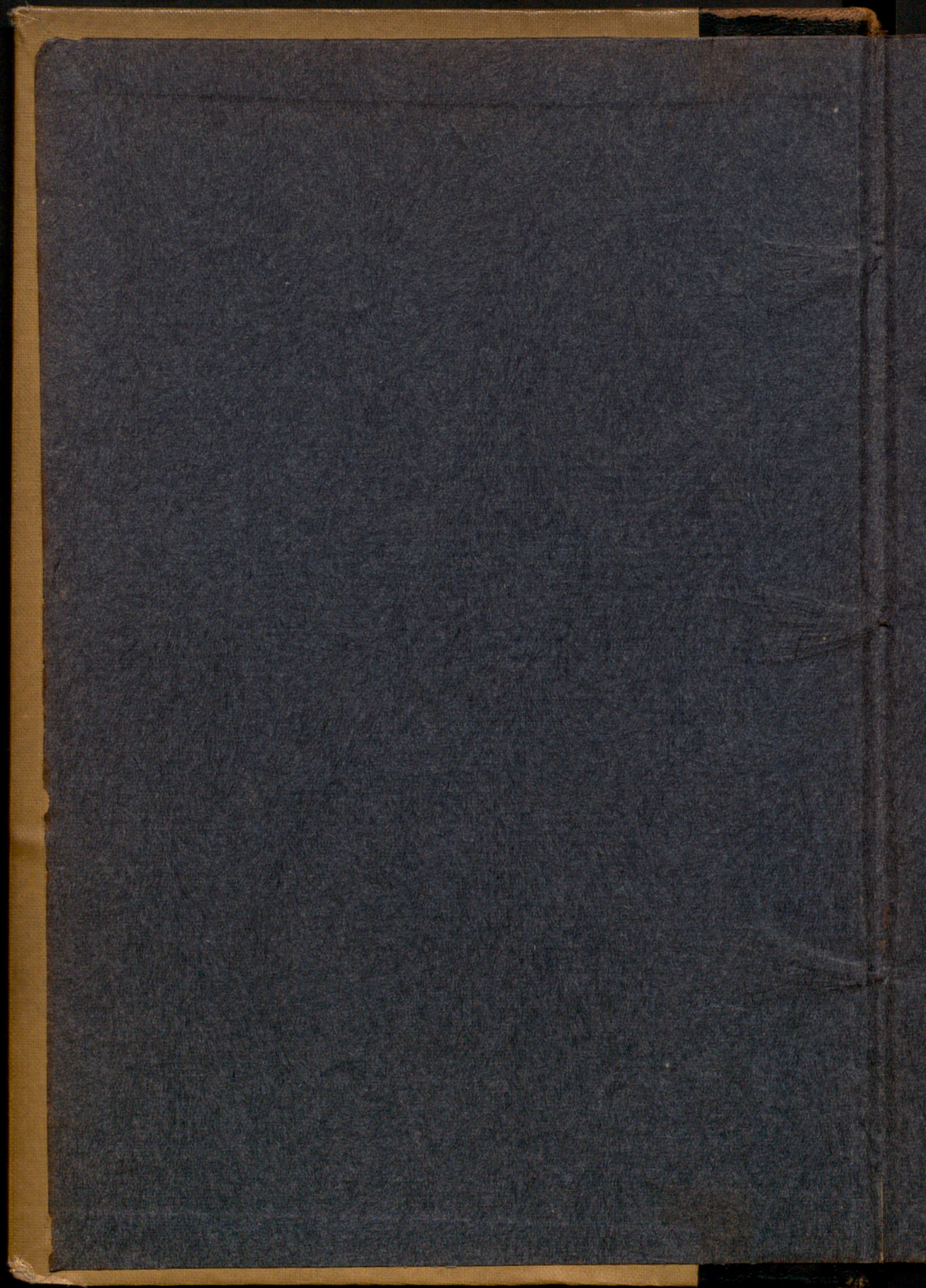


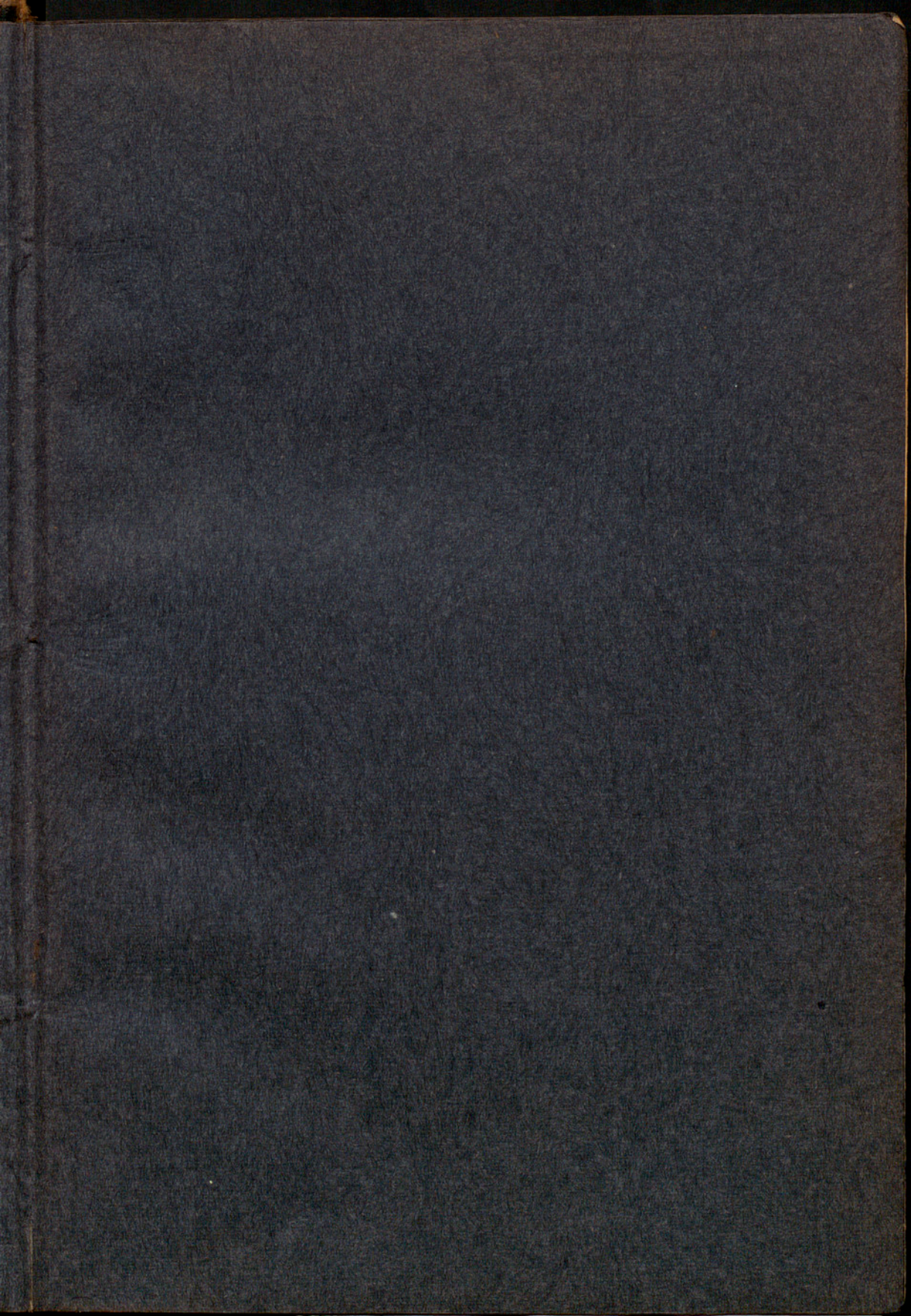
Elis  
TRESCENTISTEN  
Catalans

PIN(13-15) [CAT] 1300" 1915. San













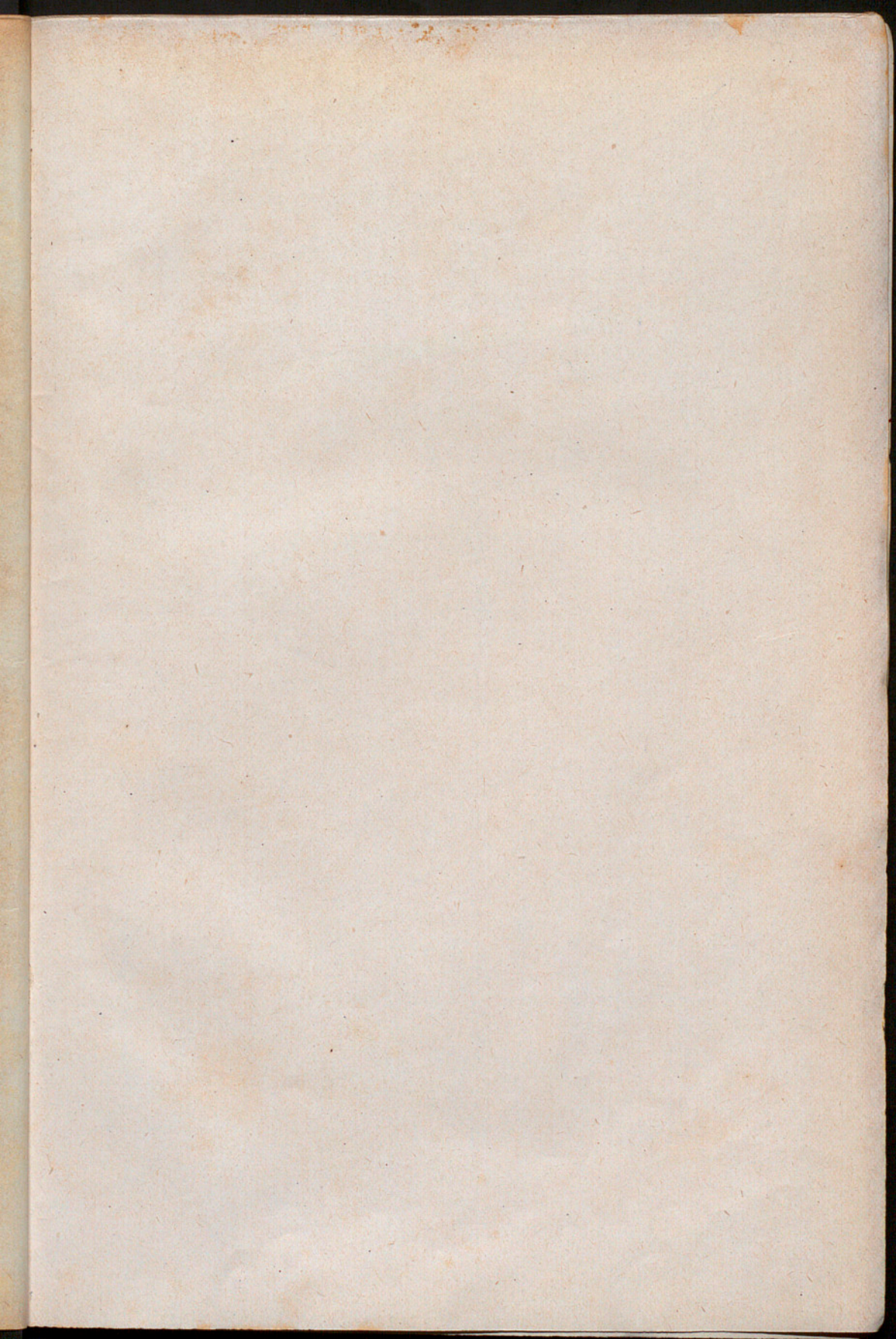


















ELS TRESCENTISTES







SANPERE I MIQUEL (1906

INSTITUTO AMATLLER  
DE LINGÜÍSTICA HISPÁNICA

LA PINTURA MIG-EVAL CATALANA

VOLUM II

# ELS TRESCENTISTES

PRIMERA PART

PER

SALVADOR SANPERE I MIQUEL

(† 1915)

DE LA REIAL ACADEMIA DE BONES LLETRES  
DE BARCELONA

S. BABRA

LLIBRERÍA ANTIGA I MODERNA

Canuda, 45

BARCELONA



ES PROPIETAT

Impremta Casa Provincial de Caritat : Montalegre, 5 : Barcelona



## EN SALVADOR SANPERE I MIQUEL

Va ésser un incansable treballador, i aquesta seva qualitat el feia simpatitzar amb tots els que treballaven. Temperament discutidor, dotat d'una rara habilitat en la polèmica, adquirida potser en les seves llargues campanyes polítiques i periodístiques, sempre estava a punt d'allargar la mà a aquells amb els quals acabava de sostenir les més agres discussions públiques o privades.

La seva obra és massa gran i variada perquè pugui donar-se'n una idea lleugera de conjunt. Ens fixarem únicament en els seus estudis d'història, d'arqueologia i d'art que formen la part més important de la seva producció. De manera que només que per memòria recordarem la seva gestió política que des de la seva primera joventut el portà a ésser diputat a Corts en les Constituents de l'any 1873; que fou tres vegades elegit diputat provincial, en 1871, 1872 i 1883, i que són innumbrables els articles polítics escrits en diversos periòdics de Barcelona i de Madrid, sobresortint entre aquests *El Debate*, *La Reforma* i *La República Ibérica*, de Madrid, havent En Sanpere dirigit des de 1868 a 1870 la revista setmanal *Las Libertades Democráticas*.

En Sanpere va fer molts viatges durant tot el llarg de sa vida, fins en els seus darrers anys. En tenia trenta quan, en 1870, fou nomenat representant del govern espanyol a l'Exposició Internacional d'Obrers, de Londres; en el mateix any rebia de la nostra Diputació l'encàrrec d'escriure una memòria sobre l'ensenyament de l'art aplicat a la indústria a França, Anglaterra i Wurtemberg; també va ésser nomenat comissari d'Espanya a l'Exposició Uni-



