

LES TAULES PINTADES A CATALUNYA I ELS CORRENTS ANGLESES A LA FI DEL ROMÀNIC *

ROSA ALCOY

Quan es parla de les taules pintades a Catalunya durant el període romànic, una de les qüestions que sobresurt primerament és la gran quantitat de peces conservades. Crida l'atenció dels investigadors aquest elevat nombre d'exponents del que fou la pintura sobre taula —antependis o frontals, baldaquins, retrotabules— agrupats en un territori relativament reduït com és el català. La importància d'aquest fet destaca sobretot si aquests exemplars catalans se situen en relació amb el que succeeix a la resta de països de l'Europa romànica, on aquesta mena de realització resulta, generalment, més excepcional.

Aleshores es defineix una situació de desigualtat, que haurà de ser considerada si hem d'establir lligams entre les obres catalanes i la pintura que es realitzava en el context europeu. Haurem de comprendre en primer lloc que de vegades pot ser difícil trobar els paral·lels exactes dins la mateixa tècnica de les taules pintades. L'art pictòric europeu ens proporciona una gran riquesa de models en els camps de la il·lustració de manuscrits i de la pintura mural, però no són gaires els exemplars romànics de pintura sobre taula que podem estudiar —fora de Catalunya i Itàlia— sobre els quals puguem basar les anàlisis estilístiques, formals i iconogràfiques, comparativament, sense perdre de vista el marc català. Les taules pintades catalanes ens menaran des d'obres datades a finals del segle XI fins a una tradició que assolirà la plenitud en els segles següents: segles XII i XIII. Aquí analitzarem algunes peces que arrelen dins d'aquesta coordenada, sobretot les últimes obres del grup; aquelles que responen a un moment de transformació

* Text corresponent a la conferència pronunciada el dia 16/11/1987 dins del Cicle «Catalunya a Europa durant el Romànic».

del romànic. La vessant metafísica d'un traspàs del romànic al gòtic —art concentrat en fites i experiències novadores— afecta aquestes produccions. En qualsevol cas, advertim que tractarem d'aquelles realitzacions que responen a un nou desenvolupament artístic a Catalunya, que es descriu per la seva vinculació a l'estil bizantinitzant que envolta de forma generosa i àmplia l'any 1200.

Sobre l'italo-bizantinisme «1200» a Catalunya

Els estudis de les taules pintades catalanes s'enfocaren sobretot en relació a Itàlia; no debades era en el marc italià on s'havia d'anar a cercar un nombre significatiu de produccions en pintura sobre taula que s'aproximés a les obres catalanes realitzades en la mateixa tècnica. A l'hora d'explicar-les —i recordem que situem la qüestió a la fi del segle XII i primers anys del segle XIII—, la relació que s'establia amb Europa s'havia entrevist de forma generalitzada a partir d'aquest bany d'italo-bizantinisme. La geografia italiana semblava poder explicar com a mínim una part important de la incidència dels bizantinismes a Catalunya. En aquesta direcció la taula d'Orellà era paradigmàtica, perquè s'hi feia palès un fort arrelament bizantinitzant que només podia procedir d'Itàlia. Sabem que en el cas d'Orellà es parlà fins i tot d'un treball més propi d'artistes italians que no pas de catalans. Encara que les raons d'origen no eren tan nítides, el record del frontal de Valltarga (MNAC) i d'altres obres considerades afins —alguna d'elles, avui, en col·lecció particular— no semblava tampoc injust quan s'evocaven pintures realitzades a la Toscana. En qualsevol cas, les obres d'Orellà i de Valltarga són exponents prou significatius del que s'entén sovint com a corrent italo-bizantinitzant del 1200 català. El frontal d'Orellà permet observar alguns trets particulars. Per exemple, la qualitat volumètrica de la figura d'acord amb un joc d'ombra i llum que corrobora la taca, la pinzellada, i ens dóna una valoració plàstica densa del conjunt de la pintura i de les seves figures, inusual en la pintura catalana precedent. La imatge de l'antipendi és, d'altra banda, enriquida amb motius en relleu de caire ornamental, que s'enrotllen en espiral i que són rematats amb flors de lis que cobreixen tot el fons metal·litzat. El tema del lis serà una de les constants decoratives —no excusivament pictòrica— de l'estil 1200. És un dels nexes que s'ha de reconstruir per explicar la vinculació d'obres com aquesta a algunes de les tècniques d'orfebreria.

Un segon grup per a l'aproximació a l'atmosfera italiana es creà a partir de les taules atribuïdes al Mestre de Lluçà. Taller o escola de Lluçà (o del Lluçanès) si hem d'incloure totes les produccions que s'assumeixen al darrera de l'anònim. Aquestes produccions posteriors a les d'Orellà o Valltarga continuarien reflectint, amb una terminologia pròpiament catalana o catalanitzada, el llenguatge

italo-bizantí de les primeres i en particular el del mestre de Valltarga. Aquest debat, malgrat el seu atractiu innegable, tindrà només un paper subordinat a les consideracions que seguiran sobre el grau d'italianització de la nostra pintura en aquest període.

Les obres que volem examinar detalladament ens menen a un tercer conjunt de peces, definides pel treball del mestre d'Avià. La seva pintura ha estat comparada amb la del Mestre de Lluçà i alguna vegada hom ha considerat contemporànies les seves respectives produccions. Enfront d'aquesta possibilitat també s'havia cregut factible una relació de mestre a deixeble. En algun cas es va pensar que l'autor de les taules de Lluçà no fos el mestre del pintor d'Avià; o, en la mateixa perspectiva, que creiem errònia, que aquest darrer fos un personatge influït de forma immediata per les realitzacions que caracteritzen el cercle del Lluçanès. Al Museu de Vic, el crucifix de l'església de Lluçà, en correspondència amb el frontal i laterals de l'altar a que hem al·ludit, és una altra mostra que permet d'insistir en aquesta falta d'homogeneïtat i continuïtat entre Lluçà i Avià. Invertir la correspondència entre aquests dos cercles segurament seria més profitós, encara que hauríem de matisar alhora els aspectes puntuals que afecten cadascuna de les produccions que s'adscriuen a un i altre obrador.

