EL CERCLE D'AVIÀ I LA MINIATURA ANGLESA: UNA MODALITAT DE L'ESTIL 1200 A CATALUNYA

ROSA ALCOY

L'estil «neobizantinitzant» que s'anomena 1200 en funció de la seva determinació cronològica, tingué oberta a la Europa occidental ja des del final del segle XII, una panoràmica granada que no deixa de cantó Catalunya, connectada doncs, una vegada més, amb els afers internacionals de l'art europeu. Aquest vocació internacional del moviment, *antiquisant* i renaixent, que despunta en la ratlla del canvi de segle i que, alhora, contradiu les expectatives del classicisme mentre que fa permuta sobre els elements del mateix classicisme i els desvirtua en l'interès específic d'un nou despertar,[1] explicarà

1. Respecte a la renovació clàssica en l'etapa medieval és imprescindible: Edwin PANOFSKY, *Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*, Madrid 1975 (1960), 31 173. Però entorn dels problemes concrets del segle XII i el seu renaixement, pàgs. 100-117; també: Charles HOMER HASKINS, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Harvard, 1982. R. W. SOUTHERN, *Medieval Humanism*, Great Britain, 1984 (1970) (non vid.). Endemés: Stephen K. SCHER, *The Renaissance of the Twelfth Century Revisited*, dins *Gesta*, IX/2, 1970, 59-61, suplement al Catàleg del mateix autor (*The Renaissance of the Twelfth Century*). Ernst KITZINGER, «The Arts as Aspects of a Renaissance. Rome and Italy, *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century* (editat per Robert L. BENSON i Giles CONSTABLE, Carol D. LANHAM), Oxford, reprinted 1985 (1982), 637-670, dins un àmbit de la investigació notablement extens que retroba les conjuntures favorables al món antic en el pas entre dos grands períodes («megaperíodes» segons terminologia adduïda per Panofsky). En les obres esmentades hi ha complida referència als estudis concrets que condicionen la coneixença genèrica i els motors de la transició del segle XII. Aquest són solidaris, moltes vegades, d'una certa desconfiança envers el sistema de perioditzacions rígid en excés. Malgrat això, de la creació de terminologies intermèdies, no sempre en resulta una clau del tot vàlida. En aquest sentit aquí optarem per no donar massa crèdit al desenllaç

molt de tota una sèrie de dualitats i llaços de relacions que intervenen quan es tracta de discutir sobre les diferents influències coincidents en un marc concret. Aleshores, la generalització dels caràcters comuns que capgiren l'òrbita romànica i la transformen des dels seus fonaments en centres diversificats, pot dificultar la separació de suficients qualitats que facin evident una particularització o altra, per més que aquesta sigui categoria d'allò que és distintiu i típic en l'enunciat de les escoles i geografies de l'estil 1200.

Tenint en compte el nus de comunicacions que ens fa reiterar l'encreuar-se de les glosses bizantinitzants a l'Europa occidental, el marc concret que convertirem en objecte de curiositat és la Catalunya que se'n fa ressò, abocada a la línia de l'internacionalisme estilístic que limita amb les àrees comminades per un nou sistema de representació. Aquest defineix un entreacte que, deixant enrera el romànic, circunda ja l'atmosfera dels compromissaris d'un afer que és i no és el del gòtic.[2] Que, en qualsevol dels casos, té l'afany anticipat d'un fenomen que, segons la zona i la tècnica d'accés, arreplega contorns totalment originals.[3] Una segona onada de parla «grega»

d'un «protorenaixement del segle XII» (cf. PANOFSKY, *op. cit.*, 100 ss.) com tampoc no sembla adient de desemboirar un període que vindria a ésser, en funció de l'esdevenir, revolucionari, en tant que s'aranja «protogòtic» (cf. Louis GRODECKI, *Le psautier de la reine Ingeburge et ses problèmes*», dins «Revue de l'Art», núm. 5, 1969, 73-78). Vegeu a més pels elements medievals de repertori antiquitzant: Jean ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, Londres 1939. Això en l'observança terminològica, per bé que no negligim els «renaixements medievals» els quals, metàfores en el decurs temporal a part, fan balanç de l'antic.

2. Són interessants les tesis de Louis GRODECKI, *Problèmes de la peinture en Champagne pendant la seconde moitié du douzième siècle*, «Romanesque and Gothic Art. Studies in the Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art» (*non vid.*), I, Princeton 1963, 129. Idem, *Les problèmes de l'origine de la peinture gothique et le «maître de saint Chéron» de la cathédrale de Chartres*, dins «Revue de l'Art», núms. 40-41, 1978, 46 ss.; ídem, *Le vitrail roman*, Suisse, 1977, 215, on puntualitza sobre *l'«autonomie» du style 1200* afegint la disgressió. Per al mateix debat vegeu també Willilbald SAUERLANDER, *The Year 1200, A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art.* (Exhibition Review), dins «The Art Bulletin», LIII, 1971, 506.

3. L'originalitat de les obres que donen cos a aquest estil *antiquisant* és una de les constants que polemitzen sobre la versemblança d'una reconversió fonamental no romànica del llenguatge visual i en primer lloc de les seves fonts. D'una banda, es troba la interpretació negativa dels suggeriments de l'etapa clàssica del bizantinisme inaugurada a la fi del segle XI (cf. Victor LAZAREV, *Storia della pittura Bizantina*, Torino 1967, 185, pel que fa al darrer), interpretació negativa, que defensà molt aviat —1939— Roberto LONGHI a *Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale*, Florència 1974, 1-24. L'autor insisteix en els condicionaments, gratuïtament servils, de la pintura italiana del període que instrumentalitza les tècniques sumptuàries dels obradors imperials bizantins. Parla fins i tot d'un «malefici» bizantí que converteix Itàlia en una de les seves províncies. Malefici imperialista que, segons sembla, s'apropia de l'idioma artístic italià —*il nostro volgare*— per desfer-lo en pro d'una llengua grega que es torna bastarda o *maniera vecchia* conforme és admesa pels artífexs locals. Matissant la positura de

enfront del requeriment d'un llenguatge «llatinitzat» que hom situa en la primera fase gòtica, no ens amaga l'interval d'ambigüitats que malmeten l'exegesi historiogràfica d'un corrent deturat entre dos estils. De fet, l'interrogant teòric inferit de la terminologia emprada és inseparable dels moments d'interregne, que cal sondejar en etapes com la present, on es transcriu el passatge de formes i continguts digerits per la imatge.

Les taules de Santa Maria d'Avià i Sant Sadurní de Rotgers, associades o agermanades per la bibliografia,[4] són les obres «mestres» que encapçalarien un cercle de major grandària, que presenta característiques discernibles en el context global de la pintura catalana que li fou contemporània. Aquesta pintura dóna lloc a creacions classificades dins la mateixa coordenada estilística, la definició de la qual potser sigui més conflictiva aquí que a l'exterior en funció d'opcions romàniques o gòtiques, per bé que els sabem subjectes al patrimoni d'obradors amb personalitat pròpia.[5] Certament, així, el vessant

LONGHI, afegirem: Ernst KITZINGER, *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and thirteenth Century*, dins «The Art of Byzantium and Medieval West. Selected Studies», Indiana University Press, 1976. Interessant per la bibliografia i l'estat de la qüestió en una confrontació del temps de l'art bizantí i les manifestacions occidentals que en són dependents en graus desiguals. Amb una visió positiva dels creadors de la *pittura dugentesca*: Miklòs BOSKOVITS, *Giunta Pisano: una svolta nella pittura italiana del Duecento*, «Arte Illustrata», núms. 55-56, 1973, 339-352.

Internacionalisme i multidireccionalitat del sistema expressiu hauran d'ésser la previsió al voltant de l'estil, sense oblidar els encaixos mudables en funció de les disparitats de realització aparegudes en un sol context.

4. Pel que fa al grup del Mestre d'Avià, Joan AINAUD, *Art romànic, Guia* (Museu d'Art de Catalunya), Barcelona 1973, 156-157. Joan SUREDA, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid 1981, 252. Vegeu a més l'estat de la qüestió que oferíem amb altres registres de la peça d'Avià a *Catalunya Romànica*, XII, Barcelona 1986, 102-111. El nostre text és fruit de la revisió d'un treball precedent, dirigit per J. Yarza en el curs 1981-82; aquest estudi també donà peu a la redacció de la nota present, bé que amb variants tant en un cas com en l'altre respecte de les conclusions preliminars. La nova incursió en el tema ja tractat ens sembla justificable per l'ampliació d'un dels factors que, vist ara amb més profunditat, pensem que pot qualificar el cercle en les direccions internacionals 1200, que regeneren llur èmfasi a Catalunya. Més enllà de l'assortiment bibliogràfic ja considerat en l'escrit sobre el frontal de Santa Maria estrictament, reunirem, per tal d'actualitzar les allusions al cercle: Eduard CARBONELL, *Frontal de Sant Sadurní de Rotgers*, dins «Thesaurus. Estudis», Barcelona 1986, 47-48. Roser ROSSELL I GIBERT, *Rotgers*, dins «Catalunya Romànica. El Berguedà», *op. cit.*, 138-141.

5. El frontal (rerataula ?) d'Avià és classificat, a vegades, entre les taules que representaren la vessant bizantina i com a producte d'un seguidor del Mestre de Baltarga. La influència oriental penetrà a Catalunya possiblement per mitjà de Ripoll (W. W. S. COOK). La Cerdanya i el Berguedà degueren encarregar peces a aquest centre. Aquesta teoria és rectificada per altres que veuen la influència del Mestre d'Avià en les fórmules del Mestre del Lluçanès (i taller), contemporanis o no. Aleshores les peces del cercle són el darrer exponent de l'important obrador hipotèticament radical a Vic (vid. Anna Maria BLASCO, *La pintura romànica sobre fusta*, Barcelona 1979, 37-38), en contacte amb l'escriptori i els miniaturistes. No insistirem ara en aquesta dinàmica (inferida d'un desenvolupament in-

de les realitzacions de la primera meitat del segle XIII català apareix diversificat des d'un primer moment i dins una coordenada geogràfica que pensem que devia rebre les incitacions d'un amfiteatre propici i solidari de la multidireccionalitat 1200, tant pel que fa a les característiques del producte acabat i que són elaborades, crivellades, pel convertiment a la realitat de la zona, com pel que hom afegeix, d'una manera lògica, a la seva configuració, recolzada en un models que no sempre són els mateixos.[6]

El cas que ara volem tractar ens mena sense dilació a la problemàtica d'aquestes obres, representades en les taules d'Avià i Rotgers i que són importants, al nostre entendre, respecte a allò que hi ha de modern i recent en un període, el qual es dóna apaïsat al llarg del segle, sobretot si ens referim a Catalunya. Ara bé, ¿quins són els paradigmes, els models, a seguir dins

tern de la pintura, realitzada pel Mestre i el seu obrador tothora adscrit als marges catalans) que ja comentàrem amb anterioritat (*op. cit.*) i de la qual no som partidaris, perquè el que de fet ens interessa, en aquest moment, és aïllar un possible taller que, localitzat al Berguedà, no desmenteix altres incursions i es diferencia de la tasca dels obradors del Lluçanès, com també ho fa dels que s'inscriuen de forma preferent en la Catalunya del Nord, a partir de les seves relacions amb la pintura i l'art internacionals. Sigui factible o no ho sigui de definir el nivell de contactes en una línia directa, sigui aconsellable o no de preferir la via ajustada per mitjà d'altres obres que ajornen la primera possibilitat diferida al localisme, no trigarem gaire a precisar més la qüestió. Però de primer sempre caldrà consideració per als subgrups del *Dugento* català. Paral·lelament prenen relleu les peces que es volen associades a la Toscana (Orellà, Baltarga, col·l. Suntag unides al problema del Mestre Alexandre i un foli miniat de sant Martí del Canigó), obres que tanmateix no discutirem aquí. *Vid.* Marcel DURLIAT, *L'Atelier de Maître Alexandre en Rouissillon et en Cerdagne*, dins «Études roussillonaises», I, 1951, 103-119.