versal de Viena, celebrada en 1873. En representació del Foment de la Producció Nacional va fer un altre viatge a França, Anglaterra, Suècia i Rússia per estudiar-hi l'estat de l'ensenyament de l'art aplicat a la indústria. Essent-ne un dels promotors, i àdhuc el redactor de les bases i reglament, del Museu de Reproduccions, va ésser comissionat per l'Ajuntament per a fer l'adquisició, a França, Itàlia, Àustria i Alemanya, de tots els objectes reproduïts que encara figuren dignament en els nostres Museus. A part d'aquestes i d'altres delegacions, com la del govern d'Espanya a l'Exposició Internacional de Música i del Teatre i la darre-ra de la Junta de Pensions a Itàlia, sempre estava a punt d'empen-dre viatges i de fer excursions per Catalunya, Aragó i València a la recerca, en arxius, biblioteques o museus, de les notícies o dades que li manquessin per completar algun estudi o llibre.

La seva activitat prodigiosa, abastant per a les coses que semblaven més heterogènies, escrivia llargues obres per a editors, destinades a ésser repartides per entregues, com *La emancipación del hombre*, en tres abultats volums, *La historia del lujo*, *Historia del Cristianismo*, *Historia del siglo XIX*; i trobava temps per a tra-duir *Los mandamientos de la humanidad*, de Tiberghien, i el *Un-verso social*, de Spencer.

Però pot dir-se que, en l'any 1878, inaugura amb braó els seus estudis arqueològics i històrics, que no para de donar a l'es-tampa. Era afectat a explorar els primitius pobladors i la forma-ció dels noms, estudis prou compromesos i difícils; en tal con-cepte va publicar els *Orígens i fonts de la nació catalana*, un dels primers treballs netament científics, fills del nostre renaixement literari, que va ésser premiat en un concurs de la revista *La Re-naixença*; i també *Un estudi de toponomàstica catalana*, que va endur-se'n el premi ofert per l'Associació d'Excursions Catalana; En Sanpere va adquirir, a més de la publicació, el títol de soci honorari, que continuava ostentant, del CENTRE EXCURSIONISTA, com a succeïdor que és d'aquella Associació. En el mateix any apareixien els *Apuntes arqueológicos de D. Francisco Martorell y Peña*, el benemèrit fundador del museu i del premi Martorell; apuntaments ordenats i completats per En Sanpere, els quals trac-ten principalment de monuments megalítics. També publicava la



memòria sobre *Barcelona : son passat, son present, son pervindre*, i dos estudis de l'època medieval, que són sens dubte els llibres més ben compostos que escrigué : ens referim a *Las costumbres catalanas en tiempo de Juan I*, que li va valer un premi en el certamen de Girona en 1877, i *Les dames d'Aragó*, formant un volum de *La Renaixença*, de 1879. Mentrestant, obtenia recompenses en els Jocs Florals del mateix any amb l'estudi històric sobre *L'alçament de Mieres*, i en l'any següent, amb la biografia de N'Esteve Gelabert Bruniquer; i fundava i dirigia *La Revista de Ciencias históricas*, en els quals cinc volums hi fou molt ampla la seva contribució.