Algunes alternatives a l'italianisme del 1200

Quan parlem de taules pintades som conscients de la interrelació entre els mestres que les feien i aquells que treballaven també en altres tècniques com són la il·lustració de manuscrits o la pintura mural. Això no obstant, hem vist com el desig de remetre a obres de tècnica semblant o idèntica pot haver contribuït a posar l'èmfasi en la reivindicació d'un parentiu entre les taules catalanes i els corrents italo-bizantinitzants que en alguna ocasió remetent a la Toscana i al món pisà. Tanmateix, disposem d'una taula procedent de Berbegal (Museu Diocesà de Lleida) que, relacionada amb les pintures murals de la sala capitular del monestir de Santa Maria de Sixena, apunta en una altra direcció i obliga a replantejar alguns dels components del viatge a Itàlia també pel que fa a aquesta tècnica pictòrica.

Així és que el món recreat als murals de Sixena (MNAC) ens allunya de l'escricta relació amb els italo-bizantinismes per introduir nous arguments sobre l'origen dels artistes del 1200. Malauradament aquestes pintures varen patir les conseqüències del foc, i tot i l'existència de fotografies antigues (*vid.* Oakeshott, 1972) es fa difícil d'imaginar-les en la seva plenitud cromàtica. Si examinem un detall de les reproduccions en blanc i negre anterior a l'incendi de la sala capitular (concretament la figura d'Eva) veiem que aquesta, i altres imatges del cicle, sense

ser oposades a la pintura italiana i bizantina, desvelen una relació clara amb manuscrits il·lustrats a Anglaterra. La connexió més directa s'estableix amb els cercles de miniatures anglesos que treballaren en algunes de les parts de la magnífica Bíblia de Winchester, fins al punt d'identificar el Mestre de Sixena amb un d'aquests miniaturistes (*vid. English Romanesque*, 1984, per l'estat de la qüestió recent). Per tant, una coordenada que uneix pintura mural, pintura sobre taula i miniatura.

El component angloitalià que es detecta en aquestes pintures aragoneses dóna suport a la hipòtesi sobre una relació, que pot ser prèvia, entre les taules pintades catalanes i la miniatura anglesa. Sixena exigeix una anàlisi minuciosa que no farem ara ni molt menys, però potser val la pena parar-hi esment, encara que sigui només pel fet de remarcar l'existència d'una coordenada oberta que reclama un espai entre la Sicília normanda (on podem tenir un record per al Sacramentari de Siracusa, avui a Madrid) i Anglaterra, i que determina una sèria de relacions que es poden establir també des d'una perspectiva històrica entre aquests dos centres artístics insulars, encarats a l'àmbit hispànic a partir dels murals aragonesos.

D'altra banda, la revisió de la cronologia de la Bíblia, reculada com a molt tard a la dècada dels anys vuitanta del segle XII (c. 1155-1185), és un índex fonamental per a datar els murals i de retruc la indicència d'aquests tallers en terres aragoneses. L'existència de corrents precedents de penetració anglesa no seria, per tant, una demostració en el buit, sinó que es podria sumar a altres investigacions sobre els components anglesos en manuscrits hispànics com ara la Bíblia de Burgos, la Bíblia de Lleida o el Beat de san Pedro de Cardena, fet a part dels llibres conservats en biblioteques de la península i procedents d'Anglaterra.

En aquest sentit hi ha una obra excepcional que permet insistir en els nexes entre dues zones geogràficament distants. És el cas del saltiri anomenat de Canterbury o també saltiri anglocatalà de París (Bibl. Nat, ms. lat. 8846), un magnífic exponent que embranca amb els obradors de Canterbury del segle XII, però també dels tallers catalans del segle XIV. Aquest còdex, espectacular pel que fa a la il·lustració, es troba dividit en dues parts clarament diferenciades. Per una banda, es compon de les seccions corresponents a la miniatura que cal englobar dins el darrer quart del segle XII anglès (c. 1180-1190 segons el catàleg *English Romanesque*, 1984), i, per una altra, de les miniatures trescentistes realitzades a Catalunya, no gaire lluny de la meitat del 1300; entre el 1330-35 i 1340 podria enquadrar-se el segon grup de miniatures realitzades al taller dels Bassa.

La connexió establerta entre els mestres de la Bíblia de Winchester i els miniaturistes del Gran Saltiri de Canterbury és una orientació important a l'hora d'argumentar sobre el moment i el perquè de l'arribada d'aquest llibre a Catalunya. Es tracta d'una obra que, situats a les darreries del 1100, va restar inacabada.

A partir de les seves miniatures trescentistes cal situar-la en l'escena catalana en un moment incert però anterior a la realització de les últimes. Frederic-Pau Verrié ha defensat la via de Sixena com a possible punt d'arribada del manuscrit 8846, problemàtica que jo mateixa he sospesat en el context de la meua tesi doctoral. Si admetem la connexió entre els muralistes de la sala capitular del monestir i els miniaturistes del saltiri, aquesta hipòtesi suggeridora i atractiva per a l'explicació de la miniatura trescentista no ho serà menys per a entendre la pintura aragonesa i catalana de les darreries del segle XII. Per tant, aquesta idea ens atrau molt especialment, perquè l'existència d'obres com el saltiri —una obra mestra en tots els sentits— i, de la seva mà, la presència dels artistes que les realitzaren, és decisiva per a definir una de les vies de penetració d'una part de les influències angleses que intentarem percebre en les taules pintades. Podem destacar la gran llibertat del miniaturista a l'hora de compondre les escenes i la gran riquesa iconogràfica que alhora també afavoreix el saltiri, text qualificable d'obert, que permet a l'autor interpretar els temes i la seva combinació, encara que sigui dins els marges d'una tradició ben establerta.

Hi ha diverses imatges del saltiri de Canterbury que palesen el que diem. La llibertat compositiva no implica desequilibri. No hi ha cap mena de simetria rígida; per contra hi ha una espacialitat composta, de gust gairebé ornamental, que tanmateix, no s'estructura ni es fixa unes línies estables ni reglamentades apriorísticament. Observem una organització dinàmica i canviant que després podríem contrastar amb l'ordre que imposa la tradició dels frontals, dels antependis romànics a Catalunya i també dels que seguiran la tradició i que obren ja les portes d'aquest estil bizantinitzant que caracteritza les dècades anteriors i posteriors al 1200. Tot i així, en les primeres pàgines del llibre trobem una ordenació més fixa i estable que es correspondria millor amb les necessitats estructurals de les taules catalanes.