6. Sobre la pauta dels models europeus, un dels temes més apassionants és el que situa alternativament la dinàmica de les avantgardes del segle XIII i fins i tot mostra l'atractiu «1200» de la segona meitat del XII —per sobre de la cronologia— com a camí segur d'un seguit de canvis que ja no es deturaran. Aquests evolucionen d'una manera paral·lela en zones de tradicions i arrels variades. Mentre que el bizantinisme establia el lligam comú vers la fi del segle XII (cf. Hans BELTING, «Introduction» a *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'Arte del XIII secolo*, Bolonya 1983 (CIHA, 1979), 1-10), altres aspectes entre els quals no oblidem l'aprenentatge tècnic confluïen per deformar l'homogeni i causar la rivalitat entre resultants. *Vid.* not. 3. D'aquesta rivalitat pot néixer el mòbil de l'art europeu que contorna el Gòtic. La discussió teòrica sobre les prioritats d'aquest, acceptablement franceses, segons és establert, potser gaudiria d'un desvetllament més vast que, d'altra banda, determina registres diferents segons que es compleixi al voltant de l'arquitectura o que deleguem els fets sobre les arts rigorosament figuratives. *Vid.* Ernst KITZINGER, *Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfth Century: Problemes of Stylistic Relationships*, dins «Gesta», X/2, 1970, 49-56, per confrontar amb les informacions aplegades per Willibald SAUERLANDER, *Sculpture on Early Gothic Churches: The State of Research and Open Questions*, dins «Gesta», IX/2, 1970, 32-48. Recordem en especial la interpretació que hom ofereix sobre la portada oest de la catedral de Senlis (Ernst KITZINGER, *op. cit.*, 54-55) sota una immediata influència bizantina. Cf. Marie Louise THEREL, *A l'origne du décor du portail du Senlis. Le triomphe de la Vierge-Église. Sources historiques, litteraires et iconographiques*, París 1984.

una freqüència estilística que, es diu, caracteritza les arts de l'Europa Occidental, omplint les seves formes expressives amb la terminologia dels bizantinismes i a partir del contemporitzar cosmopolita del moviment? [7] Almenys cal tenir en compte la versemblança d'algunes hipòtesis que contradiuen una visió amarada en allò establert, les quals decoloraran el confort unidireccional del tràfec d'informacions gràfiques. D'altra banda, ¿quins són els factors determinats d'una cronologia comparada amb les fases i els vessants de l'estil, des de la circulació i evolució internacionals que el qualifiquen? [8] Les interpellacions a una darrera resposta augmentaran la complexitat del primer terme i, de segur, ens menaran a un tram força més contingent del nostre itinerari. Tanmateix no podem dissociar aquesta expectativa de les especulacions entorn del curs del models, en realitat dels mateixos models. En conclusió, també veurem el temps, en el movedís de les línies dibuixades per a la transferència.

El *revival* que descobreix l'orient i el seu peculiar classicisme (segle XII en especial), és a dir les darreres vies del bizantinisme medieval al marc europeu, retorna amb nova força per tal d'establir-se ara com el corrent de *moda* i actualitat, fins al punt que no falta qui ens fa notar el paral·lelisme amb una «Fi de segle», més o menys «trastornada» per un gust que confessa afinitats «manieristes».[9] El valor internacional del moviment no ocultarà la

7. A la vista del *The international Byzantine style of the Western Europe, vid.* Hanns SWARZENSKI, dins F. SALX, *English Sculptures in Twelfth Century*, Londres 1954 (cit. per Louis GRODECKI, *Le psautier de..., op. cit.*, 75, not. 15); del mateix autor: *Monuments of Romanesque Art. The Art of Church Treasures in North-Western Europe*, Chicago 1974 (1954). Els lligams estilístics s'associen als de caire iconogràfic. Uns i altres donen la mesura de la relació que, això no obstant, no rau sense oscil·lacions, ni legisla manaments d'un prestigi totalment equivalent. Sobretot en allò que recobra d'originalitat respecte dels complexos bizantins, l'avenç de les factures anomenades gòtiques assoleix un màxim de notorietat. L'univers que li fa *pendant* és subjecte a fenomens tardoromànics i a l'estatge de les seves dissolucions fundades o no en la nova onada arribada de l'Orient cristià. S'apliquen, doncs, aquells principis formals no romànics que destrueixen les cohesions anteriors, de manera que hom defineix l'assumpte com a interludi i disposició al canvi i no com a transició (vegeu les anàlisis de Grodecki en l'article entorn del saltiri d'Ingeburge ja citat).

8. És palès que la cronologia que cal concretar no empara dades coincidents, ni tan sols podem dir que aquestes casin sempre amb l'eix de prioritats que observa la bona lògica dels intercanvis. Per defecte i per excés, aquests ens deparen sorpreses que cal endreçar en l'ordre general i que consagren el complex del panorama artístic afrontat, més enllà de la catalogació preceptuada en una sortida única.

9. Per a la problemàtica d'un «manierisme 1200», per exemple, tenim el cas de la miniatura francesa (vegeu Louis GRODECKI, *Les problèmes de l'origine de la peinture..., op. cit.*, 44 i ss.); ara bé, les seves ingerències tenen un to més alt que permet d'incidir en termes generals sobre el manierisme de l'estil dinàmic que es retroba sobre el període que ens afecta i que aboca també a les trajectòries del segle XIII. L'espai que es reserva a la convenció, evidentment important, essencial per diverses raons, unit a la voluntat

part positiva d'una diversificació que té en compte tradicions enllaçades i no menys específiques, a les quals ja feiem referència.

Les distincions entre uns i altres models ens donen idea d'allò que sembla que és, conjuntament, configuració catalana del llegat més significatiu d'aquest estil, que s'interposa entre romànic i gòtic a la primeria del segle XIII.[10] En la pràctica que fa problema de la continuïtat, les obres a les quals alludim impliquen al nostre judici un punt i a part respecte dels obradors de parla romànica del segle XII. La renovació de les pervivències de l'etapa precedent es descarrega amb la interferència dels components d'un ben determinat bizantinisme. Aquest sembla enfosquir molt sovint el coneixement exacte de les formes que envolta; tant és així, que dificulta la classificació dins un estil particularitzat, preexistent com a romànic o que ja s'entreveu gòtic, quan allò que cal precisar és quelcom més que allò eventual o contingent d'una «estilística»; sobretot, quan les reminiscències del romànic no amaguen els pressupòsits de les noves concepcions. També a Catalunya els plans de distanciament que hauríem d'aclarir són aquells que modifiquen tant el romànic com el bizantí.

La finalitat que ara cerquem en primer lloc és, doncs, de destriar en termes més concrets aquest seguit d'influències que s'endevinen entorn de la retòrica general de l'estil. El nostre objectiu és donat per una relació concreta que imbricaria l'art de les taules esmentades, les quals en síntesis estructuren el *cercle d'Avià* i llurs derivacions, amb un dels emplaçaments «peculiars» de l'estil, aquell que fa llegat a Anglaterra,[11] per bé que aquest contacte pot ocór-

de representació que no defuig les faisons fantàstiques, el distanciament d'una realitat que, malgrat la paradoxa, sembla més propera, ben segur que contribuïren a perfilar aquesta cruïlla de trencaments i noves soldadures, destinada a ésser reconeguda i qualificada entre les fites de la «passió» manierista.

10. Romànic o gòtic? Si des d'Europa els elements de l'art que aflueix del bizantinisme semblen ja prou reglamentats i la prelació és axioma per a la novetat, des de l'àrea catalana la polèmica potser és solament encetada. Encara són possiblement majoria els estudis que defensen el caràcter romanitzant de les taules que estudiarem. Amb tot, són apreciables ja les introduccions que han anticipat la coordenada gòtica, primerament gòtica si hom ho desitja, d'algunes d'aquestes peces. Entre altres, R. Ch. POST i M. TRENS advertiren la tendència gòtica de les taules del cercle d'Avià.

11. En aquesta perspectiva no és marginada la transcendència de les despeses de la pintura anglesa, incidint sobre l'òrbita europea, en especial i pel que ara ens atrau des del 1150 aproximadament. Les influències o les incitacions que delaten l'empenta del romànic anglès i, per sobre d'aquest, del camp que es torna rellevant en la segona meitat del segle XII —sigui la que sigui la denominació estilística— fins a endegar l'avançament d'un estil amb encuny propi, són diligents àdhuc en el canvi de segle. Amb davantera sobre el marc continental, els obradors dels miniaturistes (de retruc la pintura en termes globals) no desaprofiten els canals d'intercanvi que proposen districtes de juntura com la Sicília normanda. Ho veurem de seguit; abans insistim en la incidència i penetració anglesa sobre l'art europeu més enllà d'aquesta zona del sud italià que estableix corres-

rer per mitjà de vies indirectes i no ésser necessàriament localitzable en els marges fronters d'una mateixa tècnica i d'uns mateixos artifexs.

La intensitat de la penetració de la miniatura i la pintura anglesa —que a l'avantguarda de les arts figuratives des de la primera meitat del segle XII [12] determinarà les seves perifèries— és el factor nuclear que veurem encreuar-se en les vies d'experimentació en què s'inicien correlativament els pintors catalans. És la manifestació que encaminarà el discurs, almenys respecte a un dels seus sectors, el que pertoca al cercle d'Avià, malgrat que també som conscients que el taller i el seu Mestre, treballant al Berguedà, havien d'ésser entitat i personalitat avesades al calc d'altres espais, no solament de l'anglès; espais que, altrament, no devien ésser tampoc estranys a les produccions angleses dins i fora del seu territori; per exemple, allò que fa manifest de les sollicituds italianes, o relacionades amb l'ítalo-bizantinisme més evident. La Itàlia meridional és ara una allegació oportuna, sense liquidar la gènesi anglesa en el complet de les seves arestes, o calar en el fons de la seva fesomia.[13]

pondència directa entre ambdues escoles d'illa a illa. *Vid.* Maria SEUREN, *Charlieu und der «English style»*, dins «Gesta», XXII/1, 1983, 39-48. GRODECKI, *Le psautier de...*, *op. cit.*, 75; Florens DEUCHLER, *The Artists of the Ingeborg Psalter*, dins «Gesta», IX/2, 1970, 57-58. Walter CAHN, *Tympanum of the portal of Sainte-Anne at Notre Dame de Paris and the iconography of the division of the powers in the early Middle Ages*, dins «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», XXXII, 1969, 55-72. No hem pogut consultar F. SAXL i R. WITTKOWER, *British Art and the Mediterranean*, 1948, i L. M. AYRES, *English painting and the Continent during the reign of Henry II and Eleanor*, dins «Eleanor of Aquitaine, Patron and Politician» (ed. W. W. Kliber), 1976, 116-1145. D'altra banda: Joaquín YARZA LUACES, *La peregrinación a Santiago y la pintura y miniatura románicas*, extret de «Compostellanum», vol. XXX, núms. 3-4, 1985, 369-392, on planteja suggestives relacions entre Compostella i Anglaterra, entre algunes miniatures hispàniques i els *scriptoria* anglesos enllaçats amb el Nord francès. *Vid.* pàgs. 382 ss., i també 387 ss.