En ocasió del plet seguit entre l'Ajuntament de Barcelona i el Marquès d'Ayerbe, En Sanpere va escriure en 1890 un capítol importantíssim sobre la topografia antiga de la nostra ciutat, *La Rodalia de Corbera*, en dos volums i un suplement; i amb motiu d'un altre plet sobre els terrenys de la Ciutadella, va publicar en 1911 un abultat volum de plans i d'abundoses notícies històriques inèdites, *Los terrenos de la Ciudadela*. La seva coneixença de la topografia antiga de la ciutat l'havia conduït a començar per entregues una *Historia de Barcelona*, que no va completar; i la circumstanciada i nova descripció del setge de Barcelona de 1714 que, titulant-la *Fin de la Nación catalana*, va veure la llum en 1905.

Un altre aspecte de la carrera literària d'En Sanpere ens ha de fer per sempre agradable la seva bona memòria. Ens volem referir als seus *Cuatrocentistas catalanes*; mitjançant aquesta obra capital una nova escola notable de pintors primitius prenia un bon lloc en el món de l'art. Molts retaules eren coneguts de pintors catalans del segle xv<sup>e</sup>, però ara es presentaven en conjunt, com un bloc formidable, percaçades les obres per tots els indrets del nostre país i dels diversos museus d'Europa. Com tota obra d'investigació, aquesta està subjecta a ésser corregida i suplementada.

Les aficions a estudis artístics li venien de lluny a En Sanpere : a la primeria de la seva activitat havem vist que redactava diverses memòries sobre l'aplicació de l'art a la indústria; l'any 1888 havia donat un àlbum explicatiu de l'obra d'En Marian



Fortuny; en els repetits viatges li havia llegut contemplar i penetrar-se de les obres més cabdals que honren els museus d'Europa; i sempre s'havia delectat a escriure, pels diaris i revistes, crítiques d'art.

En Sanpere va ésser un bon conferenciant: una conferència va donar al Centre Excursionista de Catalunya sobre En Borrassà, acompanyada de projeccions de les taules de aquell pintor o a ell atribuïdes. Ell n'havia donat a Madrid, però el lloc habitual de les seves agradables converses públiques era a l'Ateneu Barcelonès, on són en gran nombre, des de la primera que va donar-hi en 1879 fins a les darreres, pocs mesos abans de morir, sobre el pintor Anglada. En Sanpere fou un veritable ateneïsta, on anava cada dia; l'Ateneu Barcelonès li deu un bon record.

L'última obra, *La pintura mig-aval catalana*, no va poder-la acabar. L'havia concebuda en dos volums, el primer dels quals compendria des dels orígens fins als inicis de la pintura gòtica; per a desenrotllar en el segon la pintura del nostre segle XIV. Per sort, tota l'obra d'En Ferrer Bassa, d'En Jaume i d'En Pere Serra resta completament publicada.

D'ençà d'haver esclatat la guerra semblava que una preocupació constant l'impossibilités d'escriure i de treballar. De l'antic demòcrata en servava, en la recent conflagració, una fonda simpatia per la França; i en discutia a l'Ateneu, en les redaccions, per tot arreu on se li presentés ocasió.

A mitjans de l'any 1915 va veure's obligat a sofrir una operació delicada en una clínica. Demanant al metge que li fossin concedits vuit dies d'espera abans que l'operessin, va voler anar a Montserrat, on no li havia llegut anar durant la seva vida tan plena; i va tornar a Vich per visitar-hi el seu bon amic Mn. Guadiol, per despedir-se'n, i enlestides altres diligències familiars, va entrar a la clínica on, en sent hora, pels seus propis passos va dirigir-se a la sala d'operacions i va ajeure's a la taula, tot discutint amb els metges. De la primera prova va sortir-ne prou bé, i ja anava a visitar els amics de més a prop: l'Apeles Mestres, el malaguanyat Vidiella, que no va trigar gaire en seguir a En Sanpere en el més llarg dels seus viatges. Però una nova operació quirúrgica, més delicada que la primera, va judicar-se indispen-



sable, i aquesta ni la seva forta constitució ni el seu ferm coratge, pogueren resistir-la. Anant-se rellevant els individus de la família, va tocar vetllar-lo una parenta joveneta. En Sanpere, en l'agonia, com en un estat d'al·lucinació, va dir: «— Ja veig la batalla decisiva. Diques, noia: Visca la França!» I va finir. Això era el dia 25 d'octubre de 1915; tenia, doncs, setenta sis anys. — J. M. T.

(De l'*Anuari de l'I. d'E. C.*, 1915-20.)







## CAPITOL I

L'ART DEL TRESCENTS. — ELS MESTRES

### NICOLA D'APULIA

QUAN la política exterior de la Casa de Barcelona 'ns portà a Sicília en 1282; anava per a nosaltres, com per a l'Itàlia, a les acaballes un període historic que ben bé podria pendre nom de les belles arts: el *periode romanic*.

Un nou temps, i per lo tant un nou art, floria ja per tot arreu en l'últim quinqueni del segle XIII<sup>e</sup>; i aqueix nou període historic, i per lo tant el seu art, té en la llengua vulgar i artística un nom, el *gotic*; art que havia ja triomfat a França després d'un segle de lluites, guanyant-se un hermós i complet desenrotllament.

Són els reis angevins del Mig-jorn d'Itàlia, de nacionalitat francesa, els que van portar-lo a Sicília; i an'ells anàrem a combatre a Sicília, no com partidaris o mantenidors d'allò que moria a Itàlia amb el segle, sinó d'allò que a nova vida cridava a tots els pobles de la terra: de l'esperit lliberal i laic, que amb el segle havia triomfat, fent per tot, de les llengües que 'ls pedants n'han dit vulgars, de les llengües maternals dels pobles, el verb de les llurs reivindicacions polítiques i socials, confiscades en el temps romanic per l'anarquia.

Triomfants les llengües vulgars, la literatura deixà d'esser privilegi d'una casta literaria; i ella, baixant desde allavores



fins al poble, hi despertà la consciència dormida de la seva personalitat. I, ja despertada, féu esforços per a fer-se respectar, i per tot arreu vegeren els pobles aixecar-se, al costat del campanar de la catedral o del monestir, el campanar del comú, destinat a cridar amb la seva veu els menors a la lluita per la llur emancipació política i economica, que tot això fou obra de la revolució més hermosa que ha vist la terra: la revolució literaria, que feia ús de les llengües vulgars, ja que deixava d'ésser la literatura ofici de savis o entreteniment de desocupats, per a devenir un nou metode pedagogic de l'Humanitat, basat en el fet més trascendental per a l'home: el conreu de la propria llengua.

Fins podriem dir que fou la necessitat de dotar a les ciutats emancipades dels llurs senyors, grans o petits, reis o magnats, eclesiastics o seglars, de cases comunals dignes de gent lliures, allò que vingué a donar a les belles arts l'enlairament espiritual propi dels pobles per sí mateixos redimits, creant i manifestant unes noves tendències artístiques en consonància amb la llur nova concepció de la vida; creant, en fi, un art emancipat de la pesant i fatal rigidesa de l'arc romà, sempre 'l mateix, pel seu esperit immutable. L'arc gòtic, amb els seus variats centres, amb l'armonia i fraternal reunió dels segments elíptics, responia certament a l'aspiració general de l'Humanitat a una vida més pura, més lliure, més humana que la que venia vivint desde l'adveniment de l'anarquia senyorial.

L'Itàlia, pel mateix que havia sigut mare de ciutats eternals, mare de pobles de ciutadans, no havia deixat mai que s'apagués la llar comunal; i així, bufant sobre ses guspíres, encengué 'l foc de les reivindicacions autonòmiques municipals, plantant cara a la vegada als reis i als papes. Es per aquesta raó que quan del Septentríó baixa al Mediterrani l'alçada restauradora de les llibertats comunals, aixecant com símbol llur la bandera gòtica, l'Itàlia no 's commou per aquest símbol, mantenint sa fidelitat per aquella classica representació del lliure món greco-romà, d'Atenes i de Roma.