Taules i il·lustració de manuscrits a l'entorn del cercle d'Avià

Abans d'entrar en el terreny de les relacions artístiques, cal presentar el frontal, o retaule, d'Avià, segons la funció que li atribuïm entre les peces del mobiliari litúrgic. Hem advertit ja la necessitat de veure per separat les obres del cercle d'Avià sense subordinar-les al grup del Lluçanès. El Mestre de Valltarga —versemblant contemporani del d'Avià— seria un problema a part, prou important per exigir d'entrada un tractament específic.

L'organització de la taula d'Avià no té res a veure amb la d'algunes de les pàgines del Saltiri de Canterbury. La seva estructuració compartimentada i estàtica contrasta amb aquella que hem destacat per la seva fluïdesa en la major part

dels folis del manuscrit, per bé que recordem les excepcions situades al començament del llibre de París. El Mestre d'Avià es veu obligat a respectar un enquadrament que li ve donat per una tradició de pintura sobre taula. A partir d'aquí, demostrar la relació entre les il·lustracions angleses i la pintura sobre taula vinculada a Avià aconsella fer abstracció d'elements que poden ser estructurals i que constitueixen, particularment en el cas dels frontals, una mena de cotilla que depèn de la diversa funcionalitat d'aquesta mena d'obres.

Una lectura ràpida del reretaula d'Avià permet observar temes que faran fortuna en les taules d'aquest moment i que, d'esquerra a dreta, mostren l'Anunciació a la Verge, la Visitació, el Naixement, i el tema dels reis itinerants, que articulen la seva processó vers la imatge central que té una doble funcionalitat. La funció temàtica que imbrica Maria i el Nen en l'Epifania, i el seu valor d'effigie independent, com a imatge devocional o de culte, es contemplen en una freqüència que la taula podria compartir amb l'anomenada *Marededéu del Claustre de Santa Maria de Solsona*. L'estructuració narrativa del frontal es tanca amb l'escena de la Presentació al Temple, tema que té connotacions eucarístiques i de sacrifici i que, per tant, actua com a coronació al desenvolupament dels episodis de la Infantesa, en vista també del que s'esdevindrà després. El Nen damunt l'altar implica la figuració de la divinitat com a infant però també com a divinitat salvadora. Un altre aspecte que es pot fer notar i que queda força subratllat en el frontal és el paper rellevant de Maria en tot aquest petit món que se li ha dedicat. A part de ser la titular i una de les protagonistes essencials, és també la titular de l'església de Santa Maria d'Avià a que pertany l'obra.

En l'Anunciació és remarcable la solució que s'ha aplicat a l'hora de dividir l'escena —en realitat sense dividir-la— en dos compartiments. Mentre l'Anunciació i la Visitació estan separades entre si per una columneta que serveix de suport de dues arcuacions, la subdivisió de l'espai interior de l'escena en que compareix l'àngel davant Maria és suggerida només per l'arcuació sense suport intermedi. Es tracta d'una solució que podem analitzar en obres angleses. Ja hem advertit que la llibertat d'actuació és molt més gran en la miniatura i que no pretenem defensar un parentiu estricte entre Avià i la Bíblia de Winchester. Per tant, hem de veure com a element puntual la solució dels arcs, que queden superposats a l'escena o que aixopluguen algunes de les figures. Escollim una pàgina de la Bíblia de Winchester on compareixen les escenes de David davant Saül i la unció de David per Samuel. També un altre full d'aquest manuscrit anglès, la pàgina anomenada *Morgan* (Pierpont Morgan Library de New York, ms. 619), pertany a un mestre relacionat amb l'anterior dintre del cercle de l'obra de Winchester, que defineix fins i tot amb més claredat aquesta solució d'arcuacions a la qual em referia en el cas de l'Anunciació d'Avià. Les diferents escenes que componen la pàgina Morgan solucionen aquest emmarcament arquitectònic en la presentació de Samuel a Elí i després també amb el primer somni i la visió de Samuel.

Si passem, després d'aquest comentari de caire organitzatiu general, a altres àmbits de comparació, veurem com els resultats positius s'enriqueixen progressivament. Per començar assajarem de fer abstracció dels emmarcaments que separen miniatures de taules, per analitzar les fórmules que s'apliquen en el frontal, tant compositives com de detall. En aquesta dimensió haurem d'afinar, establint els paràmetres concrets del parentiu entre la pintura sobre taula catalana i una part de la miniatura i pintura mural anglesa. Els manuscrits il·lustrats són el que ens ha pervingut realment, i en forma tan esplèndida que fa possible manipular un nombre de casos molt més important que no pas el que correspon a les pintures murals, de les quals, en comparació, conservem un nombre escàs.

El recorregut que farem ens portarà dels aspectes compositius als elements més concrets. A la Nativitat d'Avià la solució del tema es dona amb els elements que són realment imprescindibles, és a dir, s'ha fet síntesi de tot allò que podrien ser escenes també de tradició bizantina, com és el cas de l'anunci als pastors o el de les parteres, el de l'Epifania o el d'altres intervencions marginals (àngels), elements que circumdaven l'escena en obres bizantines o d'ascendència bizantina. No seria il·lògic remetre'ns als mosaics sicilians (Martorana i Capella Palatina) amb la voluntat de remarcar coincidències i diferències respecte a les eleccions fetes a Avià. És interessant establir la comparació, veure el gest de Maria en el frontal i en els mosaics, gest que és potser més pròxim en les obres sicilianes que no pas en algunes miniatures angleses com ara la d'una pàgina d'un saltiri anglès conservat a Copenhaguen. En aquest còdex, però, a part d'alguns elements que no veiem en el cas d'Avià, com poden ser tota l'organització del llit, la seva estructura aixecada amb potes que deixen lliure una zona inferior de terra, els cortinatges i algun altre element, en trobem d'altres que ens acosten a l'obra catalana. La relació és més clara pel que fa a la resolució general i els elements seleccionats que no pas la que establiríem amb els murals de Sixena, que, malgrat que són més propers en la distància, ens condueixen a una realitat gràfica potser una mica més moderna. A Sixena les reminiscències de caire iconogràfic bizantí, com poden ser la interferència d'altres temes en el motiu principal del Naixement, retornen amb força. Recordem per contrast la miniatura del Saltiri de Copenhaguen, encara que també podríem citar el Naixement del Saltiri de Canterbury, obres on, de la mateixa manera que a Avià, se suprimeix tot element accessori per fer la síntesi de molts temes de categoria secundària respecte del tema central.