12. *Vid.* Nigel MORGAN, *Early Gothic Manuscripts (I), 1190-1250 (a survey of Manuscripts illuminated in the British isles)*, Oxford 1982. Larry M. AYRES, *The Work of the Morgan Master at Winchester and English Painting of the Eearly Gothic Period*, dins «The Art Bulletin», LVI, 1974, 201-223 (síntesi de *Studies on the Winchester Bible*, «doctoral dissertation» de l'autor. Harvard University, 1970).

13. E. M. JAMISON, «Alliance of England and Sicily in the second half of the twelfth century, dins *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VI, 1943, 20-32. Per al marc proper de Sixena: Otto PÄCHT, «A Cycle *of English Frescoes in Spain*», *The Burlington Magazine*, 103, 1961, 166 ss. Walter OAKESHOTT, *Sigena English Romanesque Paintings in Spain*, Londres 1972. Referències a Sixena també a KITZINGER, *The Byzantine Contribution*, *op. cit.*, fig. 28, 372. Pel context sicilià: Ernst KITZINGER, *The Mosaics of Monreale*, Palerm 1960. Idem, «The Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo» (an essay on the choice and arrangement of subjects), dins *The Art of Byzantium and the...*, *op. cit.*, 290-319; ídem, «Byzantine and Western Art, XII-XIII centuries», dins *Dumbarton Oaks Papers*, núm. 20, 1966, 27-40. Per a les interrelacions dels mosaics sicilians, realitzats sota l'hegemonia normanda, i el món bizantí, amb la possible intervenció d'artífexs grecs, vegeu a més: Otto DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres 1949. Roberto SALVINI, *Mosaici Medievali in Sicilia*, Florència 1949. Victor LAZAREV,

Si ens plantegem el cas en termes globals, la relació de l'art a Catalunya i les creacions «romàniques» angleses, sembla un camp encara per investigar en bona mesura, però que segurament donaria, en conjunt als volts del 1200, i abans, més d'un senyal positiu, tant pel que fa a les creacions pictòriques com en la realitat que correspon a les arts del volum tangible i la mateixa escultura.[14] Tot això donant suport a la presència immediata del paràmetre

«Early Itali-Byzantine Painting in Sicily», *The Burlington Magazine*, 63, 1933, 279. Entorn de la miniatura: Angela DANEU, LATTANZI, «Entre l'Orient et l'Occident, la miniature sicilienne aux époques romane et gothique», dins *Les dossiers de l'archéologie*, n.° 16. *Enluminure gothique*, 15-27.

14. Per a contextuar les línies de la influència anglesa a Catalunya, hauríem d'iniciar una revisió global que ara per ara no gaudeix de les dades que serien suficients si hem d'investigar i donar raó del decurs d'aquesta influència en els territoris que freqüenten les arts plàstiques catalanes, ja en el temps del 1100. Encara que el tema no hagi estat treballat d'una forma monogràfica, sí que hi ha elements de judici per tal de pensar en la viabilitat de les penetracions o bé angleses o bé «angloitalianes» perfilades en l'espai del qual fem punt de partença. És lògic que no oblidem el cas de Sixena, de fama merescuda dins l'àmbit proper d'Aragó (*vid.* Gonzalo Borràs Berbegal, a *Thesaurus. Estudis, op. cit.*, 53-54, i not. precedent), però tampoc podem excusar l'existència d'obres de factura anglesa que en temps antic, potser ja al segle XIII, es conservaren a Catalunya. És el cas de l'anomenat saltiri de París (Biblioteca Nacional, ms. 8846) o saltiri de Canterbury, conegut per les seves miniatures agrupades en dues seqüències clarament definides per època i estil, la del 1200 anglès i la que fa cap a la Catalunya de la primera meitat del segle XIV. Ara ens interessa la part forana, és clar, tanmateix sense negligir que la il·lustració trescentista permet de deduir la presència del còdex en el marc català des de molt aviat. Endemés, recordem la relació iconogràfica que és factible d'establir amb peces d'escultura del tot fixes; si és que fem problema del trasllat del manuscrit en una o altra etapa, *vid.* Jordi CAMPS I SÒRIA, «Dos temes del cicle de Caïm i Abel del claustre de la catedral de Tarragona», dins *Lambard*, vol. I (1977-1981), 1985, 122-123, not. 8, qui també repara en les semblances amb els murals de Sixena. La utilització de fonts angleses es dóna menys matisada, si bé el recurs és més general a Anne de EGRY, «La escultura del claustro de la catedral de Tudela (Navarra)», dins *Príncipe de Viana*, núms. 74-75, 1959, 63-107. Des del vessant de la miniatura, el *Liber Feudorum Maior* també ha estat relacionat amb els afers de la il·lustració anglesa (*vid.* Núria de DALMASES i Antoni JOSÉ I PITARCH, *L'època del Cister. s. XIII*, Barcelona 1985, 206), concretament amb el Saltiri de Huntingfield (c. 1170-1180) i juntament amb el Beatus de Las Huelgas. Els autors consideren la forta «assimilació del bizantinisme sicilià al costat d'unes primeres síntesis angleses». Al nostre parer caldrà matisar aquesta precisió a la vista d'una dinàmica força més àmplia que ha de tenir en compte les taules pintades, on la repercussió de la pintura anglesa és el tema a debat, la qual cosa ha passat per alt en l'esmentat text. D'altra banda, ésser precedent de Sixena en el temps (c. 1192-1196) o no ésser-ho no implica trobar-se sempre amb línies angleses subjectes als bizantinismes de la Itàlia Meridional. És evident que també hom pot traçar un itinerari que s'afeccioni per la via anglesa directa, del tot interessant al llarg del segle XII, múltiple i mai homogènia. El *Liber Feodorum Maior* i la biga amb escenes de la passió que es connecta per l'estil amb aquest còdex (AINAUD) (vegeu també el Beatus de Nova York, ms. 429 (H), fig. 12, pàg. 149 de l'article de Noureddine MEZOUGHI «Le fragment de Beatus illustré conservé a Silos (1ère. partie)», dins *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, núm. 13, 1982, 125-151) ens ofereixen solucions que caldrà analitzar a fons dins el complex del romànic anglès i solucions d'enllaç 1200,

anglès que tindria una fita molt important en el Saltiri de París, il·luminat a Canterbury i arribat a Catalunya en dades incertes, més enllà del que hi és present de manera directa gràcies al grup de Sixena, per bé que no oblidem altres comparances.[15]

Tal vegada, però, no sigui innegable que entre les òrbites de possible derivació, una d'aquestes òrbites, l'anglesa, desenvolupi en paral·lel els estilemes del grup d'Avià, el qual apareixeria, aleshores, en una seqüència cronològica no forçosament posterior als murals de Sixena [16] i obres com el frontal de Berbegal.[17] De tota manera, aquest adreç, éssent un fet que cal provar, sembla d'entrada el principi d'un mirament positiu. Aquest obliga a demostrar la versemblança d'una via directa o com a mínim cristal·litzada també a Catalunya sobre els passos d'artífexs anglesos en contacte o no amb la Itàlia meridional, àdhuc en segones i terceres instàncies. Ateses les conseqüències, es faria possible d'avançar un xic la cronologia de les peces de càrrec, en l'orquestrat de Santa Maria d'Avià.

Tenint en compte la manca de dades precises per a establir la cronologia del grup, haurem d'opinar en la direcció que insinuen algunes hipòtesis estructurades a partir de relacions iconogràfiques i estilístiques. Subratllarem l'orientació ja discriminada i, en judici dels aspectes parcials, assajarem de reconstruir la nostra comprensió al voltant del tema.

Quant a la cronologia del Saltiri anglocatalà de la Biblioteca Nacional de París, hom ha divulgat suficientment, a hores d'ara, la proposta defensada per A. Heimann (*The Year 1200*, Nova York 1975). Aquesta implica la datació de les primeres miniatures del manuscrit cap a la meitat del segle XII, tot establint la col·laboració de dos mestres. A partir d'aquí, la possible influència

però sense oblidar la possibilitat d'una reformulació i integració local dels artífexs, d'aquells que deixant la parla grega (*antica*), ens la retornen anglesa, però tanmateix catalanitzada. Això enfront de la hipòtesi d'artífexs anglesos treballant a Catalunya. En definitiva, no creiem que calgui pensar en reproduccions del cas de Sixena, més aviat d'adveniments sincrònics que endrecen i emfasitzen diversos models establerts a Anglaterra, però adients ja a les tradicions i tècniques de la zona que els aprova i assimila. Per a contextuar el *Liber Feudorum, vid.* Pere BOHIGAS, «Les derniers temps de l'enluminure romane en Catalogne: La transition au gothique», dins *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, núm. 5, 1974, 40-41.

15. Pel que fa a la interrelació entre l'art anglès i el normand, vegeu Kristine Edmondson HANEY, «A Norman antecedent for English floral ornament of the mid-twelfth century», a *Scriptorium*, XXXVI, 1982, I, 84-86. No hem consultat W. OAKESHOTT, *The Sigena paintings and the second style of rubrication in the Winchester Bible*, «Kunsthistoriche Forschungen: Otto Pächt zu seinem, 70 Geburtstag», 1972.

16. Per a la cronologia, hom no disposa de dades segures, tanmateix s'acorda a la primeria del segle XIII. *Vid.* les opinions de Joaquín YARZA, *La Edad Media. II*, Madrid 1980, 181-182; Joan AINAUD, *Art Romànic. Guia*, Barcelona 1973, 184-186, endemés dels texts ja citats, els quals reverteixen monogràficament sobre els murals.

17. *Vid.* BORRÀS GUALIS, a *Thesaurus, Op. cit.*; situa Berbegal c. 1200-1210.

de les pintures angleses, que es complementaren amb la il·lustració catalana força més tard, neix d'un conjunt tramès possiblement amb anterioritat al 1200. La qüestió té, en funció de les tesis de Heimann, possibilitats d'aplicació a l'espai català, i no deixa d'ésser un antecedent explicatiu de desenvolupaments consegüents i alliberats als volts del canvi de centúria.

