muy fugaz y entonces se explicaría el porqué no continuó trabajando en el *Ceritaniae*. No lo sé. Yo lo que quería decir

sobre la cronología, respecto al siglo XIII, es que sigo inclinándome a favor de una cierta cronología del siglo XIII, o en todo caso del reconocimiento de un cambio de mentalidad en las imágenes. Es decir, yo no he sabido encontrar ejemplos similares en lo románico. No he sabido ni siquiera encontrar ejemplos de escenas de vasallaje en lo románico. Otras que he podido encontrar son ya de un siglo XIII avanzado, insertas, además, en un ambiente relacionado con las cruzadas. Unas escenas de ultramar donde aparecen unas escenas de vasallaje pero que ya son de finales del siglo XIII. Es decir, que iconográficamente mira hacia adelante. Esas imágenes miran las consecuencias que tendrán en el gótico, y en mi opinión no tienen precedentes en lo románico. Esa era una de las causas por las que me inclinaba yo a avanzarlo.

Luego, el hecho de que esas cuatro o cinco piezas que hemos conseguido reunir y que deberían ser estudiadas en todos los sentidos para probar de establecer si pertenecen realmente a una única mano o a un grupo de artistas más o menos formados a la sombra de un mismo maestro o algo parecido. Todos éstos son de inicios del siglo XIII. Para el Beato de Las Huelgas se da la fecha de 1220 y para la Biga de Barcelona usted [doctor Ainaud] la sitúa también en los inicios del siglo XIII.

Joan Ainaud: La Biga de Barcelona és un objecte arribat pel comerç d'antiguitats i ni se sap d'on ve. Va ser comprada a un antiquari de Barcelona, però això no vol dir absolutament res.

Estic pensant, justament, en un tríptic que ha comprat recentment el Muesu Nacional d'Art de Catalunya i que el professor Post havia publicat com a obra de Ferrer Bassa. Actualment els assessors italians del Museu diuen que és italià (perquè ells són italians). Personalment crec que aquest tríptic possiblement no és català, a més que feia pocs anys que era a Barcelona, ja que abans, la primera fotografia que jo conec d'aquest tríptic és de quan es trobava al Palacio del Moro, a Ronda (a la col·lecció de la duquessa de Parcé). Les peces viatgen molt i per tant es fa molt difícil determinar-ne més coses. Jo més aviat crec que el grup aquest és un grup que surt, tant si ens agrada com si no (aquesta és una altra qüestió), artísticament del context català, tant si és de finals del segle XII com si és del segle XIII. El que és evident és que no té res a veure, i el fet que després no tingui conseqüències, més aviat fa pensar en això. En canvi, la reina Sança, la muller del rei, era una persona absolutament vinculada no solament amb Castella sinó amb aquest món dels Plantagenet (encara que ara estigui més de moda dir-li del Canal, perquè els francesos i els anglesos sempre han anat una mica d'acord) però de fet és un món internacional, més septentrional que Catalunya.

Eugènia Ibarburu: El que quería decir és que este grupo de piezas, el manuscrito de Dijon, lo situa en las primeras décadas del siglo XIII. El manuscrito de San Ildefonso, toledano, Reisman también lo situa en las primeras décadas del siglo XIII. Fue un poco por paralelismo con todas las obras que le son próximas por lo que yo adelanté la fecha. Por estilo está a caballo entre finales y principios, por supuesto. Quizá por estilo no sería contradictorio que fuera de los últimos años del siglo XIII. Ya digo que fue más por un motivo de relación con todo este grupo de piezas, todas ellas de inicio del siglo XIII, lo que quizá me obligó a moverla un poco y sobre todo la iconografía, a la que yo no veo antecedentes en todo lo románico.

Joan Ainaud: El rei Alfons es troba a la pàgina de la dedicatòria, i no hi ha cap altre personatge. Pere el Catòlic ja no hi és, aquí.

Rosa Alcoy: En la qüesitó de la iconografia potser també caldria remarcar la mateixa originalitat iconogràfica de la vida de la Passió, que a vegades s'ha remarcat. És a dir, que no seria solament un artista original en allò profà sinó també en allò religiós. Per exemple, a vegades s'ha comentat el fet que la figura de Crist sigui una figura hellenística i que no respongui al tipus siríac. En aquest sentit, i tenint en compte el que heu dit de les connexions amb el món del Cister, potser s'haurien de buscar alguns models més en aquest camí, en aquesta via. Pel que fa a la cronologia, crec que pensar que un artista que treballa en les primeres dècades del segle XIII no pot fer-ho des de les últimes del segle XII tampoc és impossible.

Eugènia Ibarburu: Además hay unas ciertas diferencias de estilo, también, entre todas estas piezas, que quizá se puedan explicar en función de una cierta evolución cronológica del propio pintor.

Rosa Alcoy: I aleshores això donaria la prioritat a allò que tenim a Catalunya.

Eugènia Ibarburu: Així seria, de moment.