Però aquest esperit d'unes ciutats que feren, de llurs regímes, regímes mundials, necessitava trempar-se de nou per a les noves lluites; i aquesta feina calia que la fessin els nanos kobolds,



car eren ja vells, per a picar el ferro llibertador, cabirs i telchins.

Es en Jaume I qui, sentint commoguda sa casa, l'apuntala, creant *ad beneplacitum*, però al fi creant-lo, el Consell comunal de Barcelona; i es en Jaume I qui 'ns porta a Italia fins contra 'l Sant Pare, que 'ns en barra resoltament el camí. Ell també adquireix drets en aqueixa Italia aont davallava ja d'anys l'Europa per a sadollar-se de tradicions de vida ciutadana, ont havien nascut a l'empenta dels Cèsars els tribuns, ont ja tenien un nom civic Venecia, Florença i Sena; i els drets adquirits per en Jaume 'ls farà valer el seu fill Pere, del qual se pot dir que vingué a cloure les lluites seculars del sacerdoci i l'imperi, les lluites de l'esperit laic amb l'esperit clerical.

Havia, doncs, el nou art, representant d'un nou esperit, de substituir les fórmules, els cànons antics, per fórmules, per cànons nous; vanament se busca l'anella de relació de lo vell amb lo nou en explicacions, diguem-ho així, evemeristes: l'arc gotic era ja milenari abans d'esser l'arc de l'estil gotic. Un home de braó'n té prou amb una guspira, amb una idea, per a encendre un foc abrusador: mentres aquest no sorgeixi, aquella espurnejarà sota les cendres, però espurnejarà.

Què havia triomfat? Ho havem dit: lo vulgar, la llengua del poble; en altres termes, havia triomfat lo natural, perquè re tant natural com fer ús cadaú de la seva llengua. Què ha triomfat, doncs? El naturalisme. Com aquest triomf dona 'l nou cànón arquitectonic, es ben vist. Re més antinatural que la submissió de l'esperit al cànón grec-romà, que talla tot alçat en tres parts: columna, entaulament i frontó. Per això, quan se 'l restaura, cau tot seguit en el receptari den Vignola. L'arquitrau es una peça que tot ho lliga, però es una peça que pel seu propi pes se'n vindria abaix, a terra, si no se li posessin puntals (columnes) per a sostenir-la. No es una construcció, sinó un sistema, una manera de construir.

El cànón plastic que mor es aquell que surt definit, fixat, pel cenobitic. La plastica mor el dia que no se la crida a divinisar la forma humana: condemnada aquesta, condemnada aquella. En tant el monjo fou un definidor de la forma plastica, el seu ascetisme crea una escultura ascetica, l'estatua desapareix, el



relleu no viu per manca d'ombres, la forma's fa convencional; tot es, com diuen en contra de les idees certs homes, ideal, per entendre certament allò que no entenen els mortals d'esperit sense forma. Però reneix l'esperit humà, i tot seguit reneix la forma espiritual, aquella divina forma que l'art grec troba per a donar al món, per tota la seva eternitat, la forma escultòrica.

Aquesta nova estatuaria es laica. No's pot fer dintre d'un claustre: es necessari l'obrador de l'artista. No n'hi ha prou amb el model vestit: es imprescindible 'l model nu, i aquest no's pot despullar a la celda: se n'ha d'anar a despullar a l'estudi. En l'estatua hi ha d'haver tot l'home, tota la dona: no una mena de figura d'home o de dona, com veiem en el temps romaníc. Per això l'estatuaria gòtica es tant encisadora com l'estatuaria hieratica grega; com aquesta, viu, perquè es ingenua. En la forma no hi ha anat a cercar ni voluptuositats, ni sensualitats, ni aires mundans, sinó esperit, vida, cos.

Com que, de totes les arts, l'esculptura es la més real, es a dir, la més natural, no té re d'extrany que s'emancipés de les ensenyances monacals abans que la pintura. Es més facil de fer amb fang una figura d'home que no fer-la amb un carbó en un full de paper; perquè 'l fang se toca, té relleu, i en el paper, per a posar-l'hi, s'ha d'haver vist previament en l'esperit. Vegi-s amb quina facilitat treuen de punts una estatua 'ls marbristes; amb quina dificultat i amb quin treball arriba 'l dibuixant a dibuixar una figura (una estatua) de l'antic o del natural.

Més, per sobre d'aquestes naturals dificultats, n'hi havia una altra per a la restauració de la pintura; i aquesta era la pobriçona part que li feia en la decoració l'arquitectura gòtica. Fins continuant la moda antiga, romanica, de pintar tot l'interior de les iglesies, ¿què havia de pintar-s'hi, si tot en elles són finestrals, si 'l gòtic té horror als panys de paret? L'arquitectura gòtica, expulsant de la decoració interior la pintura, hauria acabat amb aquesta, si la pintura, a l'esser, diguem-ho així, desencolada de les parets, no s'hagués sentit, amb la seva inesperada independència, un art lliure. Ara anava a esser la pintura una pintura, no una decoració.

Emperò a Italia, el maridatge entre l'arquitectura classica-



romànica i la gòtica, deixà encara a la pintura grans espais a decorar, així a l'exterior com a l'interior dels temples: en muralles i en voltes, perquè encara vivia l'antiga costum romànica de pintar-ho tot, li donà feina. I va sense dir que la nova pintura mural i el mosaic, beneficiant les tendències artístiques de l'esperit gòtic, havien de pendre en el segle XIV, en el segle del gòtic italià i català, una volada extraordinària.

He dit esperit gòtic, i no art gòtic, perquè an aquell l'hem vist com l'esperit d'un nou temps, mentres que l'art, com creació de formes artístiques, pren una o varies significacions particulars. Recordi-s com, en els meus *Cuatrocentistas*, hem parlat d'un art arquitectònic gòtic català, com a tal regonegut pels mestres estrangers. Hi ha, doncs, lloc, fins per als pobles de més poderosa originalitat, a l'estudi i a la necessitat d'establir baix bases positives l'influència recíproca de les escoles artístiques, o la d'una escola més forta, més original, sobre una altra que no n'es tant. Així es que, encara que siguin un fet l'invenció de l'art gòtic per França i la seva difusió pels seus artistes per tot Europa, no's pot concloure que, així com s'adoptaren els principis o cànons de l'arquitectura gòtica, així s'hagueren d'adoptar els cànons de l'esculptura i de la pintura gòtiques franceses; perquè, les arts figurades essent la nostra *propria* figuració, diguem-ho així, el nostre desdoblament, han de trobar en nosaltres llur punt de partida; i com som o'ns creiem ésser, o podem representar-nos, així ha d'ésser l'obra artística; d'aquí prové que sempre, en tot temps, hagi sigut major el particularisme en pintura que no en arquitectura i en esculptura; perquè, encara que aquest art sigui també figuració nostra, no és més que una imatge nostra, mentres que aquella es una representació real, que és més expressiva que'l relleu, la perspectiva, la llum i el color.

Oblidem per un moment aquesta manera de veure, i caurem tot seguit en el greu error de creure la producció artística d'un poble derivada de la d'un altre. Cada poble emmotlla amb el seu motllo, i dintre'l seu motllo hi posa tot el seu natural, i *tot el seu natural adquirí*.

Avui poden tocar-se les conseqüències d'aquest oblit en la disputa que sosté'l Nord amb el Mig-dia desde que s'ha posat de



moda l'estudi dels anomenats, bé o malament, primitius de la pintura.

La França no passa (ella, que en el segle XIII<sup>e</sup> té la gran escola d'arquitectura del temps nou, l'escola d'esculptura que ha de salvar l'escola italiana de caure en l'amanerament al renéixer inspirada pel model antic; ella, que tenia a París, l'*alma mater* d'Europa, aquella gloriosa Universitat en la qual anà a ensenyar el nostre Lull) no passa, no vol passar, per què en res hagi d'esser deutora d'ensenyances estrangeres. Si tot ho ha tingut, ¿no havia de tenir també una escola de pintura? Sí que va tenir-la; però, per dissort seva, no'n sabem sinó 'ls noms dels mestres. Llurs obres s'han perdut; i voler deduir de l'esperit i caracter de la seva esculptura la seva acció sobre 'l Mig-dia (i encara això per lo que creu veure-hi l'ull, l'erudició o la crítica artistiques), es d'un gran patriotisme, però d'una manca absoluta de realitat.