Un altre aspecte atractiu per a la comparació són les agrupacions de les figures i la forma d'establir relacions entre els personatges. La Presentació al Temple en forneix l'escenificació ideal per estudiar la tensió interna que governa els protagonistes. Simeó amb el nen als braços, sostenint-lo justament damunt l'altar, prefigura el sacrifici posterior de Jesús que implica la mort a la creu i la salvació de l'home. La Verge posa tensos els braços recoberts amb el mantell

davant del sacerdot per recuperar l'infant. Els personatges dels marges serien un segon sacerdot que ha recollit l'ofrena —no necessàriament la figura de Josep, com s'ha dit alguna vegada (n'hi ha prou de comparar aquesta representació amb la de la Nativitat per adonar-se de la diferència respecte d'aquell)— i, també, en el marge de la nostra dreta, la figura de la profetessa Anna. És clar que hi ha una voluntat per fer la composició de l'episodi d'una escena sintètica, que es desenvolupa sobre un fons neutre però amb una intencionalitat que preveu el volum dels personatges, que té en compte la seva anatomia i que ens allunya d'algunes solucions planes que, de vegades també simplificant les coses, es consideren prototípiques del món romànic.

L'escena connecta amb una tendència gràfica d'actualitat en que els grups de personatges es troben interrelacionats no solament amb un sentit diguem-ne espacial o volumètric sobre el fons neutre, al qual romanen aplacades les figures, sinó també d'acord amb una direccionalitat que recolza la mateixa dinàmica de cadascun d'ells a partir del moviment intern que neix de cada figura. És el cas que descriu un detall de les pàgines de la Bíblia de Lambeth, de c. 1150 (Biblioteca del palau Lambeth de Londres), obra en la qual el miniaturista extrema aquesta tendència. Observem el foli on es representa l'aparició dels tres àngels trinitaris davant d'Abraham i l'acolliment que aquest els dispensa amb una mena de particular convit a taula que hi ha a la següent seqüència. Observem la reverència d'Abraham, que el vincula plàsticament a la marxa retinguda dels àngels en una tessitura visual que ens recorda les tensions creades a la Presentació del Temple.

L'obra més estretament vinculada a la taula d'Avià és el frontal de Rotgers, dedicat a Sant Sadurní (Museu Episcopal de Vic). Es pot considerar fins i tot que sigui una obra del mateix taller que la d'Avià, on s'ha de tenir en compte la intervenció d'ajudants o col·laboradors associats a un mestre principal. Una de les escenes d'aquest frontal és el salvament d'un conjunt de personatges que sembla que havien de morir ofegats, si no fos que Sant Sadurní els alliberà miraculosament de les aigües. Per a nosaltres és important veure-hi, no tant el fet prodigiós propiciat per la intervenció del sant, com el desig d'agrupar i superposar adequadament aquestes figures i de crear una sensació d'espai. Això mantenint el fons neutre, aquest fons sense cap referència arquitectònica o paisatgística. L'agrupació i superposició de les figures són una constant en la miniatura anglesa de la segona meitat del segle XII, en un assaig que comporta un art pictòric nou. Hi ha una imatge d'un manuscrit datat el 1135, concretament la sorprenent Bíblia de Bury (St. Edmunds Abbey) del Corpus Christi College de Cambridge, que ha estat possible vincular amb la figura del mestre Hugo, un home que va realitzar obres de metall. En aquest sentit la seva formació era molt àmplia i va poder aprofitar i interrelacionar el seu coneixement en diferents móns artístics.

La producció anglesa facilita en dates primerenques aquesta formulació del

grup dins d'un espai que continua essent un espai sense referent arquitectònic o paisatgístic. Una segona qüestió abans de deixar enrera la imatge creada per Hugo —figura del Deuteronomi amb Moisès i Aaron com a protagonistes principals— ens condueix a fixar-nos en l'estructura dels cossos dels personatges, que, en segona o tercera instància, és possible veure reflectida en les taules d'Avià i de Rotgers. La unció de David de la Bíblia de Winchester, que hem comentat ja anteriorment, determina també l'interès per les agrupacions de personatges, aquesta mena de testimonis o cors afegits a l'acció principal.

Un tema prou conegut entre els recursos del grafista medieval ve donat per la dignificació concebuda segons la grandària d'una figura. A més d'aquesta ponderació, també és convenient advertir altres sistemes emprats per imposar un personatge sobre la resta sense que hi hagi, però, un component determinat quant a les proporcions d'un o altre. Un recurs que marca la direccionalitat de l'acció i, en certa manera l'atenció que concenterem sobre ella. Un altre detall que correspon a la Bíblia de Winchester aclareix potser l'apreciació. Aquesta Bíblia és una obra ambiciosa que acull les intervencions de diversos mestres que treballen en els seus quatre volums. Examinem una il·lustració del Llibre d'Osees, interessant també per aquestes agrupacions de personatges. La imatge del salvament que hem analitzat corresponia a un dels episodis del frontal abans de la seva restauració, que es va realitzar l'any 1985, en vistes a l'exposició *Thesaurus* (cal advertir, doncs, les diferències entre ambdós estats de la peça, ja que la intervenció va inventar parts inexistents, retocant algun dels caps de forma il·lusionista, de tal manera que no els podem atribuir al mestre d'Avià sinó al restaurador).

Per continuar parlant d'aquestes agrupacions i sense haver de sortir del cercle d'Avià disposem d'un conjunt que es conserva *in situ* a l'església de Santa Maria d'Irivals, a l'alta Cerdanya, i que mostra un exemple més de l'interès dels artífexs del cercle per compondre grups amb voluntat de reflectir l'efecte de profunditat. D'altra banda, a la idea d'agrupar figures i resoldre la seva connexió amb l'espai d'una forma variada s'afegeix la introducció cada vegada més freqüent de perfils. Per examinar aquest fet haurem de recórrer al frontal de Rotgers, on la temàtica sembla deixar més lliure l'autor que s'interessa per la representació de figures de perfil, mentre a Avià dominen les disposicions frontals i de tres quarts.

Davant del frontal de Rotgers, la figura de la *Maiestas Domini* envoltada del tetramorf permet la comparació amb la imatge paral·lela de la Bíblia de Bury. A més de la solució iconogràfica, que pot ser una de les més divulgades i, per tant, poc significativa, hi haurà una qüestió general que s'haurà d'analitzar simultàniament, que és plàstica i que qualifica els temes. Ens referim al color. El color brillant, sorprenent, irisat, de les Bibles i els manuscrits anglesos, és un dels aspectes que es tradueix en la pintura sobre taula catalana del cercle d'Avià, tot i

la pèrdua dels daurats per oxidació de la colradura. A la Bíblia de Bury, la imatge de la *Maiestas Domini*, encerclada per la màndorla i per les figures del tetramorf, permet destacar la magnificència del color i l'herència rebuda per altres obres de la segona meitat del segle.