No és hora de refer una lectura de les taules i llurs programes, sinó de destriar aquells elements que ens fan percebre l'encert de la manera de dir elegida, consigna de l'activitat internacional. Així doncs, obviarem als espais descriptius que dicten les pintures, per tal de no demorar altres ressenyes que justifiquen aquest treball.[18]

En primer lloc ens centrarem en el subjecte de la Nativitat que figura en la pintura de Santa Maria d'Avià, en el marge superior a la dreta de l'espectador. L'escena pot semblar de composició simple; ara bé, en voler oferir-ne explicació, descobrim una bona part de la seva fortuna gràfica, la qual ens adverteix dels perills d'una explicació simplificada. En la taula, hi són presents els vers portagonistes de l'episodi, exclouent altres marges temàtics, habituals en l'ordre dels bizantinismes, el bany de Jesús, l'anunci als pastors, també en els casos més rics les adoracions dels pastors i el mags.[19] La desaparició d'aquests temes, que encoixinen l'assumpte principal en pro d'una síntesi clara, no ens permet de fer el pas —sense parèntesis— respecte als grans cicles murals de la Itàlia normanda amb bones relacions amb el món grec,

18. Vegeu el nostre treball ja esmentat a *Catalunya Romànica. El Berguedà.* En el cas de Rotgers, el Pantocràtor se subordina a l'esquema establert; així val a sospesar la relació amb les obres de Baltarga i Orellà (*vid.* Marcel DURLIAT, «L'atelier de Maître Alexandre en Roussillon et en Cerdange», dins *Études roussillonnaises*, gener 1951, 103-119, dins els paràmetres ítalo-bizantins. Ara bé, en les escenes de la vida de sant Sadurní les solucions aplicades aconsegueixen un alliberament que accentua la valoració narrativa i dóna flexibilitat al traç de la línia que estructura gest i actitud. D'aquesta manera, les expressions i la composició, la situació de les figures en l'espai, allunyen aquestes escenes de la terminologia bizantina clàssica. Encara que sigui factible de reconèixer l'existent de resultats paral·lels, en correspondència amb l'antependi de Santa Maria, si no és necessari resoldre sobre la identitat d'alguns esquemes utilitzats pel Mestre d'Avià en consolidar les imatges, sí que hem d'observar l'obertura devers formulacions que impliquen el sentit donat a temes menys codificats, que modifiquen el complex compositiu davant la fórmula apresa o adquirida. *Vid.* Ernst KITZINGER, «Byzantium and the West...», *op. cit.*, sobre la situación del marc anglès en el context general dels països europeus, pàg. 373, fig. 9 (Catedral de Canterbury), fig. 13, relació amb Monreale (mosaics de la catedral).

19. *Vid.* Gabriel MILLET, *Recherches per l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, París 1916, 99 ss. La Natividad com a tema complex és prou coneguda en l'ordre dels bizantinismes, essent un dels subjectes prototípics per a detectar aquesta mena d'influències. D'altra part pensem en l'escola de Salzburg, que fa possible d'exemplificar en miniatura les al·lusions a un naixement d'escenificació composta, cap a la meitat del segle XII (Antifonari de Sant Pere de Salzsburg, a la Biblioteca Nacional de Viena); escola estudiada per H. SWARZENSKI.

on era acostumat el retorn devers aquests revestiments.[20] Cal per tant buidar altres pedreres que fan de l'escena un joc d'imatges paralleles a Avià, com a mínim pel que fa al referit acord entre personatges.

La miniatura i les arts anomenades sumptuàries ens mostren exemples d'actuació *similar* enfront del Naixement recollit damunt el fons neutre i omplint la superfície del quadre amb les efígies aïllades de Maria, Josep, el Nen i els dos animals. Deixant lloc per a les distincions, com veurem, citen dues obres mestres del període: d'una banda el Saltiri d'Ingeburge, fol. 15 (c. 1200); d'altra banda, l'altar de Klosterneuburg de Nicolau de Verdun (c. 1180), ja que de la mà de les analogies podem inferir també certes diferències integrades en el continent europeu de la fi del segle XII al començament del XIII.[21] És notable la composició que es coordina per figurar Maria ajaguda damunt la màrfega, en les produccions franceses i en la catalana i que, malgrat tot, no implica una variació sobre el tema.

A l'obra de Nicolau de Verdun i també al Saltiri de la reina Ingeburge, la Marededéu, en primer pla, sembla concentrada en ella mateixa després de donar a llum l'infant, situat en un bressol, elevat damunt columnes, que es disposa entre ella i Josep. El darrer, representat segons la faisó que li és habitual, tanca la composició a la dreta, d'una forma equidistant en tots tres casos. Ara bé, l'actitud de la Verge Maria no és interpretada en la taula del Berguedà a la vista de les creacions precedents, a les quals podríem afegir-ne d'altres,[22] sinó que selecciona una possibilitat que no serà tampoc la de Si-

20. *Vid.* també altres possibles camins d'entesa entre l'occident i les senyes d'una iconografia oriental: Hans BELTING (a cura di), *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, 1979, Bologna 1983, amb estudis que abasten les derivacions de tot el segle XIII. En especial vegeu Cesare GNUDI, «Il ruolo dell'Italia nel Duecento», vol. II, 153-161. També W. F. VOLBACH, «Venetian-byzantine works of art in Rome», *Art Bulletin*, XXIX, 1947, 86-94. Pel que fa a la Nativitat, *vid.* figs. 11 i 15, per bé que són obres de cronologia massa tardana en funció del nostre tema i, si no serveixen per a explicar el que es feia a Catalunya, matisen almenys la situació de la península italiana. Veurem que aquesta no acaba de donar-nos explicació per a la producció del cercle d'Avià, tampoc quan cerquem els models del segle XII i de la primeria del XIII. Tot just, els esquemes anglesos ja es troben fixats i deriven en diferents escoles de qualitat envejable. La resta del *Dugento* a Itàlia és comprensible, invoca ja un afrontament divers que sobre els anys 30 del segle no fóra capaç de prescriure els patrons seguits pels catalans. Potser la qüestió es podria estendre a Lluçà? Caldria rectificar llavors el judici favorable al balanç italianitzant i, sense que calgui fer remuntar tota obra a l'anglès, interpellar les cronologies d'altres zones de l'Europa continental, *à la page* de les novetats estilístiques del 1200, ja per sobre del que hom defineix classicisme d'un corrent *antiquisant*.

21. *Vid.* SAUERLANDER, «Sculpture on Earld Gothic...», *op. cit.*, figs. 25 i 26, pàg. 46. Compareu-ho amb la solució de la Bíblia de Gumbertus (Biblioteca de la Universitat d'Erlangen), datada c. 1195, *vid.* Constanza SEGRE MONTEL, «Gli affreschi della capella di s. Eldrado alla Novalesa», dins *Bollettino d'Arte*, 1964, 21-40, fig. 25.

22. *Vid.* Gertrud SCHILLER, *Iconography of Christian Art I*, Londres 1971 (1969),

xena,[23] essent la que es dóna, tanmateix, en els mosaics sicilians de Palerm. Vegeu l'episodi a la Martorana [24] i a la capella Palatina,[25] conjunts dels quals hem d'abstreure la relació mare-fill que reverteix a Avià, segurament seguint l'itinerari de models intermedis, en què el quadre es recompon i és tancat en la solució sintètica ja esmentada. Per a això citaríem algunes pàgines miniades que no deixen de cantó l'interès evidenciat per la Verge, en el gest que anuncia el paper de protectora de l'infant, el qual és representat embolcallat amb records de bizantinismes més o menys llunyans.[26] Sobre aquesta imatge també la pintura i l'escultura catalanes tenen quelcom a dir. La comparació amb aquestes en el mateix període posa de manifest «l'extraordinari» dels models transcrits a Santa Maria d'Avià.[27]

figs. 153, 158, 165, 169, 171, 173, en què Maria presenta l'infant amb el desplegament de la mà, però no hi ha contacte entre tots dos. Hanns SWARZENSKI, *Romanesque Art, op. cit.*, fig. 241.

23. Cf. Walter OAKESHOTT, *Sijena English Romanesque..., op. cit.*, 119 ss. Els murals opten per la nativitat estructurada amb el bany del Nen (sense que es repeteixi la figura d'aquest) i per una disposició de Maria allunyada del Fill.

24. *Vid.* Ernst KITZINGER, «The Mosaics of Capella...», *op. cit.*, fig. 17.

25. Ídem, fig. 15. Cf. David TALBOT RICE, *Art of the Byzantine Era*, Londres 1981 (1963), fig. 79 (Hosios Lukas, c. 1000). Observem que en els mosaics sicilians el naixement es reconcerteix de fet en Epifania dels Mags.

26. Recollim, per consegüent, la referència anglesa que, atès l'episodi i la dinàmica del Naixement, ens mena a la sèrie relativa a les realitzacions dels miniaturistes. *Vid.* Cristopher HOHLER, «Additional notes on the Eadwine Psalter», dins *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, 1981, 99-104, fig. 5, corresponent al Saltiri conservat a Copenhaguen (Biblioteca Reial, ms. Thott 143, foli 9v.), obra que tindrem en compte més endavant i que sense formalitzar el tema com a Avià, sí que és més adient a aquesta darrera taula que no pas la Nativitat figurada al Saltiri de París (Ms. Lat. 8846, Bibl. Nat. París, folis a l'inici del còdex), en què els personatges apareixen regirats, quant als termes de primer i segon pla, mentre que Maria, sobre un llit d'exagerada elevació, resta sense cura de l'infant, ara als peus d'aquest jaç i no per damunt, com hem vist en el cas català i d'una manera força freqüent. En funció del Saltiri, tampoc no s'assimilen els trets generals d'altres escenes (Epifania i presentació al temple), per més que establim una relació de caire diferent que seria subjecta a certs modismes i fins i tot a l'estructura d'alguns personatges, voluntat d'omplir l'espai... De moment vegeu l'emplaçament de Maria i Isabel en la Visitació, reproduint els termes en què la Verge reapareix per la dreta i essent Isabel una figura vestida amb tonalitats clares. Cf. el Saltiri de Winchester (a Kristine Edmondson HANEY, «The immaculate Imagery in the Winchester Psalter», dins *Gesta*, XX/1, 1981, 111-118, fig. 8 (Anunciació, Epifania i Nativitat). Entorn de la tradició que permet a Maria d'adreçar-se a Jesús, en la representació del «misteri» de la Nativitat, hem vist com el cas, a Palerm, s'encreuava amb l'adoració dels Mags; vegeu també Roberto SALVINI, *op. cit.*, 45-46, fig. 20 (Ms. Comneno de la Bibl. Vat.). A Avià aquest aspecte assoleix cos per ell mateix. També una vidriera de la catedral de Clermont-Ferrand, fig. 108 a Louis GRODECKI, *Le vitrail roman*, Friburg, 1977, del final del segle XII, en què la Madonna s'apropa a Jesús.