L'Italia, representant gloriosa del nostre Mig-dia (la França parla com representant del Nord) se nega a regonèixer en el seu procés artístic cap influència estrangera, i sosté que per a tornar al naturalisme no li era necessari més que acabar amb el tradicionalisme bisanti o monacal, encara certament ben viu, com l'havem vist en el segle XIII<sup>e</sup>.

El punt sensible de la qüestió està en si 'ls grans mestres de l'esculptura italiana, els vulgarment anomenats pisans, se deixaran influir o no per l'esculptura francesa; i certament la qüestió se resol afirmativament quan se posa en la Madona de vori de la catedral de Pisa, obra den Joan Pisano i de l'any 1299. I jo crec que'u podia admetre 'l senyor Venturi; crec que podia acceptar francament l'imitació del model francès, com ne diríem avui per raó de moda; explicació més satisfactoria que no la que dona, fent-ne responsable al material empleat<sup>1</sup>, per quant avui, com en tot temps, s'imiten i se reproduïxen en figures tipos de tots els països.

Que 'l moviment, el ritme de les Madones del Pisano, de la

1) «La materia che faceva difetto spinse lo scultore maggiormente verso i modelli francesi nel forte arcuarsi del corpo della Vergine, nel restringersi delle sue proporzioni e del busto della figura, nel cader rigido delle pieghe, tirate come da un peso.» — VENTURI: *Storia dell' arte italiana* (Milà, 1906), IV, 211.



del cementiri de Pisa, de la de la capella dels Scrovegni de Padua, de la de la catedral de Prato, siguen a la francesa, per a mi es indiscutible, tot i sent les tres ultimes molt més italianes o classiques que la primera. Ara, d'això no 'n puc treure com conseqüència lo que diu el senyor Douglas de que la part més important de l'acció del Pisano s'ha de veure en l'introducció d'elements franco-gòtics-romanics a l'esculptura toscana desenrotllant l'última manera del seu pare<sup>1</sup>, perquè això seria acceptar la subordinació de l'esculptura toscana a la francesa; dependència que, en el meu entendre, no existeix.

Lo primer que s'ha de investigar o discutir, com l'investigació no sigui encara bastant, es l'origen o font d'aqueixa esculptura francesa propria dels segles XII i XIII, que, segons el senyor Chlodowski, s'ha de anar a cercar a la Provença, perquè surt dels sarcòfegs galo-romanics que desde antic temps adornaven les iglesies de Sant Gilles, Arles, Moissac i Conques, essent la seva florida aqueixa escola de Chartres que omple tot el Llenguadoc i la Borgonya amb una quasi immensa serie de magnifiques estatués<sup>2</sup>. Es clar que en aquesta relació d'origen han d'existir estretes concordancies entre l'art septentrional i el meridional, perquè l'esculptura toscana tingué a Pisa, com la francesa a Provença, uns mateixos models. I encara podem i devem senyalar l'esculptura mig-aval gallega i castellana, fins avui arreconada, de la qual ja no n'hi ha prou amb voler-li trobar ensenyances franceses, sinó que fins se 'n volen fer autors an els escultors galics.

Encara hem de preguntar: d'ont sortiren aquests grans escultors pisans que no eren pisans?

En Giovanni Pisano no era sinó fill del Nicola d'Apulia, que li

1) «The most important achievement of Giovanni Pisano was that he introduced into Tuscan sculpture French-Gothic and romanian elements, that he developed his father's later manner.» — CROWE i CAVALCASELLE: *A history of painting in Italy* (Londres, 1903, ed. Douglas-Strong), I, 132, nota S.

2) «Die französische Kunst, deren Ursprung in der Provence zu suchen ist, nahm sich die aus alten Zeiten dort nebrig gebliebenen gallo-romischen Sarkophage zum Muster und schmückte die Kirchen in S. Gilles, Arles, Moissac und Conques mit Plastiken aus. Ihre Blüte erreichte sie in der Schule von Chartres, welche die Gegenden von der Languedoc bis Burgund mit einer unübersehbaren Reihe von herrlichen Statuen erfüllte.» — CHLODOWSKI: *Siena* (Berlin, 1905), 161.



va esser mestre, com ho fou també de l'Arnolf di Colle di Val d'Elsa, dels florentins Donato i Lapo; es a dir, de l'artista que sortia de l'antiga Magna Grecia, del Mig-jorn d'Itàlia, d'aquella mateixa terra d'ont sortia la filla den Frederic, el seu rei, per a emmaridar-se amb l'infant primogenit d'Aragó, malgrat el voler del Papa i dels francesos; d'aquell Nicola, en fi, de qui ha pogut amb raó escriure en Venturi que, coneguda la seva obra, aquesta 'l coloca «bene al disopra degli scultori delle Cattedrali della Francia. Nè il celebre San Teodoro di Chartres, nè il Transito della Vergine a Strassburg possono gareggiare coi busti di Nicola per sapienza tecnica, per energia di espressione, per profonda verità». «Giovanni Pisano, che segue amòroso le traccie paterne... aveva intraveduto nelle Puglie la bellezza greca e, scorrendo la Campania, la romana grandezza. Attraverso l'antico arrivo al vivo.»<sup>1</sup>

Aquests grans mestres de l'esculptura, pare i fill, foren criats a Sena després de la llur meravellosa trona de Pisa. Més, ja a Sena, «la forza di Nicola d'Apulia, tra i nuovi elementi si attenua; la classicità, predomina meno sulle composizioni sacre; l'espressione si avviva». Les imatges sagrades, Crist i la Verge, perden l'olímpica grandesa de la trona de Pisa: s'humanisen<sup>2</sup>.

Quan en Nicola desapareixia del món, en 1278, Sena quedava en possessió de models per als que volguessin aprendre de dibuixar segons el novell estil; però hi quedaven també mestres, perquè's feren senesos en Lapo, en Donato i en Goso, els seus deixebles, i, com condeixeble i mestre ensems, també hi tingueren en Giovanni, del qual se sab que treballà per a aquella catedral de 1284 a 1299. ¿Ens ha de sorprendre, doncs, que l'esculptura senesa s'extengués per tota l'Itàlia, fent per tot arreu escola, a Sena com a Florença, per a retornar, diguem-ho així, al seu breçol, al Mig-jorn d'Itàlia, com ho ha demostrat en Bertaux amb el seu llibre *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV* (Napols, 1899)?

1) VENTURI: obra i lloc citats (Milà, 1904), III, 1000.

2) Id. id., IV, s.



## GIOTTO

El Dant, com sab tot el món, proclamà 'l triomf den Giotto sobre en Cimabue; i el seu famós sonet el saben de cor tots aquells que senten amor per la pintura mig-eval.

*Credele Cimabue, nella pintura,  
Tener lo campo; ed ora ha Giotto il grido  
Sì che la fama di colui è oscura*<sup>1</sup>.

Més de qui havia triomfat en Giotto? quin avenç havia realitzat sobre la pintura del segle XIII?

Durant anys i anys s'ha cregut conèixer algunes pintures den Cimabue; però avui aquestes obres an ell atribuïdes les ha reivindicades la crítica moderna pera l'escola senesa; aquesta crítica de la que ha pogut dir en Venturi, precisament referint-se an en Cimabue, que ha fet «peggio di quanto avrebbe fatto il patriotismo». «L'amor della propria tesi ha portato il Langton-Douglas e altri suoi predecessori a conseguenze più irragionevoli di quello cui mai avrebbe portato l'amor di gloria municipale»<sup>2</sup>.

Es una magna qüestió la de si's coneixen o no obres den Cimabue. En Venturi li dóna tres Madones que altres li prenen; i jo no sé si algú li ha dit, an el senyor Venturi, que'l seu amor propi d'historiaire de l'art patri es lo que l'ha portat a fer-li atribucions per a tapar el buit que resultaria de no conèixe-s cap obra de qui fou vençut o millorat per en Giotto. Tampoc recordo que 'l senyor Venturi s'hagi fet carrec de la definició que de l'art den Cimabue dóna un dels darrers giotistes, el celebre escultor Ghiberti, el qual digué que en Cimabue «teneva la maniera greca» i que en «Giotto arrecò l'arte nuova; lasciò la rozzezza de Greci», etc. Ja està dit que d'«una manera grega» se n'han conservat no poques, de pintures, a Italia; i també es cert que aquestes se troben catalogades com obres propries de la pintura mig-eval italiana. En les més

1) *Purgatori*, c. XI, vs. 94.