Pel que fa a la *Maiestas* i les visions teofàniques, s'haurien de comparar no solament les peces que pertanyen al cercle d'Avià més estrictament sinó també altres obres com les relacionades amb Valltarga i el cercle de Lluçà. Pensem, per exemple, en el frontal de Solanllong, que ha estat emparentat de forma estreta amb les obres d'aquest darrer, i que, situat a mig camí entre el que van fer els mestres d'Avià i de Lluçà, permetrà obrir més d'un interrogant. L'estudi del Pantocràtor i el tetramorf ens suggereix dependències que no són estrictament les italianes. Tanmateix, per aquesta via és difícil extraure conclusions a risc de simplificar de forma excessiva, perquè el tipus de la *Maiestas Domini* és molt comú i els seus patrons s'havien aclarit ja a Catalunya des d'èpoques anteriors. Els models utilitzats tenen alternatives, però els elements que s'introdueixen ho fan sense canvis radicals, de manera que no és possible establir lligams gaire estrictes entre uns i altres sense prèvia investigació monogràfica del tema.

Si examinem la imatge central del conjunt d'Avià haurem de destacar Maria, aixoplugada per un baldaquí o estructura arquitectònica. Ella té aquell doble paper que li permet també sortir de l'emmarcament del seu quadre, ja que depèn, com hem vist, de les figures dels Reis de l'Epifania. Ara aïllem, voluntàriament i de manera artificial, aquest carrer central de l'obra d'Avià, ja que l'objectiu és comparar-lo amb una miniatura anglesa amb les menors interferències possibles. Intentem per un moment oblidar la presència del nen per tal d'establir el nexa entre la verge de la taula i aquella que compareix al foli 30 del Saltiri de Winchester (British Library, ms. Cotton Nero C. IV). El Cotton Nero C. IV és un preciós manuscrit datat c. 1150 que podria subdividir-se en dues parts: una primera, de claríssimes arrels bizantinitzants, i una segona, amb un conjunt de miniatures que afronten els esquemes propis de la miniatura anglesa decididament i amb tota mena d'originalitats i particularismes.

La miniatura del Saltiri de Winchester, amb la Verge orant al costat de dos arcàngels, és gairebé superposable a la marededéu d'Avià si fem abstracció naturalment dels trets que defineixen una iconografia diversa. Remarquem el tema de la trona sense respall, les solucions aplicades a la indumentària —amb un tipus peculiar de petits plecs que es reparteixen tant en les vestidures dels àngels com en les de Maria—, també la solució frontal i estàtica que atorguen pintor i miniaturista a les seves figuracions de la Verge, però sobretot, el moment estilístic general transposat de la miniatura de la taula.

Si bé hem deixat momentàniament abandonats els àngels que custodien Maria al foli 30 del Saltiri, ara és el moment de recuperar-los, ja que els arcàngels

drets al costat de la trona tenen el seu paper en una obra catalana relacionada amb el cercle d'Avià. Els dos àngels, que són la cort restringida que acompanya la marededéu a la miniatura, reapareixen a la taula de Vidrà, conservada en el Museu Episcopal de Vic. Aquesta és obra d'un mestre que coneix les solucions del taller de Berguedà, de manera que els seus àngels poden acabar de perfilar la nostra anàlisi del que trobàvem a falgar a Avià. Els arcàngels de Vidrà apareixen com a solució paral·lela, encara que mediatitzada, del que s'havia vist al Saltiri de Winchester, en les seves pàgines més notòriament bizantinitzants. Al mateix temps, reclamen l'existència d'un model català, similar al dels folis del còdex anglès, que per lògica hem d'atribuir al taller d'Avià.

L'atractiu de la taula de Vidrà és encara més gran si comparem la seva factura amb la d'un manuscrit conservat a Tortosa, la *Ciutat de Déu* de sant Agustí. El parentiu entre Vidrà i Avià, per bé que la qualitat de la factura sigui desigual, ens amplia el panorama d'estudi d'un taller del qual hem perdut la major part de l'obra. La difusió dels models sorgits d'aquest obrador és un aspecte que permetria interrogar tota la pintura sobre taula realitzada a Catalunya pels anys immediats a la seva activitat, a més de les implicacions derivades d'una repercussió general i posterior tan en la pintura com en altres arts.

Vidrà supleix un model que mancava per establir més clarament la relació entre un prototipus i la seva interpretació directa. N'hi pot haver d'altres que pressuposin una més completa valoració de l'obra del mestre principal, generador d'un cercle d'influències al seu entorn, però que al seu temps no neix del no res. Les imatges que podem examinar amb més detall permeten observar els plegaments que són característics tant de la miniatura com del cercle d'Avià. Ens fixarem també en les aigües que crea la indumentària de la Verge i en la solució dels plects de les vores dels vestits dels arcàngels.

Fins aquí hem prescindit per una estona de la figura de l'Infant. El tipus de la Verge d'Avià és de la *Hodegetria* bizantina, amb el Nen situat a un dels costats.

El paral·lel que elegirem en aquesta ocasió pertany al Saltiri de la Biblioteca Reial de Copenhaguen (ms. Thott 143, 2n.), datat c. 1170-1175 i relacionat amb els obradors del nord d'Anglaterra. El cicle de l'Epifania es troba entre els que més profit ens reportaran. Descubrim per exemple un detall de la Verge amb l'Infant que forma part de l'Adoració dels Mags. Crec que la relació amb Avià és força evident, tant en la fórmula aplicada a l'Infant com pel que fa a la Verge. L'existència d'un lligam sobre el fons d'una tradició comuna és del tot plausible.