27. Per a la comparació amb la pintura sobre taula, vegeu l'obra del Coll, al Museu Episcopal de Vic, dedicada a la Marededéu i les que és conserven al MAC, exemples de l'escola de Lleida («frontals» o, potser millor, «rerataules», de Betesa i Cardet). Malgrat

Encara en funció de la Nativitat, altres detalls són indicatius. Alludim al jaç de Maria en versió que es reprodueix constantment dins obres 1200, recurs acostumat quan la incidència reflecteix esquemes bizantins i que la miniatura anglesa integra, més o menys reciclats.[28] Podem comentar aquest aspecte juntament amb els coixins ovalats que interfereixen sobre les aurèoles i també als peus de la Verge,[29] cobrint un espai que aniria estucat i daurat, com el fons de la taula central o altres acessoris, configurant les escenes d'una forma més ampullosa. El joc de trames en el dibuix d'algunes robes, que integra cercles i punts concèntrics en el marcs romboïdals o quadrats definits, es retroba en la miniatura anglesa (entre els múltiples exemples en la crònica de Joan de Worcester del Cropus Christi College d'Oxford). Menys complexes respecte d'Avià, aquestes trames són freqüents en el *Liber Feudorum Maior*, llibre en el qual també podem interessar-nos pel tractament dels grups i disposició de personatges en perfil, efectes conreats en el grup d'Avià.

Una de les relacions amb la miniatura és condicionada per la utilització de pergamí com a base de preparació per a la pintura. El cas és vàlid almenys per a les taules de Santa Maria i de Sant Sadurní,[30] produccions centrals del grup.[31] En realitat el frontal de Rotgers de Borredà és l'única peça estricta-

les dades avançades que segurament els pertoquen, cap d'aquests exemples no ve a ésser simultani amb el vincle de faisó intimista d'Avià. La història es repeteix quan l'autoritat dels models recau en l'escultura; sens que la nostra recerca pretengui d'ésser aprofundida, hem de donar compte novament de la manca de paral·lels clars en funció de la nostra peça i en territori català.

28. No iniciarem aquí un llistat que potser resultaria ociós. Però hem d'alludir al vessant que juga amb la simbiosi del jaç de forma ovalada i el llit aixecat, normalment sobre columnetes a la manera de les potes d'un bressol; efecte que desapareix a Avià i que es dóna en el saltiri de París.

29. Ens crida l'atenció el tret ornamental que, diferit en el cas d'Avià a la màrfega de Maria, és motiu sovintejat en la decoració dels coixins i en general de teles dins l'òrbita anglesa (*vid.* C. R. Dodwell, *The Canterbury School of Illumination*, Cambridge 1954, fig. a pl. 48, ms. 3 f. 6 del Palau Lambeth de Londres; vegeu el parament de la taula en la rebuda d'Abraham als tres àngels; C. M. Kauffmann, *Romanesque Manuscripts 1066-1190, a survey of Manuscripts illuminated in the British Isles*, Londres 1975, fig. 2 (cat. 86), 142 (cat. 55), 273 (cat. 96)...

30. *Vid.* Josep Folch i Torres, *La pintura romànica sobre fusta*, Barcelona 1956, 55-56. Josep Gudiol i Cunill, *Els primitius*, Barcelona 1929, 174, on l'autor justifica així el lligam de la taula amb la trajectòria de l'obrador de Vic, sense indagar sobre altres possibles intercanvis amb la miniatura més enllà de les produccions d'aquest. J. Marette, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XIIe au XVIe siècle*, París 1966, entre conclusions considera afer típic de les escoles espanyoles i alemanyes la utilització de robes o fins i tot de pergamí en la preparació de les taules. Pel que fa a Avià, cal subratllar l'aplicació de restes d'un manuscrit del XII (vid. Joan Ainaud, *op. cit.*, 156.

31. La nostra anàlisi no s'atura en l'estudi exhaustiu de les derivacions i segones fases d'intervenció de l'obrador que no resta tancat, i comprèn també variants d'interès en peces no tant conegudes com les d'Avià i Rotgers. Esmentarem d'una manera molt especial una taula que, conservada al MAC, sembla defugir conclusions definitives per-

ment enllaçada amb la peça d'Avià; amb tot, aquest antependi presenta en l'aplicació de formes compositives i en la concepció del «volum» un embolcall no tan homogeni com potser caldria esperar, el qual tampoc no tramet la intensitat de color i el joc de transparències, les superfícies tornassolades aconseguides a la peça que dóna nom al Mestre i que fan pensar en la vidriera i les arts que s'apropien de les qualitats translúcides.[32] Qualitat que no és estranya a la miniatura anglesa; evidentment, cal salvar les possibilitats tècniques que separen la pintura dels llibres de la que cobreix les taules.[33] La relació entre miniatura i vidriera és, ho sabem, un dels punts que travessa l'anàlisi del tema; ara però fixarem la mirada en la *maniera* en què se sensibilitzen superfícies cromàtiques en un cas i en l'altre, més que no pas en els quadres compositius equidistants. Analitzem la voluntat de tornejar els colors, de donar relleu a variants de saturació graduades sobre el color i els registres del seu espectre, discriminant diafanitat i efecte lluminós damunt les superfícies opaques.

De més a més, hem de considerar altres factors que àdhuc ens menen

què en tenim tan sols el registre primer d'allò que havia d'ésser en la seva plenitud. L'obra en qüestió és el frontal de Santa Cecília de Bolvir (núm. 15910), a la Cerdanya. La seva qualitat, destacada por Joan AINAUD en publicar la peça, *Art romànic*, *op. cit.*, 204, que situa vers el 1200, creiem que es pot condicionar a les millors mostres del cercle. Aquest, en les seves extensions, ens depara, a més, creacions com el frontal de Sant Pere i Sant Felip de Ribesaltes (Rosselló). Observem l'estilització de la figura, de cànon en general més extremadament allargat. Hom treballa amb una certa simplificació, on priva la línia després d'arraconat el preciosisme decorativista que dóna l'exclusiva a la obra d'Avià. L'obra de Ribesaltes connecta millor amb la seqüència de Rotgers en la recerca de solucions no subordinades a la simetria estricta i amb l'interès per la superposició de personatges que esdevenen figures de la narració. La morfologia de les figures és diferent i l'esquema del rostre no es reprodueix d'una manera sistemàtica com a Avià. Els plecs són més oberts i determinen una dinàmica pròpia. *Vid.* Josep GUDIOL i W. W. S. COOK, *Pintura e imaginería románicas*, Madrid 1950, 141, que el situen en la primera meitat del segle XIII. Els conjunts d'Angostrina i la taula de Vidrà també han estat considerats en segones instàncies sota l'hegemonia d'Avià i el seu cercle.

32. Una lectura de la miniatura anglesa per mitjà d'aquesta clau resulta positiva. *Vid.* per el cas el Saltiri de París (c. 1180-90), ja esmentat, o bé les qualitats de tornassol que fan aigües de color en la Bíblia de Bury (c. 1135) o la de Winchester (1160-80), a George ZARNECKI, Janet HOLT i Tristan HOLLAND (ed.), *English Romanesque Art 1066-1200*, Londres 1984, 53, 57 i ss.

33. Altrament, no deixar de banda els efectes aconseguits en les arts que són pròpiament caracteritzades per aquests jocs cromàtics també ens ajuda a comprendre l'itinerari de la plàstica d'arrel anglesa. *Vid.* Louis GRODECKI, *Le vitrail roman*, Friburg 1977, 198-214; vegeu en especial les referències a Canterbury i les connexions establertes amb la Bíblia de Winchester i el Saltiri de París. També H. P. MITCHELL, «English Enamels of the Twelfth Century», II, dins *The Burlinton Magazine*, XLIX, 1926, 161 ss.; T. BORENIUS i M. CHAMOT, «On a group of early enamels, possibly English», dins *The Burlington Magazine*, LIII, 1928, 276-287. Al voltant dels vitralls també, ZARNECKI, JOLI, HOLLAND, *op. cit.*, 60-61, 135-145.

a la sollicitud dels lligams entre el cercle d'Avià i les illustracions «1200» (en sentit ampli) dels *scriptoria* anglesos. Aquests aconsegueixen novament llurs perifèries, vigilants d'una línia prou diferenciada d'aquella que defineix el cercle, internament i en funció de la miniatura, com a últim exponent notori d'un *scriptorium* de llarga tradició ubicat a la catedral de Vic. Així doncs, per contra, priva l'enllaç exterior i són Canterbury y Winchester els centres que ens donen una part important de la informació gràfica que és necessaria [34] per tal de discernir sobre les fonts i tradicions que es radiquen a Catalunya i aquelles que la fan a una banda des de la perspectiva dels precedents i ràfegues del 1200. Amb tot, les fonts primeres apareixeran convenientment trasbalsades en mudar l'àrea de producció i les tècniques familiars a aquesta. Seguint aquesta perspectiva, s'aparella la diferència clara respecte al marc anglès en donar prioritat a la pintura sobre taula, o com a mínim no correspondre la importància d'aquesta en cadascun dels territoris que voldríem entreveure comunicats. Així doncs, el Mestre d'Avià i l'obrador s'integrarien en una tradició que reuneix aquí un nombre sempre destacat de realitzacions en taula a l'hora de sospesar el cas europeu en general. Fet que no és paral·lel a Anglaterra.[35]

No desdibuixant el tema, per conseqüent, i lluny de cenyir la identificació de l'obrador actiu al Berguedà com a obrador anglès o compost per mestres d'aquesta procedència, és viable d'insistir en diverses aparences i guies formals de les figuracions que d'alguna manera són sintetitzades a les taules a partir d'una miniatura rica, la qual despunta ultra l'homogeneïtat, creant diferents escoles i tipus al llarg del període que abandona l'espessor romànic. L'aplegament d'aquesta etapa sobre el conjunt de les arts catalanes haura d'assegurar-se al costat d'altres fixacions de l'Internacionalisme-1200. El tema de l'origen dels artífexs, davant la inexistència de dades, resta obert i no deixa d'ésser un dels espais pendents entorn de la valoració del rendiment

34. *Vid.* H. Omont, *Psautier illustré (XIIIe siècle)*, París 1906, pàgs. introductòries i reproducció completa de la ilustració del ms. en blanc i negre (Saltiri de París o de Canterbury, en què es reflecteix el d'Utrech). Dodwell, *op. cit.*, Pls. 67 i 69, fig. c, pl. 70, i a més Nigel Morgan, *Early Gothic Manuscripts (I), 1190-1250 (a survey of Manuscripts illuminated in the British Isles)*, Oxford 1982, figs. 1-7, 47-49 i nota 14 del present treball. En funció de les obres de Winchester cal donar rellevància novament al parentiu amb Sixena; *vid.* nota 13. En funció del Saltiri, endemés: Suzy Dufrenne, «Les suites du Psantier d'Utrecht» («creation copie»), dins *Les dossiers d'archéologie*, núm. 16, *Enluminure gothique*, 1976, 45-53, i *The Year 1200, op. cit.*

35. No oblidem, és clar, e l«frontal» de Berbegal (*vid.* Joaquín Yarza, *op. cit.*, 182), que és problema per la seva proximitat als murals de Sixena, per als quals hom admet una autoria anglesa. En definitiva, aquest no fa sinó provar la irradiació del corrent anglès en el nou espai, incidint sobre les necessitats que hi eren llei. Alhora, tampoc no és forçat de pensar en una única via o punt d'enregistrament, fet pel qual les rendes anglonormandes havien de beneficiar, segurament, àdhuc el renéixer de les formes i tributs locals.

i les localitzacions del període de formació de l'artesà dins l'art medieval, en el cas que pertoca del pintor o miniaturista amb la guia de l'aprenentatge internacional que fa cap a Anglaterra.