2) Obra i lloc citats (Milà, 1907), V, 80, nota.



llunyanes, en els crucifixs del segle XI, i lo mateix en els del XII, se 'ns fa patent una manera grega més com sinonima de bizantina. Una obra d'aquesta mena, datada i de mestre conegut, per sort conservada (la del mestre Albert Spoleto, de l'any 1187), dóna per a l'estudi de la manera grega una basa ferma. Més aquest estudi no 'ns interessa en la present ocasió.

Més aquesta manera bizantina, que portem ja ben coneguda entre altres, ¿es aqueixa manera dels grecs calificada de *rozzezza* per en Ghiberti? *Rozzezza* vol dir, en italià, «rudesia, grosseria, rusticitat»; coses que no 's poden dir de la pintura bizantina, sempre fina i elegant. En Ghiberti, doncs, sembla que devia aludir a una diferent mena de pintura, mereixedora del calificatiu que en Ghiberti emplea per a l'altra.

Dic això per haver-me vingut a les mans un inventari dels béns de la família Lull del primer cinquè del segle XV (la data ha desaparegut per haver-se menjat l'humitat el paper), en el qual se troba inventariat «un oratori larch de IIII. Taules ab frontisses de fil de ferre ab diverses *ystories de Sants de figures menudes fetes a la gregesca*¹.» La manera *gresca*, per al notari, sembla caracterisar-la lo dels sants petits; característica que, com veurem, no desmenteix tot lo que pot atribuir-se i pertany a la manera grega catalana.

¿Fou, emperò, el triomf den Giotto, tant gran i tant definitiu com sembla dir-ho en Ghiberti?

Que en Giotto personalment triomfés, sembla que no se 'n pot dubtar; però que la seva manera s'imposés a totes les escoles, això, avui per vui, no sols no 's creu, sinó que 's contradiu amb munier de testimonis grafics.

Hem de recordar que, si suposem una escola florentina per raó de la residència den Giotto a Florença, tenim a la vegada altres dugues ciutats italianes en les quals els llurs mestres pintors estaven molt lluny de regonèixer ni l'hegemonia de Florença ni la den Giotto.

En Crowe i en Cavalcaselle ja digueren que en Giotto ont va desplegar el seu estil fou a Assisi, baix l'influència dels nom-

1) Arxiu de Protocols de Barcelona: *Manual de Jaume de Trilea*, núm. 21.



brosos exemples que allí trobà i que pogueren a la vegada instruir el seu pensament, «el seu ull i la seva ja molt llesta mà»<sup>1</sup>. Això vol dir que en Giotto's forma baix l'influència de les escoles de Roma i de Sena, ja que en Cavallini i en Giunta Pisano deixaren en Assisi frescos dignes d'influir un geni innovador i personalista com el que posseïa en Giotto; i no sols això, perquè és exacte lo que va fer remarcar el senyor Douglas: que «de l'estudi de les pintures d'Assisi, vistes a la llum dels novells descobriments relatius an en Duccio i an en Pere Cavallini, se tendeix a confirmar l'opinió de que abans den Giotto havien ja arribat a la seva maduresa Roma i Sena, que foren centres pictòrics més importants que no pas Florença; i que en Giotto mateix, com ja s'havia fet present, va ésser profundament influït pels mestres de l'escola romana»<sup>2</sup>.

Es cert que durant molt temps l'escola romana ha quedat arreconada, prenent-li Florença i Sena la davantera, i això's comprèn pel gran renom i per les grans obres conegudes de dos dels llurs universals mestres: den Giotto i den Simo de Martino; més avui se regoneix a l'escola romana, en el moviment trescentista, una part infinidament superior a la que fins aquí se li feia, devent-se això a haver-se arreu generalisat l'estudi dels primitius de la pintura, els quals, a l'ésser coneguts, han pres per sí sols el lloc que en rigor ocuparen a les escoles.

Tipos que's donen creats per en Cavallini, com el de Crist, passaren a altres escoles, se comunicaren a tot arreu; i nosaltres el tenim innegable a València i a Reus, com ja veurem. ¿Vol dir això que regoneguem una acció directa de Roma sobre la nostra escola? No. Els tipos divins i de sants del famós mosaic de Santa Cecília in Transtevere no'ns arribaren directament de Roma: tal volta, com la França, els varem anar a pendre en el llur lloc original. I dic tal vegada perquè jo crec que no vam anar tant lluny, sinó que 'l seu importador, en Ferrer Bassa, el mestre dels mestres del trescents català, els va pendre de Sena, aont provarem que va haver d'anar, i quan va anar-hi.

La França fa mal fet de no regonèixer tot seguit l'indubitable

1) Obra i lloc citats, II, 3.

2) Id. id., II, 22, nota s.



influència que en el desenrotllament de la pintura franco-bor gonyona prengué l'escola romana.

Pretendre que 'l reial pintor Esteve d'Auxerre anà a Roma per a retratar el Papa en 25 d'Abril de 1298, quan de Roma retornà a França emportant-se'n en Risutti; i nomenar aquest com senzill obrer mosaïsta, quan té firmades obres a Santa Maria Major de Roma; es un veritable excés de la crítica moderna den Buchot, empenyat en aixecar a l'Esteve d'Auxerre, de qui ni ell ni ningú coneix cap obra, a l'altura d'un mestre que no necessitava lliçons d'Itàlia, quan no hi ha país que puga presentar una sola obra comparable a les que 'ls pintors italians ens deixaren per aquell temps a Roma, Sena i Assisi<sup>1</sup>. Ara, del propi valor artístic de l'obra den Risuti, en parla clar ella mateixa, lo que n'han dit els homes més intel·ligents en aquest ram de la pintura, en Crowe i en Cavalcaselle<sup>2</sup>, i el fet mateix de que l'Etienne se l'emportés a Poitiers i de que figuri a les nomines de la casa reial, junt amb son fill i el romà Desmarz, com pintor del rei.

No podent posar la França en línia obres i mestres com els tres citats, s'ha de regonèixer que no va haver d'esser gran la seva influència en la pintura, allavors a tot arreu en camí, més que de transformació, de formació, baix la direcció dels mestres italians, per haver ja pres la pintura estat a Italia.

Diu en Buchot, en el lloc citat, plana 65, que l'Etienne, a l'arribar a Roma, va trobar-se amb un noi pintor; i diu això perquè adopta per any del naixement den Giotto 'l 1276. En Crowe i en Cavalcaselle 'l posen en 1266. Si aquella data prevalgués ens trobaríem davant d'un *noi prodigi*, ja que tindria sols 20 anys a l'anar a Roma, i ja mestre indiscutible per les seves pintures d'Assisi.

En Giotto, quan va anar a Roma, era una personalitat artística acabada, un mestre que no tenia, en aquelles darreries del segle XIII, rival en cap part del món; de manera que, si a l'Etienne se 'l vol fer passar com introductor de la pintura realista a França, aquest art seu no l'hagué d'ensenyar an aquell noi

1) BOUCHOT: *Les primitifs français* (Paris, 1904), 64-68.

2) Lloc citat, 23.



de qui's ben pot dir que no tenia res que aprendre de ningú, puix se trobava en estat de poder ensenyar del seu ofici a tothom.

Per quant veurem al cardenal Stefaneschi emportar-sen a Avinyó'l capítost de l'escola idealista, convé notar que també fou Mecenes del capítost de l'escola realista, que per a res va menester dels mestres pictòrics de la cort dels Anjù.

Cap als d'Anjù també hi anà en Giotto després d'expandir el seu art de Roma a Padua, de Padua a Florença i de Florença a Assisi, per tot emancipant la pintura del formalisme bisanti, puix arribà a Nàpols, vers l'any 1328, cridat pel rei Robert, el marit en primeres nupcies de na Yolanda, filla del nostre Jaume II, i, en segones, de Sanxa, filla del Jaume I, rei de Mallorca; i no'n sortí fins el 1333 o el 1334, per a tornar a Florença, ont morí'l 8 de Janer de 1337.

Totes aquestes dates ens interessen per a establir en ferm els contactes possibles dels nostres mestres amb els grans revolucionaris de la pintura del trescentisme italià.

### SIMÓ DE MARTINO

Però ¿va ser sol en Giotto en emancipar la pintura de l'influència grega?