La peça d'Irvals ens dona la mida d'aquest model que reproduceix l'*Hodegetria* dins el cercle d'Avià i que cal relacionar amb els elements de l'anomenada *Madonna in Magi*, és a dir, de la Verge connectada al tema de l'Epifania i que ens ha permès de recordar abans la marededéu solsonenca de Gilabertus (Moralejo, 1988). No solament la miniatura retroba el tema en el marc anglès; també és una

solució difosa en altres tècniques. En alguna petita escultura en vori, pertanyents a les produccions angleses del segle XII, on es presenta el tema de la Mare de Déu amb el Nen a un dels costats, es pot notar la considerable grandària del Nen i la seva disposició; així com també algunes diferències respecte a Avià, com poden ser la coronació de Mare i Fill; en el cas de l'escultura, la solució per a dignificar les figures és aquesta, car desapareix l'aurèola. L'escambell on seu Maria és semblant al de la miniatura o les taules. D'altra banda, també constatem la diversificació de plegaments, aquest enriquiment de les textures determinades per la indumentària com a recobriment suggeridor de l'anatomia de les dues efígies.

Els reis itinerants del frontal d'Avià, que apareixen minúsculs als peus d'una marededéu proporcionalment monumental, poden comparar-se també amb les miniatures del Saltiri de Copenhagen. Estudiem l'estructura dels cossos i el seu volum, aquesta intencionalitat, que gairebé podríem qualificar d'escultòrica, de concebre les figures i de dibuixar-les tridimensionalment dins d'una superfície que normalment és una superfície neutra. Un interès per l'anatomia, per la figuració gairebé tangible dels cossos, que es converteix en una de les troballes més importants de la miniatura anglesa del segle XII. En una nova il·lustració de la Bíblia de Winchester, en aquest cas pertanyent al «Mestre dels dibuixos apòcrifs», l'artista ha aconseguit, sense necessitat del color, donar relleu als cossos i estructurar l'anatomia dels personatges (Oakeshott, s. d., làms. XII-XVI). Un detall de les pàgines dels Macabeus, el referit al rei Antiochus per exemple, palesa la força d'aquests dibuixos.

Rotgers i Avià són obres en què un mestre destacat aconsegueix donar relleu gairebé tangible a les seves figures. Potser seria convenient introduir aquí alguna de les alternatives de caire antinaturalista que menysprearen la determinació volumètrica i arrodonida del cos de la figura a Catalunya, per treure conclusions en aquest sentit i veure quina és l'aportació real en aquest camp i quines són les dependències del món anglès del Mestre d'Avià. La Verge de la Presentació al Temple és una efígie interessant en aquest sentit, que volem destacar particularment. No solament perquè integra el volum de la figura en l'espai sinó també perquè ens dóna idea d'aquest moviment i aquesta dinàmica interna del cos del personatge femení, i de la seva dependència formal amb l'acció i, per tant, amb la narració i el tema del qual és protagonista. De fet, en el cas de Maria descobrim la tensió que li recorre tot el cos, des dels braços fins a les cames, quan arqueja les seves espatlles i potencia una direccionalitat intensa matisada també a través del color i d'un joc de parcel·les o zones tancades que en alguna ocasió han permès definir l'existència d'un «estil parcel·lant». El pintor juga amb aquesta mena de subdivisions del cos, que de vegades són una mica arbitràries però que, amb tot, contribueixen a crear volum, ajudant a generar la percepció d'unes figures tangibles atrapades en l'espai d'una ambigua superfície. Si comparem la imatge de la

Verge amb algunes obres angleses; per exemple amb l'àngel de l'Anunciació del Saltiri de Copenhaguen. La intenció és únicament la d'observar la tensió del cos de la figura en l'espai que consolida la positura d'arribada de Gabriel. Per això es poden utilitzar també altres imatges com les d'Aaró i Moisès de la Bíblia de Bury. Novament podem destacar la idea d'un «estil parcel·lant», aquesta manera de fer que subdivideix la indumentària dels personatges, ja sigui a través del color, ja sigui a través de la línia, en diverses zones articulades. El mestre Hugo aconseguia ja una forma plena d'estructurar l'arquitectura de la figura i el seu volum en l'espai.

Dues vies que conviuen en el món de la miniatura anglesa ens interessin per explicar el context del Mestre d'Avià: aquella que comunica amb els murals del monestir aragonès i una altra que es fa evident en les diferències que separen el Mestre de Sixena de l'autor de la Flagel·lació de Crist del Saltiri de Winchester (Wormald, 1973). La miniatura s'integra en un segon grup d'il·lustracions del llibre, que contrasta amb el representat per la Verge orant, d'estil diferent i més estrictament bizantí. És prou significatiu que ambdues produccions angleses formin part d'un mateix manuscrit. Avià i les obrers que en depenen no serien alienes a cap de les dues coordenades que el còdex anglès explota amb magnificència.

La flagel·lació d'aquest Saltiri és una imatge extrema que dona la mida del dinamisme i gran moviment contingut en el si de les figures, només fins a cert punt extensible a Avià. Segurament ho serà de forma més apaivagada, però alhora és força evident en alguns personatges de la taula. També un dels mestres de la Bíblia de Winchester palesa el desig d'oferir personatges actius —no se l'anomena gratuïtament «Mestre de les figures saltironejants»—, que són un nou paràmetre d'aquest esforç en pro del moviment, palès a Avià encara que en una versió lleugerament suavitzada.

El trajecte dels Mags ens fa veure no tan sols el moviment de la figura isolada sinó també el moviment com a recorregut d'una figura amb relació a les altres. La correspondència és important en aquest sentit, perquè ens permet relacionar temàtica i forma clarament. Es tracta de personatges itinerants, o en camí, immersos en el ritme i successió espacial i temporal, que l'artífex ha intentat remarcar. Entre els models anglesos trobem l'obra *Andria* de les comèdies de Terenci (ms. Auct. F.2.13, de la Bodleian Library d'Oxford), atractiva per a les nostres comprovacions. Les seves il·lustracions relacionades amb l'abadia de Saint Albans es realitzarien a partir de mitjan segle XII. Hi destaca l'abstracció dels rostres, que tenen el caràcter de màscares i que s'allunyen així de la solució donada al rostre humà real que pertoca als reis d'Avià. El distanciament és proximitat quan es tracta dels cossos dels personatges, que, tant en la indumentària com en les solucions del mantell —la forma de velar les mans— o en l'estructura

de les cames —els peus petits i la inèrcia que acompanya el seu moviment—, justifiquen la connexió entre el dibuix anglès i la pintura catalana. D'altra banda, sabem que el miniaturista de les comèdies de Terenci ha estat identificat com el «Mestre dels dibuixos apòcrifs» de la Bíblia de Winchester (*English Romanesque*, 1984, p. 117), del qual hem parlat anteriorment, també relacionat per la seva activitat amb alguns centres del nord de França.