Un dels còdexs que realment hem volgut destacar és l'anomenat de Canterbury o Saltiri de París (saltiri anglocatalà) al qual ja fèiem referència.[36] De fet ens dóna alternatives estilístiques que posarem en contacte amb les taules. Per això serà obligat de no eludir aspectes específics, i fins i tot de detall, que, a tret d'exemple, ens permeten d'establir la comparança; mai, però (ho repetim), en el nivell de les identificacions estrictes, sinó en el que correspon a l'aprenentatge mediatitzat en grau difícil de copsar i en funció de les il·lustracions angleses més amarades de bizantinisme i obertes a la Itàlia normanda i meridianal.[37] Aquest component matissarà nogensmenys altres registres de la influència i asseveració anglonormandes a Catalunya. Seríem conscients de l'existència d'una miniatura «catalana» a les portes del Gòtic, encara per aprofundir.

Entre els caràcters més notoris del llenguatge que descobrim hi ha d'essencial la determinació plàstica dels cossos en l'espai, la manera de fer-se volum damunt el pla i que globalment qualifica l'estil occidental 1200, en tant que es crea una clara coherència de paràmetre escultòric,[38] que tindrà ben segur moltes conseqüències, com també les té la incorporació peculiar de la figura humana, subjecte que domina la superfície, per sobre de qualsevol magnificació del context. No obstant aquestes observacions preliminars, allò que cal esbrinar és operatiu sempre que ens fa percebre l'originalitat dels termes que inferim. Aleshores, per a enunciar les seves fórmules, assajarem de definir el com del llenguatge, si evidentment no ens aventurem ara a especificar el més enllà del «perquè». En principi atrau l'articulació tensa del cos en l'espai que o voltes permet d'intuir un moviment ascensional que dinamitza les figures. Una avaluació extrema és brindada per un Ms. del Palau Lambeth, a Londres.[39] Hom hi construeix l'efígie del personatge representat amb un sentit

36. *Vid.* notes 14 i 34.

37. *Vid.* C. R. Dodwell, *The Canterbury...*, *op. cit.*, 115 ss, («Norman Manuscripts in England»).

38. Per a l'acompliment simultani, *vid.* Elizabeth C. Parker, «Master Hugo as Sculptor for the Style of the Bury Bible», dins *Gesta*, XX/1, 1981, 99-109. També: F. Saxl, *English Sculpture of the twelfth Century*, Londres, s. d.; en general ens interessa tot el text. Aquesta dinàmica no és exclusiva d'Anglaterra, és clar, i hom defineix la idea d'un volum que sembla sobresortir de la superfície pintada més que penetrar el rerafons espacial d'aquesta també en les àrees continentals. No resta al marge el sentit del «buit» bizantinitzant, però tanmateix no és la via que ara identifiquem.

39. *Vid.* Dodwell, *op. cit.*, fig. a, pl. 48, b, pl. 49, del foli 6 (reproducció completa del foli a R. S. R. Boase, *English Art 1100-1216*, Oxford 1953, fig. 58; també Walter Cahn, *La Bible romane*, Friburg 1982, figs. 141, 151, 152.

dels equilibris que podem considerar «direccional» i que afavoreix la contraposició de diferents actituds, les quals són necessàries les unes a les altres. Com a resultat, els diferents esforços es compensen i hom assoleix una imatge que, sens perdre l'equilibri, fa gala del recurs a un virtual moviment, no menys palès per aquesta darrera raó.

Un altre aspecte connectat al precedent ens mena als efectes rítmics que també aporten energia a la resolució dels personatges.[40] La disposició de plegaments i el suport linial explica quelcom del joc que s'encreua amb la irisació i la fixació del color, intens i saturat.[41] A la taula d'Avià les composicions tancades, emmarcant la puntual economia de simetries, no escanyen el moviment. Tampoc no són de factura estàtica les escenes de Rotgers, més lluny d'un ordre majestàtic i «monumentalitzat» que té ecos d'un dels espais concrets temperats per la paraula bizantina a l'Europa occidental.[42] Allò que és típic en peces com el frontal de Baltarga deixa d'esser-ho per a Avià, i, com voldríem probar en certa mida, aquestes diferències, per bé que dins maneres de fer molt properes, no són totalment gratuïtes, ans al contrari, responen a l'estampa d'un paratge diversificat que, al seu torn, taloneja a Catalunya les seves creacions; així doncs, llur origen no és tothora equiparable.

Les tensions i el regust mòbil que trunca la quietud en les efígies del

40. Boase feia allusió a les figures gimnàstiques de la miniatura anglesa (*op. cit.*, 163); el qualificatiu serviria per a explicar la composició que s'ofereix de Maria, en la Presentació al temple d'Avià, on la dona aconsegueix de traduïr la tensió lineal, i arquitectònica ensems, del moviment del cos, a la recerca de l'infant retornat per Simeó. Pel que fa al sistema de cobriment de les mans amb el mantell *vid.* el B. M. Ms. Arundel 157, a Boase, *op. cit.*, 91a (les dels reis i la Presentació al temple) i el Salteri de París, *ibidem*, fig. 94 b (Maries al sepulcre). Quant a l'estructura i cànon del cos, *vid.* Cotton Nero C. IV (Saltiri de Winchester) de la British Library (Kristine Edmondson Haney, *op. cit.*) on són presents dos tipus de tractament força diferenciats, però que, seguint una via indirecta, ens remeten al potencial del Mestre d'Avià. L'autor dels folis 29-30 del Cotton Nero C. IV, més clarament biantinitzants (ídem, figs. 9 i 10), s'acordaria amb la *maniera* de la taula central d'Avià, estatuària si la comparem amb la dinàmica de la narració, ja que requereix l'organització inactiva de la imatge de culte (*non vid.* F. Wormald, *The Winchester Psalter*, Londres 1972), per més que es tracti d'una *Madonna in Magi*. També, per a les construccions generals del personatge, *vid.* les Comèdies de Terenci de St. Albans, a Otto Pächt i J. J. G. Alexander, *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library (3. British, Irish and Irelandic Schools)*, Oxford 1973, fig. 132 b; Kauffmann, *op. cit.*, figs. 198-202, ja que en una peça com aquesta es manifesta amb llibertat el repertori del gest i actitud no «instruïts» per a una convenció limitada.

41. *Vid.* alternativament les comparances amb les arts del translúcid, notes 32-33. La colaboració del mosaic és una altra particularitat que incrementa les fraccions d'un art que no es preocupa per reflectir el color local mentre fa estament del preciosisme policrom dels valors materials i genera supercífies brillants i lluminoses per elles mateixes, «anticlàssiques» des d'aquest angle.

42. Cf. André Grabar, *La peinture byzantine*, Ginebre, 1979, 31-45, a l'entorn d'una estètica bizantina.

cercle d'Avià no són adjudicables a les peces d'Orellà o Baltarga, en què perviu un plantejament de fons amb ritmes més lents. Allí les cadències retornen a un dibuix de traç parsimoniós en què el modulat fa coalició amb una lectura plàcida de les trajectòries linials. Certament, també el gest s'apaivaga, i les activitats, de tota manera manifestes, són assossegades, tot emplaçant el personatge en un àmbit més calm, interioritzat, que eternitza els moviments en els mateixos i adorm les diligències compartides que hem intentat de fer percebre a Avià. Comparem també aquests termes amb el grup de Lluçà, on el règim de moviments podria connectar, si bé hi són necessaris matisos, amb l'entrevist per a Orellà o Baltarga. De nou Avià i el seu contorn són els que multipliquen les vibracions plàstiques sobresortint del món plàcid que es reclama en altres obradors catalans, més propers de la interpretació dels grans espais buits, mesurats al voltant de les figures, que donaven el to cordial als esquemes bizantins de primera mà.

Altres peces relacionades amb el grup del Berguedà («cercle del Mestre del frontal d'Avià») són en llurs formalitzacions molt distants de la creació que s'ofereix sota l'advocació de Maria. Els retaules d'Angostrina i la taula de Vidrà, obres interrelacionades, bé que inscrites en el corrent de base neobizantinitzant, responen pel que fa a la connexió amb la primera a il·lacions indirectes. Quant al frontal dedicat a sant Llorenç, en el MAC, enllaça millor amb els derivats de Rotgers i Ribesaltes, sense, però, que la identificació de mestres hagi d'ésser estricta. Post, que advertia de les qualitats gòtiques del frontal de Rotgers, situava aquesta producció entre les creacions tardanes de l'obrador. Ara bé, el fet de replantejar els models d'inspiració permet també de replantejar, no solament la cronologia, sinó àdhuc el significat de les variants narratives de les pintures en el context europeu d'avançada, sense sortir de la coordenada del 1100. Per tant, podem revisar a hores d'ara l'anticipació d'Avià respecte de Rotgers introduint el repertori de models a l'abast dels artistes, els quals repertoris posen de manifest la renda oferta per l'examen del relat i l'explicació historiada en un punt que fereix molt aviat el renom dels espais purs d'abstracció. En realitat, aquests no són mai abandonats; això no obstant, la dedicació narrativa de la miniatura anglesa pot ésser subratllada sense desequilibri d'altres enginys, sense perdre l'eurítmia de dotacions de sentit que no rebaixen, en qualsevol cas, la xarxa dels esdeveniments aparellats com a episodis d'un *continuum* d'accions.

Sobre la divisió dels quadres, és lògic que l'esforç de la pintura sobre fusta no sigui unívoc respecte al camp de la il·lustració miniada. Tot i que això és admissible, tanmateix, veuríem les implicacions que pot tenir en l'harmonització que calculem entre pintura i miniatura. El doble arc de l'Anunci de Gabriel a Maria (Avià) pot concertar, sobretot, amb la configuració d'epi-

sodis més complexos i àdhuc pel que fa a l'emmarcament de cadascuna de les efígies en un context de fons neutre, el qual resta així limitat. En conseqüència, hom tendeix sovint a donar idea d'una escena i d'una unitat d'espai que s'agermanen en la preparació dels marcs d'enquadrament per mitjà d'arcuacions que donen relleu a la representació d'indrets ajustats al personatge.[43] Indrets que poden resseguir llur perfil quan no és el mateix personatge el que es vincla o s'obliga a les ingerències de l'espai-entorn.

Més aspectes: delimitació linial mitjançant un traç en blanc que perfila zones de color no planes (irisades de tonalitats «fosforescents»), assimilable en el saltiri de Canterbury.[44] Aplicació de motius decoratius que enriqueixen els induments entre els quals subratllem el sistema d'espirals, evident en la Verge de la Nativitat o en Isabel (Visitació) a Avià i que també es donen en el saltiri d'Eadwine (Canterbury) en el ms. Thott 143, de la Biblioteca Real de Copenhanguen.[45] George Zarnecki esmenta aquest motiu, «*arabesque pat-*

43. Els dobles i triples arcs encadenats sense columnes intermèdies, arcs que retallen el «cel» d'algunes escenes, es veuen sovint en la miniatura anglesa. Alhora no són solució habitual en els frontals i retataules d'altar catalans. El doble arc de l'Anunciació d'Avià pot tenir a veure també amb la manera de fer dependent de l'esmentada miniatura, ja que en les taules i altres obres —àdhuc en l'òrbita anglesa— el més acostumat pot ésser d'interferir amb una columna la ubicació d'ambdues figures, Maria i Gabriel. *Vid.* La Bíblia de Winchester, en particular la pàgina Morgan, on és inclòs el sistema de referència, propi de molts altres còdexs; *vid.* Larry M. Ayres, «The work of the Morgan Master at Winchester and English Painting of the Early Gothic Period», *The Art Bulletin*, LVI, 1974, 201-223, figs. 1-2. Aquests també apareixen al Saltiri anglocatalà (8846) de París i al saltiri de Copenhaguen, per citar-ne dos exemples. Endemés, per subratllar el cas específic de l'Anunciació a Maria, *vid.*, si no per l'estil, per l'enmarcament gràcies a arcs rebaixats el Royal 2. A. XXII, f. 12v. de la British Library, i el Glazier 25 f. 1v. de la Pierpont Morgan Lib., a Nigel Morgan, *Early Gothic Manuscripts (I) 1190-1250*, *op. cit.*, figs. 5 i 10.