Conformes en que s'ha de distingir entre'l bisantinisme i el grecisme pictòrics dels segles XIII i XIV. La pintura bisantina era, com hem vist, un art del tot convencional, hieràtic, format per una tradició i aferrat com aquesta: es la pintura cristiana primitiva que vol conservar els tipus creats en els primers temps de la figuració de l'Església triomfant dintre del progrés dels temps nous i en perjudici del mateix, el qual vol encara sometre a la tradició. El grecisme era en veritat, en relació, el retorn pur i simple a l'estudi de la naturalesa, i, en el seu primer grau, a l'estudi del model clàssic i antic, com expressió de la bellesa humana.

Aquest grecisme o moviment reformador pren peu a Itàlia, ont tenia la terra assaonada per raó de la raça i de l'antiga civilització; que encara hi ha en el Mig-jorn d'Itàlia, en l'antiga magna



Grecia, llocs ont se parla la llengua den Fidies i de l'Apeles; i, com hem dit, de l'Apulia'n sortí cap a la conquesta del centre sempre fecon, del centre d'Italia, en Nicola, i a Lucca s'emmaridaren les arts del Sud i del Nord, o sia l'art den Nicola amb l'art den Gui de Como. Més aquest grecisme té de grec lo mateix que l'antic art romà tingué de l'art helenic; i en pintura, com queda dit, fou en Cimabue 'l seu representant.

Més si fos cert que les Madones donades an en Cimabue no fossin sinó den Guinta de Pisa i de Duccio de Boninsegna, tots tres haurien sigut vençuts per en Giotto. Però, allavores, ¿com explicar que aquesta escola classica fos continuada per en Gui de Sena i en Simó de Martino? La sola explicació que veiem possible es la de considerar an en Cimabue, no com un grec, sinó com un bisantí, en tant que'ls mestres senesos s'havien de considerar com grecs a la romana.

Fet aquest escandall, l'aparició den Guinta de Pisa en epoca anterior a l'arribada den Nicola, amb les seves obres fortament impregnades d'antic bisantinisme, ens demostraria que la conservació de la pintura a Toscana, arribés ont arribés amb en Guinta i en Cimabue, no tenia res de comú amb el grecisme o classicisme de l'escola senesa, rival de la giottista.

En Gui'ns fa conèixer l'escola de Sena. Res tant controvertit com l'epoca en que visqué aquest gran artista, ara colocat en els primers anys del segle XIII, donant així per pintada la seva famosa Madona en 1221, ara posada, aquesta mateixa magna obra, a l'ultim quart del dit segle.

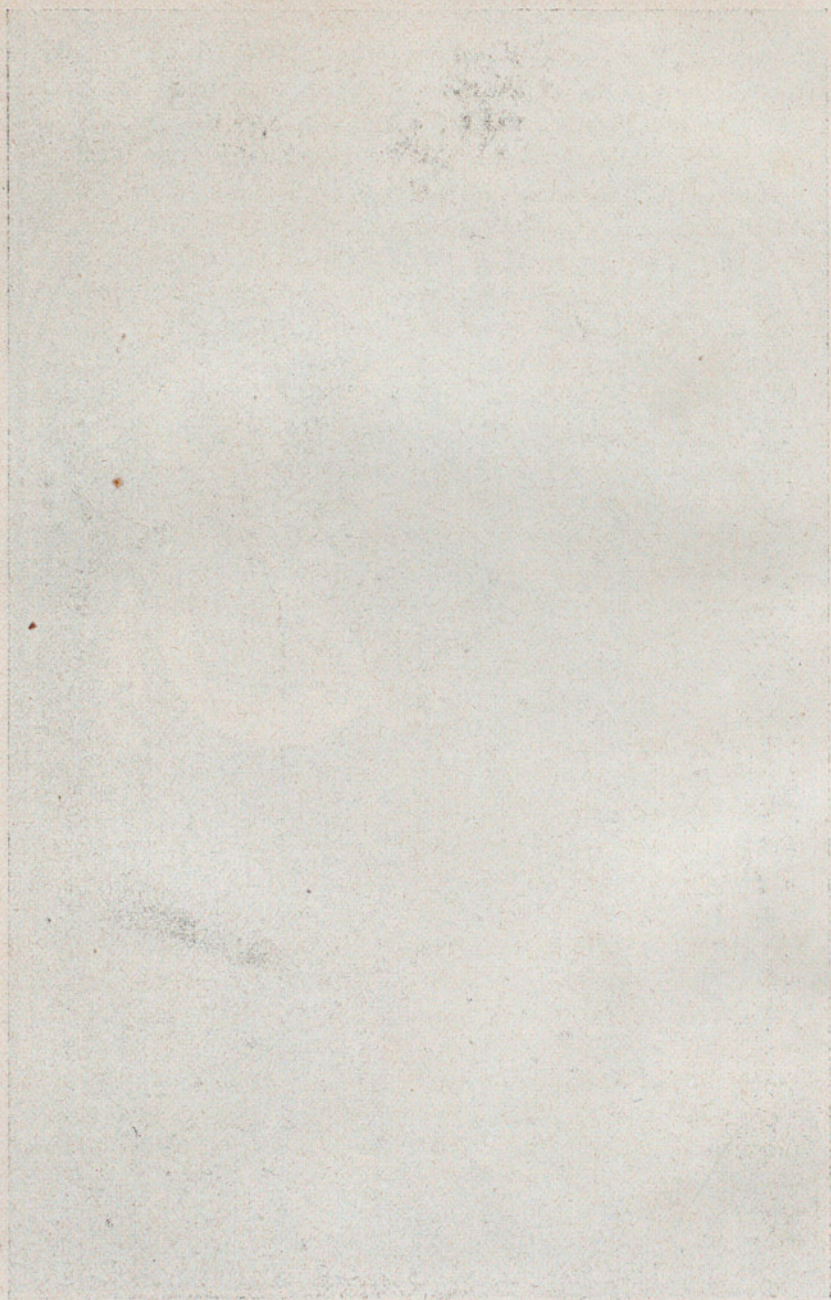
A l'istoria de la crítica artistica es famosa aquesta disputa, per quant, si d'un costat se posa molt alt an en Guinta de Pisa, de l'altre costat quasi se'l fa desaparèixer; en tant, mentres els uns per tot arreu troben obres den Cimabue, els altres no n'hi coneixen cap; i, en fi, com acabem de dir, ara's posa an en Gui de Sena i la seva Madona a 1221, ara la baixen a 1271. L'interès d'aquesta disputa, que fóra interessant que llegissin tots els que s'ocupen de critica artistica, no per a fer ressaltar les rellicades dels contendents, sinó per a conèixer l'escabrositat del camí que porta a les atribucions possibles de les obres desconegudes; el seu interès capdal està en que, si l'obra den Gui de Sena es de





Fig. 1. — GUI DE SENA







l'any 1221, quedaria feta la prova de la prioritat de l'escola senesa sobre la florentina, la prioritat den Gui sobre en Cimabue, més d'un Gui emancipat ja de la tradició bisantina, ja que no de la grega, quedant com creació seva aquesta cara dolçament expressiva de la Verge, amb son llarg i aguilenc nas, ulls d'ametlla i petits llavis, que queda com model dintre l'escola senesa, ont se perpetua i perfecciona la seva plasticitat mitjançant les glorioses creacions den Duccio de Boninsegna i den Simó Martino, que'ns les transmeten per a gloria de l'escola catalana del nostre Trescentisme i del seu gran mestre, en Pere Serra.

Tenint, doncs, tant gran importància per a l'iconografia de la Verge i per a l'art senès, no s'extranyarà que reproduïxi una taula colossal que durant molt temps estigué a l'ombra dins l'església de Sant Domingo de Sena, veient-se avui en el Palau públic de Sena per haver-li transportada'l desventurat rei Humbert de Savoia, per quant sobre ella s'estableix la prova de la migrada influència bisantina per algun temps a Sena, i lo que quedava, en general, de l'art grec en el dibuix, plegat, color i daurats<sup>1</sup>. (Fig. 1).

En marxa l'escola senesa, l'aparició den Duccio de Boninsegna, en 1278, pintant per encarrec del comú de Sena l'enteixinat del seu palau, sembla confirmar per a la Madona den Gui la data de la seva inscripció tal com la restablí en Milanesi i comprova en Venturi indirectament amb altra quasi en els mateixos termes concebuda<sup>2</sup>.