Fins ara hem analitzat alguns exemples de l'estructura dinàmica del cos de les figures, però també cal parar esment en la configuració del cap. La Verge d'Avià pot emparentar amb obres no ja de miniatura sinó també de pintura mural. A la capella de sant Gabriel arcàngel a la catedral de Canterbury, s'entreveu aquesta relació, que, malgrat que ens obliga a acarar una imatge frontal i una imatge de tres quarts, és bastant òbvia. Alguns trets dels semblants de les dues figures coincideixen força bé. La resolució de l'ull —amb l'iris clar i la nineta fosca—, el nas allargat, prim i estret —potser més estilitzat en el cas anglès— i la barbata, o fins la boca de llavis premuts, menen a la defensa d'algun nexce, que d'altra banda també es podria establir pel que fa al rostre del Nen. Jesús, en ser una imatge de tres quarts com l'anglesa, ens permet veure millor com es retalla l'ull, hi ho fa de manera semblant en el cas anglès i en el cas català. Una altra possibilitat d'anàlisi d'aquestes característiques remet a la Verge de la Presentació al Temple, i en aquest cas queda evidenciada la solució dels plecs del mantell i la doble al·lusió als ulls clars. Una pàgina solta de l'Evangelinari de Wedric, amb el tema de l'evangelista sant Joan escrivint sota la inspiració de l'Esperit Sant i acompanyat del seu símbol, permet insistir en la mateixa direcció. Aquesta pàgina, de cap al 1146, i una altra pàgina del mateix llibre, són considerades obra del mestre que va il·lustrar la Bíblia de Lambeth. Insistim en les cronologies atorgades a aquests manuscrits anglesos, ja que són decisives a l'hora de determinar una datació viable per a les nostres taules, que, com hem anat veient, poden ser estudiades perfectament d'acord amb correspondències que no ultrapassen mai la ratlla del 1200 i que, quan a models factibles, més aviat ens acosten a dates no gaire avançades del darrer quart del segle (c. 1170-1185).

L'episodi del romiatge dels reis, o viatge dels Mags del foli 76 del Saltiri de Copenhaguen, és interessant per alguns detalls de caire ornamental —com ara les espirals que perfilen l'arabesc que cobreix el mantell dels genets—, ja que aquest és un tema que apareix també a les taules pintades catalanes. De fet, però, en aquesta oportunitat la imatge ha estat escollida per les correspondències de l'estructura del cap que volíem subratllar en els exponents catalans i anglesos. Una pàgina de la Bíblia de Lambeth permet també analitzar aquesta mateixa trajectòria a partir de les testes barbades de la part inferior de l'escena de l'Arbre de Jessé. Tot seguit s'han d'observar els resultants d'Avià gràcies a la testa també barbada de Simeó. El personatge té el cap de forma similar a la d'un ou invertit,

amb figura ovalada, amb una certa prominència a la part del front, estreta la barbata, seguint esquemes propis d'aquest cercle i també dels mestres anglesos. Cridaríem l'atenció sobre les solucions de l'il·lustrador que treballà al Saltiri d'Eadwine de la Christ Church de Canterbury, avui a la biblioteca del Trinity College de Cambridge (ms. R. 17. I) (Zarnecki, 1981, p. 93-100).

Altres aspectes que enllacen les taules amb les miniatures es concentren en una animalística peculiar que difonen i exploten els tallers anglesos. Detectem una intencionalitat singular, a l'hora de representar les bèsties, que els atorga quelcom d'antropomorf. Això condiciona també la nostra visió dels animals en les taules pintades del cercle d'Avià. El bou i la mula gaudeixen de personalitat, i podríem dir que el pintor ha intentat donar-los caràcter, és a dir, els ha humanitzat, atribuint-los una vida interior. El Saltiri de Canterbury proporciona un extens repertori on es pot descobrir aquesta vida personalitzada de les bèsties, imaginades però reals, que la miniatura anglesa promou i que també promouen les pintures catalanes influïdes per ella (Rowland, 1973). Una pàgina del Bestiari d'Aberdeen (Biblioteca Universitària, Aberdeen, ms. 24) que mostra la figura d'Adam donant nom a les bèsties recentment creades, i altres llibres semblants, són ideals per a comprovar l'actitud gairebé pensant dels animals. Aquí es tracta d'una representació sorprenent que confereix aquest caràcter a tot el cicle animalístic real i fantàstic, que retrobem també en altres bestiaris (*Le Bestiaire*, 1988). Al Saltiri de Copenhaguen, els mateixos cavalls dels Mags mantenen una mena de diàleg entre ells, cosa que els fa conquerir una intel·ligent complicitat al marge del que es comenten els mateixos Reis. Aquesta miniatura del viatge (foli 76) ens permet recuperar el detall de l'arabesc que hem comentat abans: els sistemes d'espivals que cobreixen el mantell i altres parts de la indumentària dels personatges. Destaquem-los ara com a ornament que apareix també en el tema de la Presentació al Temple d'Avià i en la Verge de la Nativitat. Reapareix amb diverses variants i de forma recurrent en la miniatura de la segona meitat del segle XII, de forma especialment contínua en el món anglès. Ens atreviríem a considerar que el tret és tipificable com a peculiar d'aquest, amb les excepcions que calgui considerar, i que en casos com el català poden ser degudes a la mateixa irradiació dels seus models. Seria factible citar moltes més il·lustracions angleses com a exemples en què s'inclou el motiu. El retrobem al Saltiri d'Eadwine, anterior al Saltiri de Copenhaguen, precisament ornant la indumentària del seu copista al foli 283v.

Les espines no són un element fortuït a Avià ja que la utilització del motiu es transmet també al seu cercle, per exemple a les obres de Vidrà o Irvalls. L'aparició d'aquesta decoració és significativa —convindria estudiar la seva presència en altres obres catalanes no esmentades aquí—, però a la vegada també pot ser-ho la seva falta. El mestre de Sixena prescindeix d'aquest motiu, que tampoc

trobem per norma en les miniatures més tardanes de la Bíblia de Winchester. Per contra, l'element de l'espina s'insinua en forma d'aigües ja en les miniatures del Mestre Hugo, per definir-se en el Saltiri d'Eadwine i les obres del mestre de la Bíblia de Lambeth i assolint una forta esquematització, paral·lela a la d'Avià, al Saltiri de Copenhaguen.