44. El traç blanc es combina amb el perfil de coloració fosca, però el darrer resta menys evident, ja que sembla embeure's moltes vegades en el color que omple les delimitacions lineals. Per contra, el blanc sobresurt. Vegeu l'efecte a la Bíblia de Lambeth, a André Grabar i Carl Nordenfalk, *La peinture romane*, Ginebra 1958, 168, còdex en què cal subratllar a més el joc lineal i l'ornamentació a base d'espires (*arabesque pattern*); *vid.* notes 45-47.

45. Cf. George Zarnecki, «The Eadwine Portrait», dins *Études d'art médiéval...*, *op. cit.*, 93-100, figs. 1, 4-6, pàgs. 95-96. L'autor situa el ms. cap el 1170, modificant les dades anteriors: 1145-1150. Per a la Bíblia de Bury, *vid.* Elizabeth C. Parker, *op. cit.*, figs. 8-10. Cf. C. Dodwell, *The Canterbury...*, *op. cit.*, plate 23, reprodueix a tota plana el foli 283v. amb el famós escrivà o copista que, normalment, s'identifica amb Eadwine, de qui pren nom el saltiri. Pel que fa a la incidència d'aquest aspecte ornamental a Catalunya, ja la teníem en compte en tractar la taula d'Avià a *Catalunya Romànica. El Berguedà*, *vid.* Rosa Alcoy, *op. cit.*, 110, nota 28. Volem assenyalar, però, que l'aplicació no és exclusiva, i detectem presència del joc d'espires o volutes també en el frontal de Santa Marta d'Iravals (la Tor de Querol), conservat *in situ*. Aquest se subordinaria a la tasca del Mestre principal, palesant l'èxit generalitzat de la fórmula, no tan sols quant a Anglaterra i la difusió directa de les obres del Mestre Hugo, sinó en un decurs molt

tern», en el seu estudi del Saltiri d'Eadwine. Adverteix sobre el tema ornamental, que curiosament hom ratifica com a element peculiar de les invencions decoratives angleses, ja emprat pel Mestre Hugo, i que es dóna a la Bíblia de Bury. L'arabesc de què parla Zarnecki no és forà a l'escola de Canterbury; fins i tot els murals que hom associa a un seguirdor del Mestre Hugo són enllaç amb aquest motiu.[46]

D'altra banda, seguint encara aquest estudiós, tenim el reclam sobre un còdex que ja coneixem. Recordem, doncs, el ms. Toth de la Biblioteca Reial de Copenhaguen i donem rellevància a un llibre que se situa c. 1170-5 en el marc de les escoles del Nord d'Anglaterra, perque s'hi fa palès el recurs ornamental que és adequació molt pròxima al recurs identificat a Avià.[47]

No serà difícil d'afegir altres pàgines de la miniatura anglesa a les ja esmentades, on cal reprendre l'enllaçat decoratiu amb el repertori que ens interessa, convenientment circumscrit en funció de l'escola catalana. No oblidarem la Bíblia de Lambeth, el saltiri de Munic, el C.C.C. ms. 10 de Cambridge o el ms. 4 del Corpus Christi College, entre d'altres.[48]

Menys peculiars serien els puntejats de vermell i blanc que dibuixen formes triangulars i ornen el mantell de Maria i també el de Balsatar (Avià); tot i que són un motiu força reiterat, assenyalem que no és forani a la ilustració del llibre anglès. La situació és semblant pel que fa als motius estucats del marc, en les taules de Rotgers i Avià,[49] els quals reapareixen, endemés,

més ampli que repara en les mixtures catalanes. En aquest sentit, una variant del motiu es recupera en el «frontal» dels arcàngels (Egillor ?), núm. 3913 del MAC, i també en els induments, essent aquesta peça obra classificada dintre el grup de Lluçà, el qual es pot condicionar als suggeriments, més o menys directes, del Mestre d'Avià, abans que fer-ho en el sentit contrari. Vegeu endemés els elements estucats del marc, que recorden solucions localitzades en les obres del Berguedà.

46. *Vid.* Otto DEMUS, *La peinture murale romane*, París 1970, 166. George ZARNECKI, ídem, fig. 6. Quant a la importància de la Bíblia de Bury, *vid.* C. M. KAUFFMANN, «The Bury Bible», *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXIX, 1966 (reprint, 1971), 60-81, i Elizabeth Parker MCLACHLAN, «In the wake of the Bury Bible, Followers of Master Hugo at Bury St. Edmunds», dins *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1979, vol. XLII, 1979, 216-224.

47. *Vid.* George ZARNECKI, ídem, figs. 4-5; BOASE, *op. cit.*, figs. 4-5, i fig. 56 b; C. M. KAUFFMANN, *Romanesque Manuscripts...*, *op. cit.*, cat. 96 (frontispici i fig. 273); George ZARNECKI, Janet HOLT i Tristran HOLLAND, *op. cit.*, fig. pàg. 58, ca. 76, pàg. 128. Ho hem vist, P. DANZ STIRNEMANN, *The Copenhagen Psalter*, dissertation Columbia Univ., 1976.

48. C. DODWELL, *The Canterbury...*, *op. cit.*, plates 33b, 48a, 49b, 51a; BOASE, *op. cit.*, 90a i 92a, ZARNECKI, HOLT, HOLLAND, *op. cit.*, *cat.* 54, pàg. 116.

49. *Vid.* DODWELL, ídem, fig. c pl. 21; la vidriera a ZARNECKI, HOLT, HOLLAND, ídem, cat. 90a, també pàg. 99, cat. 25. Cf. J. J. G. ALEXANDER, *Norman Illumination, at Mont Saint Michel 966-1100*, Oxford 1970, pl. 24, i també el *Salteri glossat* de l'Arxiu Capitular de Vic (Museu Episcopal), ms. núm. 9, *vid.* Josep GUDIOL I CUNILL, *Els Pri-*

a la taula, força incompleta i de reconstrucció discutible, de l'església de Santa Marta d'Iravals.

Pel que fa a les perspectives invertides que es donen a Avià, el món anglès també hi condiciona el repertori.[50] En resum, faríem esment del mobiliari representat que ara és simplificat sobre una base molt rica que es conjuga en el moble-arquitectura dels miniaturistes anglesos, i que aquí aflora tímidament. Vegeu també la tipologia dels capitells a Avià com a aspecte inclòs o que ens remet a Anglaterra, per més que sabem que la simplificació arquitectònica que hom mesura té plantilles no exclusives del cartó anglès.

Encara entorn a les relacions entre figures i la funció d'aquestes, tindrem en compte el sistema que fa possible la subordinació d'unes a les altres, en especial quan el relat implica la preeminència del protagonista, o bé per damunt d'un grup o bé d'un antagonista en concret. Podrem veure com a vegades el subjecte dominant arqueja la seva figura per sobre de la resta, tot matisant la relació amb els qui l'envolten, des d'una perspectiva que és jeràrquica i direccional alhora.[51] De nou observem l'afermar-se d'un moviment *direccional* que significa.

El tipus de Maria hodegetria, de tornada a la vessant iconogràfica, no fou absent de l'Illa,[52] però si tan sols optem per remetre l'assumpte a la Verge «bizantina», en funció de la imatge (Maria orant) que apareix al Cotton Nero c. IV,[53] potser tindrem un element de comparació amb la peça d'Avià que

mitius, III, *Els llibres illuminats*, Barcelona 1955, figs. 130-131, ja que podria connectar amb la miniatura anglesa.

50. En el Saltiri de Canterbury, obra que no hem de tenir per homogènia tampoc en la seva secció anglesa, hi ha un nombre considerable d'exemples que hem tingut a l'abast gràcies al microfilm del llibre. No és tan sols el fet d'invertir les línies de fuga; a més, és viable de comparar el sistema que s'empra per tal de figurar una caixa en la qual ubicar «x» figura. Vegeu per exemple el cas de Jesús en el bressol a Avià i foli 49 del Saltiri. Es rebaixa una de les cantonades de forma que hom pot entreveure l'interior o creure convincent l'indret més o menys profund que enclou el personatge o es mostra buit (folis 21 i 22 del saltiri...).

51. La glossa ens traslladaria a Rotgers, per exemple a l'episodi del quadre superior a la dreta, en el qual també destaquem l'agrupació dels personatges que fan *pendant* a sant Sadurní mentre que són salvats pel mateix. Vegeu l'extraordinari desenvolupament que desprèn la miniatura anglesa en el tractament dels grups i els registres des de diferents angles dels rostres adscrits al pla: C. M. Kauffmann, «The Bury Bible», *op. cit.*, figs. 14-15 i 19.

52. *Vid.* Saxl, *op. cit.*, figs. 1, 8, 10, sobretot Pls. VII i VIII, i IX i X, i Boase, *op. cit.*, fig. 85b, pel que fa a les proporcions i coordinació entre Mare i Fill.

53. El vessant iconogràfic global no passa desapercebut en aquest còdex —altrament dit Saltiri de Winchester— (*vid.* Kristine Edmondson Haney, «The Immaculate Imagery...», *op. cit.*; Mara R. Witzlins, «The Winchester Psalter: A Re-ordering of its prefatory Miniatures According to the Scriptural Sequence», dins *Gesta*, XXIII/1, 1948, 17-48). La superposició mariològica que circumscriu, d'altra part, emplaçaria també la taula catalana de Santa Maria. En la darrera, després d'una explicació en clau anglesa,

ens mostra la Marededéu no coronada, la qual, ben coneguda àdhuc a l'àrea italiana, aquí, a Catalunya, enclou les obres del «Mestre» de Lluçà.[54] Ara bé, en aquest darrer grup quan és el moment de relacionar la Marededéu amb el Nen s'indica encara la determinació simètrica de Jesús damunt la Verge (frontal de Lluçà). L'explicació potser es troba en els models, en les fonts, més que no pas en la diferència de cronologia a favor de la prioritat de Lluçà respecte de Santa Maria d'Avià. La classificació de l'últim com a mestre més avançat que el mestre de Lluçà no és acceptada tothora. Ainaud alludia a un desenvolupament paral·lel de les activitats de l'un i de l'altre. Sureda no defensava l'herència entre tots dos, en la derivació lineal d'antecedent i conseqüent. Així doncs hom emfatitza les tesis de contemporaneïtat enfront de les de successió. La primera meitat del segle XIII acolliria aquestes experiències. Tanmateix, no negligir una tercera via implica invertir l'ordre cronològic de les prioritats, el qual havia vist el Mestre de Lluçà precedent del que treballa per a Avià i Rotgers. Caldria recordar les incògnites sobre el frontal de la Collection Henry Walters de Baltimore (c. 1250?) associat al Mestre de Lluçà (Durliat); però sospesar la seva problemàtica ens faria missatgers de qüestions per a les quals hem d'exigir una anàlisi global del cercle de Lluçà. Pot ésser perceptible en el segon quart del segle XIII, el triomf decisiu dels efectes lineals, garantits en l'etapa precedent, la consolidació del narratiu en facilitar primeres lectures i la clarificació del programa gòtic, sense que hom desempari totalment certes solucions afavorides pel bizantinisme. El compromís d'Avià emergeix llavors amb altres circumloquis. Les obres del «taller del Lluçanès» (cobrint l'accepció àmplia de més d'un obrador, si sembla conve-

no fa estrany l'avançament d'una dinàmica que ja era verificada en el període anterior al 1200. Amb tot, no hem volgut endinsar les qüestions pel terreny dels significats ja que el tema es fa complex i singular a mesura que ens introduïm en l'univers específic de les demarcacions europees. Discernir entre unes i altres requereix, sens dubte, un nivell diferent del que aquí hom pot oferir en l'estudi i col·loqui sobre el tema.

54. La seva problemàtica ens preocupa, en acabar la revisió del cercle d'Avià, més que no pas abans, amb més raó quan la seva traça ens inclina per una oscil·lació de dates posterior a les primeres realitzacions d'aquest. De fet no neguem que en una determinada etapa les tasques dels obradors hagin pogut ésser contemporànies; ara bé, insistim en una «oscil·lació de dates» favorable a Avià. Això per raons de derivació i proximitats de models alternatius, a vegades molt similars. Amb tot continuen existint peces conflictives. Què succeix amb la cara frontal de les taules de Lluçà respecte de les laterals? Una nova lectura, o millor una lectura aprofundida des del 1200 Internacional i dels marges que inclouen el segle XII, haurà d'afrontar-se amb la intensitat que calgui, dins i fora dels italianismes purs (incloses les vies de l'ítalo-bizantinisme), dins i fora de les tradicions catalanes, àdhuc per al complex de Lluçà. Resseguint la variant de Maria en oració, envoltada pels dons de l'Esperit Sant (taula lateral de Lluçà), cf. Misal de Berthold del Monestir de Weingarten (Escola de Regensburg), G. SCHILLER, *op. cit.*, fig. 24, mixtura de l'arbre de Jessé, J. YARZA, *op. cit.*, 247, esmentava ja en aquesta direcció l'antependi de Soest (c. 1180).

nient) impliquen en termes globals un grau més elevat de concreció de la creació gòtica com a tal. Com advertíem, el ressò bizantinitzant no s'ha perdut, però els agents opinats enquadren l'heterogeni de recepcions complexes.

La ubicació dels àngels lateralitzats en els carcanyols que deixa lliures el baldaqui de la peça del Berguedà també conflueix en les obres angleses; pensem de nou en el saltiri de Winchester.[55] Comparem, per cloure, i a risc de desfer la idea global que tenim de la connexió defensada en un complex execessivament puntillista, el recurs a algunes figures. Escollim, per començar, el saig del martiri de sant Sadurní de Rotgers, perquè ens sembla demostratiu, tot i el mal estat de conservació de l'antependi en aquesta zona, de la forma de reflectir el moviment (les torsions) de la figura i endemès tot quant pertoca als induments i als atuells. La formulació dels plecs, la manera d'agafar i disposar les peces del vestit característica també en l'ensenyament dels miniaturistes.[56] Aquests són analitzables en altres personatges, ja es trobin dins les exigències del sacralitzat o facin camí vers el contemporani en la línia que abandona tradicions representatives massa fixes. És coneguda la repercussió que això té per als indicatius de la cronologia.[57] La facilitat en el gir i també la inclusió de figures de tres quarts i de perill amb una dinàmica no forçada s'uneixen als factors que venim aplegant. Notem les figures dels mags itinerants també en l'observació dels induments.[58]

El limitat «bestiari» d'Avià (ase i bou del Naixement) no és menyspreable a l'hora de demostrar el lligam amb Anglaterra. Així es pot emparentar amb la caracterització dels animals en alguns manuscrits anglesos, entre els quals no oblidem, és clar, el saltiri de Canterbury. Recordem però també el *Bestiari* de la Biblioteca de la Universitat d'Aberdeen (c. 1200), exposat *English romanesque Art 1066-1200* (Londres 1984), cat. 86. En el pantocrà-

55. *Vid.* M. Delcor, «Quelques aspects de l'iconographie de l'ange dans l'art roman de Catalogne. Les sources ecrites et leur interpretation», dins *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, núm. 13, 1982, 153-185, fig. 18.

56. *Vid.* el Saltiri de Canterbury en particular, per més que no és el cas de cercar identitats estrictes. Pel desplaçament del cos en l'espai, novament la Bíblia de Bury ofereix les vies d'una tradició d'amalgames difoses amb fortuna, creiem que dins i fora del marc anglès. *Vid.* C. M. Kauffmann, «The Bury Bible», *op. cit.*, fig. 17.

57. Quant a Rotgers, el fet remarca la figura de Sant Sadurní bisbe, en funció del tipus de mitra que el corona, ja que aquesta s'utilitza a partir del 1175 (aspecte subratllat per Mn. Gudiol i Cunill, que hom recorda generalment en fer anàlisi de l'obra ubicada però en una cronologia força més tardana, als volts dels primers decennis del segle xiii o dins la seva primera meitat). La nostra intenció d'avançar un xic aquestes dates no es contradiu, doncs, amb la informació deduïda de la indumentària eclesial que actualitza la imatge del sant. Cf. la seqüència de segells anglesos publicada per Salx, *op. cit.*, Pl. III-V, amb les cronologies relatives dels bisbes representats, a paragongar amb la taula catalana.

58. *Vid.* Saxl, *op. cit.*, fig. 15, i el rei solt publicat a Zarnecki, Holt, Holland, *op. cit.*, cat. 210.

tor de Rotgers han estat servats dos dels símbols del tetramorf que apareixen en els angles superiors de la mandorla i són l'àngel i l'àguila.[59] Altres figuracions són en excés perdudes per tal d'extreure'n conclusions.

En definitiva, davant el cercle d'Avià, ens trobem a una gran distància dels espais buits que generen els mosaics bizantins i bizantinitzants de l'època. Hom manté la selecció de fons daurats, matisats, però, pel fons de color («neutre»). En aquests es desenvoluparà la narració, la ilusió d'un indret sense localitzar, en què les figures són el paràmetre de gairebé tot l'espai, de tota la superfície. Els seus cossos gaudeixen d'estructura interna («d'anatomia») i endemés es flexionen en virtut de la dinàmica que els travessa,[60] sense oblidar que llur terreny més segur no deixarà d'ésser el planimètric de la superfície. Les ruptures que suggereixen articulacions són tothora convenció i espai per als efectes plàstics, ens recorden per moments l'estil *parcellisant*,[61] malgrat que els principis siguin uns altres. En qualsevol cas, havien d'assolir els vinclaments de figures amb volum que si es dobleguen i corben en actituds rítmiques és per a compondre els temes i els equilibris des d'un espai narratiu del qual s'apropien amb intensitat. Les prioritats angleses sobresurten, i no és estranya la renovació en les perifèries del seu esforç clarament positiu en marges que ultrapassen les integracions de l'Illa alhora que repercuteixen en aquesta, essent ambaixada d'un art preeminent.

Les disjuntives que pertoquen del final del segle XII al segle XIII i la diversitat de solucions 1200 dins llur internacionalisme manifest, dins les seves concrecions, formaven part de la carcassa del nostre discurs. Per a finalitzar, cal insistir en la via de coexistències que també definiren Catalunya des de la fi del segle XII i en el transcurs del XIII, per tal de comprendre la desfeta paulatina de l'estil *antiquisant* i les solucions de continuïtat que alienaran aquest i el seguiment dels manuals del bizantinisme. La deducció que evoquem sense obstacles remet a la multidireccionalitat i interconnexió real del corrent, que implica l'alternativa de registres diversificats que es generen d'una manera simultània en els espais de l'Europa occidental. El grup d'Avià

59. Nigel MORGAN, *op. cit.*, figs. 1-2. Destaquem l'àngel en la seva actitud de mostrar o enaltir el llibre que duu a les mans. El Mestre Hugo, en perfilar el frontispici del llibre d'Ezequiel, ja n'havia consagrat la mena.

60. De la mateixa manera que hi havia un moviment virtual, el qual, però, és copsat amb nitidesa. El *dynamic style* dels bizantins haurà de concórrer amb rivals, ultra la subordinació als esquemes classicistes i *antiquisants* més «perfectes» d'algunes escoles 1200. Una versió «modernitzada» que muda i pertorba la mirada de la *maniera antica*, també es pot descobrir en les disjuntives del convencionalisme i els «antinaturalismes» que donen vida a l'exhibició del nou estil en l'etapa crítica i de reemplaç del romànic.

61. *Vid.* Otto PÄCHT, *The Rise of Pictorial Narrative in Century england*, Oxford 1962.

forjaria un vessant divergent respecte d'Orellà i Baltarga. En suma, tampoc no seria identificable amb les mateixes condicions que donen lloc al cercle de Lluçà. L'exercici de destriar els uns dels altres és una de les obertures a la comprensió del 1200 català. Les dificultats ja les hem vistes, essent la principal aquella que precisament atorga rellevància a les formes i als sistemes de coneixement de megaperíode que unificarà l'Art Gòtic, sistematitzant estilemes no sempre compartits per complert; estilemes, d'altra banda, que no fan mai silenci sinó radiació del traç en què s'aplega llur enteniment de la realitat.

La cronologia del cercle d'Avià, i ara alludint a models que havien d'ésser força recents, al nostre judici, es pot distingir en el que pertoca als començaments de l'obrador ja abans del 1200. No fóra desencertat de crear almenys l'expectativa d'unes peces enllestides al final del segle XII. L'estructura i els models de les taules centrals d'Avià i Rotgers no desmenteixen aquesta tendència a avançar la data de l'execució de les peces. Sens dubte, les raons entorn a models factibles complicaran la situació, la qual, establerts els nexos entre la miniatura anglesa i la pintura catalana, ens ofereix una línia desviada respecte de Sixena, una perífrasi d'allò que els murals poden representar.

Per acabar, observarem que no hem abordat el tema des dels esdeveniments o les fites històriques, ni hem aplegat les vies de relació comercial i política entre els països que l'art permet d'encreuar. És sabut, però, que les relacions extraartístiques també van existir. No obstant això, som conscients d'haver plantejat l'intercanvi en funció de nivells estrictament creatius, interns a les obres. Contextuar aquests tant dins el camp de la Història com en el que correspon a les repercussions i constitució del cercle, pot ésser reclam d'un nou capítol, que ara deixem en suspens, tal volta per tal de retrobar-lo en diferit.