No hem exhaurit tots els aspectes gràfics que d'Avià ens condueixen a Anglaterra, tot i així la relació pot considerar-se suficientment manifesta, després d'examinar factors de caire ornamental, compositiu o estructural. Un darrer component que encara és factible avaluar és la gestualitat i el diàleg que s'entaula a través del gest. Hem vist els resultats dels obradors de Canterbury, també hem fet al·lusions a les produccions de Winchester, per a comparar amb llibertat aquesta il·lació d'imatges i de cultura artística. A la Presentació al Temple d'Avià hi ha una complexitat de relacions, que les miniatures angleses treballen amplifícadament —es podria veure un detall de la inicial «V» del Llibre d'Osees de la Bíblia de Winchester en què isolem les mans—, que perfilen una gestualitat concreta que el món medieval ha fet seva gairebé sempre i que en aquest panorama de finals del segle XII adquireix gran rellevància.

El mestre de les taules catalanes pot haver-se format en els ambients anglesos anteriors a la nova onada de bizantinisme que imposa el taller de Sixena. La revisió de la seva cronologia, per tant, dependrà de les conclusions a què arribem segons el seu aprenentatge. Sobre les dades que proporciona el material pervingut, aquesta etapa de formació coincidiria aproximadament amb la d'activitat dels miniaturistes que treballen a partir del 1150, o ja una mica abans. Un interval aconsellable ens permetria ubicar les taules d'Avià i Rotgers no més tard del 1180 (c. 1170-1185), encara que les obres derivades (Vidrà, Iravals, Ribesaltes) puguin exigir una cronologia posterior i prolonguin els afers d'aquesta escola anglocatalana en el temps. Tampoc negligiríem la possible repercussió d'Avià en alguna de les obres associades al cercle dels Lluçanès, ni l'existència d'altres vies diferenciades per a la penetració d'elements anglesos en el panorama català.

En definitiva, veure quines són les coincidències i les diferències respecte del marc anglès ens obrirà les portes per a una nova classificació del grup català. En el cas de Sixena i les miniatures del Saltiri de Canterbury i de la Bíblia de Winchester homologables al mural, hi ha potser els paràmetres ítalo-bizantins que compliquen la seva imatge respecte de l'escola anglesa estrictament considerada. El grau de pictoricisme i d'introducció de l'ombra i del color com a determinants del volum s'haurà d'apreciar diferenciant allò que va per via directa de les escoles angleses d'allò que arriba per camins diversos a través de l'Europa anterior al 1200. El cercle d'Avià ens situa en una coordenada plàstica que s'explica en la conjuntura anglesa prèvia i a la vegada immediata a l'aparició dels muralistes de Sixena i Canterbury.

Hem estudiat algunes coincidències que s'hauran d'examinar per emetre un judici sobre aquesta relació entre taules pintades i pintura anglesa de la segona meitat del segle XII. Tanmateix, sabem que encara hi ha dades històriques importants que cal confrontar amb les artístiques i que indubtablement han d'ajudar a aclarir l'indocumentat panorama de les taules catalanes. Recordem el paper que va tenir Enric II, rei d'Anglaterra, en el període comprès entre 1154 i 1189, amb importants possessions a França. Els seus interessos estaven clarament imbricats amb els catalans. Ramon Berenguer IV havia encarregat en el seu testament la tutoria dels seus fills a aquest rei, Enric II, i a Ramon Berenguer de Provença, encara que en la pràctica altres s'encarreguessin dels afers que aquesta comportava. Alfons I, dit el Cast, heretà la Provença a la mort del seu cosí Ramon Berenguer III en contra dels interessos de Ramon V de Tolosa. Els lligams amb Anglaterra s'entenen sobre la canalització d'una política que tenia com a centre d'atenció real les terres d'Occitània i que va portar a establir pactes en un món en efervescència, conflictiu i, en el pla artístic, ric i dotat. Així és que en l'etapa que ens ocupa varen existir moments de coalició entre anglesos i catalans, d'acord amb la política que passava aleshores pel sud de França, i que anava en contra dels interessos del monarca francès i dels comtes de Tolosa.

BIBLIOGRAFIA

- ALCOY, R. «El cercle d'Avià i la miniatura anglesa: una modalitat de l'estil 1200 a Catalunya». *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, Vol. III (1987), p. 103-127.
- Bestiaire, Le*. Text íntegre traduït al francès modern per M. D. Dupuis i S. Louis. Reproducció facsímil de les miniatures del manuscrit del Bestiari Ashmole 1511 de la Bodleian Library d'Oxford. Vesoul, Philippe Lebaud ed., 1988.
- CARBONELL, E. «Frontal de Sant Sadurní de Rotgers». *Thesaurus Studis*. Barcelona, 1986, p. 47-48.
- DODWELL, C. R. *The Canterbury School of Illumination*. Cambridge, 1954.
- DURLIAT, M. «L'atelier de Maître Alexandre en Roussillon et en Cerdagne». *Études Roussillonnaises*, gener de 1951, p. 103-119.
- English Romanesque Art 1066-1200*. Hayward Gallery (Catàleg). Londres, 1984.
- JAMISON, E. M. «Alliance of England and Sicily in the second half of the twelfth century». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, núm. VI (1943), p. 20-32.
- KAUFMANN, C. M. *Romanesque Manuscripts 1066-1190 (a survey of Manuscripts illuminated in the British Isles)*. Londres, 1975.
- «The Bury Bible». *Journal of The Warbourg and Courtauld Insitutes*, núm XXIX (1966), p. 60-81.
- MORALEJO, S. «De Sant Esteve de Tolosa a la Daurade. Notes sobre l'escultura del claustre romànic de Santa Maria de Solsona» *Quaderns d'Estudis Medievals*, núm. 23-24 (1988), p. 104-119.
- MORGAN, N. *Early Gothic Manuscripts (I), 1190-1250 (a survey of Manuscripts illuminated in the British Isles)*. Oxford, 1982.
- OAKESHOTT, W. *The artists of the Winchester Bible*. Londres, 1945.
- Sigena: Romanesque Paintings in Spain and the Artists of the Winchester Bible*. Londres, 1972.
- ROWLAND, B. *Animals with Human Faces*. Knoxville, 1973.
- WORMALD, F. *The Winchester Psalter*. Londres, 1973.
- ZARNECKI, G. «The Eadwine portrait». *Études d'Art Médiéval offertes à Louis Grodecki*. 1981, p. 93-100.