En Duccio nasqué en 1255, i tota la seva obra se troba a Italia. La Madona de Santa Maria Novella, de Florença, no menos colossal que la den Gui, fou pintada en 1285; més aquesta Madona, coneguda en el món de l'art amb el nom de *Madona dels Rucellai*, nom tret de la família de la capella ont se troba, se té també per l'obra mestra den Cimabue, i, energicament sostinguda aquesta atribució per en Venturi, ara diu en l'*Historia de l'art a Italia*: «La crítica moderna, che tolse a Cimabue la Madonna Rucellai per darla a Duccio di Boninsegna ha avuto ragione.

1) SCHANAASE: *Geschichte der Bildenden Kunst* (Dusseldorf, 1876), VIII, 313.

2) VENTURI: obra i lloc citats, V, 47.



Non v'è in quest' opera la forza propria di Cimabue, che cerca plastica evidenza e romana grandiosità; v'è Duccio, inchinevole alla bellezza bizantina, alla grazia, al decoro, in una forma sua prima, non essente dagl' influssi di Cimabue. Lavorando a Firenze, dove questi teneva il campo nella pittura, il Senese, che vi aveva portato le aride forme di Guido, si modificò, si nobilitò tanto che, per la Madonna di Santa Maria Novella, i posteri lo confusero, con Cimabue medesimo.»<sup>1</sup>

Valgui pel que valgui lo dit per en Venturi, ho hem volgut reproduir per a donar satisfacció a l'eminent crític i historiador de la pintura del *Trecento*, que regoneixent, no sense recança, que tenia raó la crítica moderna, no ha fet més que seguir el camí que li obri en Fineschi, qui ja en 1790 establí 'l ver mestre de la *Madona dels Rucellai*.<sup>2</sup>

Comparant les Madones den Gui i den Duccio, la d'aquest se'ns presenta com una reproducció d'aquella, feta emperò per un deixeble que en tot aventatja al mestre. El que més distingeix l'una de l'altra, es el major naturalisme de l'obra den Duccio, això es, la presència d'un model que no's deixa veure a l'obra den Gui.

Essent ben coneguda la Madona den Duccio com obra den Cimabue, no hi ha per què reproduir-la; i ademés perquè, essent el nostre proposit, amb les reproduccions que fem de l'obra dels senesos, l'acostar-les com models de la nostra, supleix dita representació, amb aventatge, la que fem de la celebre *Maesta* de la catedral de Sena. (Fig. 2).

Fou aquesta magna obra descoberta 'l dia 9 de Juny de l'any 1311; i el poble senès, per boca del seu cronista l'Agnolo de Tura, va proclamar-la *la piu bella tavola, che mai si vedesse et facesse*.

Té la taula 4'24 metres de llarg per 2'10 d'alta, i ens representa la Verge asseguda en el tróno amb l'infant Jesús sobre la cama esquerra, rodejada d'angels que li fan música i acompa-

1) Id. id., 73.

2) CROWE I CAVALCASELLE: ed. Langton-Douglas (Londres, 1903), I, 190. *Appendix* de Langton-Douglas. *Cimabue and the Rucellai Madonna*.



THE UNIVERSITY OF CHICAGO





Fig. 2. — DUCCIO DE BONINSEGNA: «MAESTÀ» DE LA CATEDRAL DE SENA



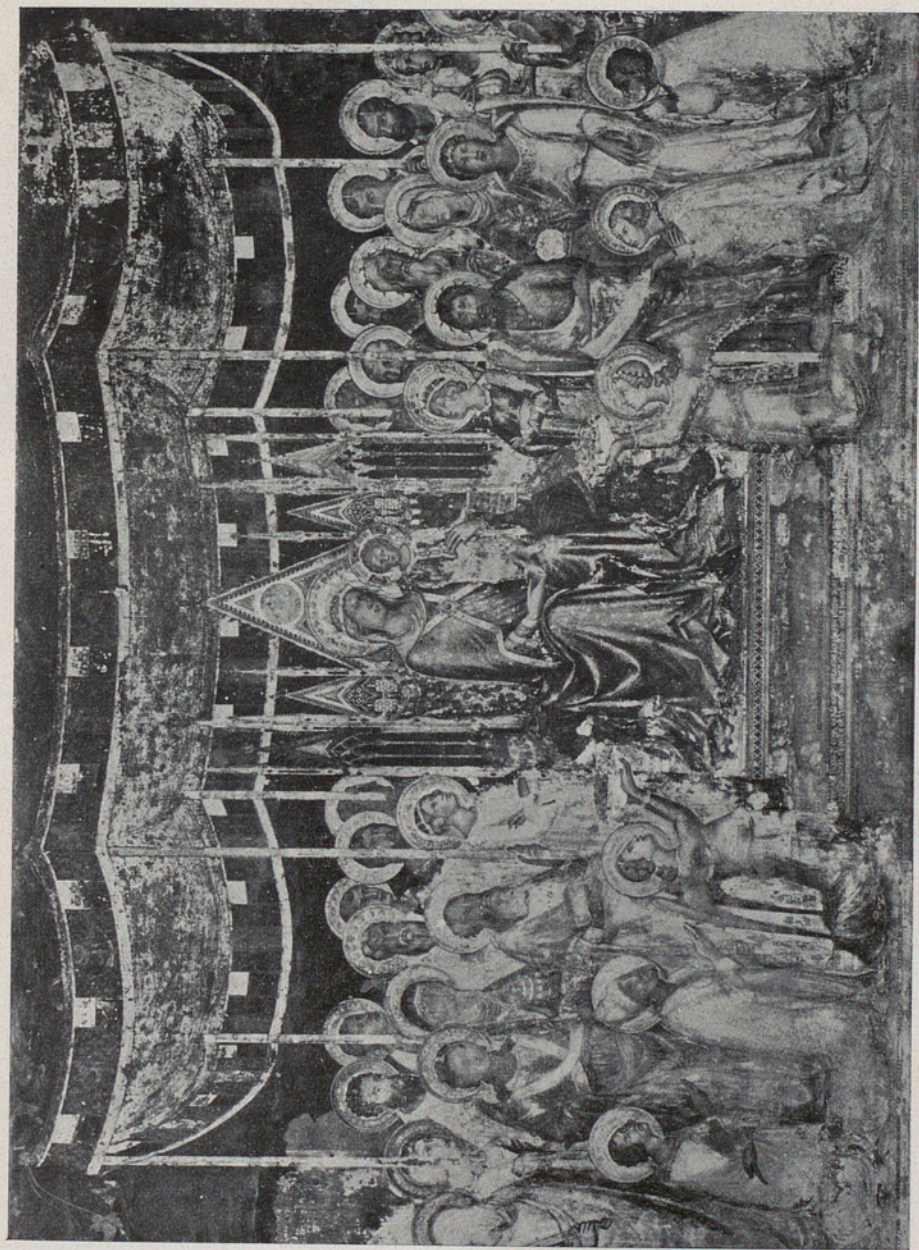


Fig. 3. — SIMÓ MARTINO: «MAESTÀ» DEL PALAU COMUNAL DE SENA





THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS



nyada de vint-i-sis sants. La Madona 'ls domina a tots, de conformitat amb la tradició bisantina: per aquesta raó encara resulten més petits els sants, quedant conformats amb la manera grega.

Comparant la *Maestà* amb la *Madona dels Rucellai*, no sols se posa de relleu el progrés que ha fet l'artista, sinó que per sí mateixa 's posa com coronament de la seva obra i en confrontament amb la *Maestà* del Palau comunal de Sena.

Autor de la *Maestà* del Comú de Sena fou en Simó Martino, encara avui més conegut amb el nom de Simó Memmi, per haver fet en Vasari un germà d'un cunyat den Simó.

Ignorem encara avui el dia del naixement den Simone Martino, però consta que fou en 1315 quan pintà la dita *Maestà*, és a dir, quatre anys després d'haver pintat la seva en Duccio a la Catedral. El tenia i composició idèntics; més ¡quin immens progrés no resulta haver fet la pintura en l'espai de quatre anys! (Fig. 3).

¿Havia ja mort en Duccio al produir la seva obra 'l seu gran rival? Desconeixem la data de la mort d'aquell, més ens-e sembla difícil que visqués encara en els dies den Martini, perquè 'ls seus prestigis essent tant grans i tant ben fundats, no haurien deixat que aquell pogués pujar al Palau comunal per a donar-li la rèplica. La data que dóna en Venturi per a son naixement no es més que una deducció den Vasari, per semblar-li que havia d'esser ja un home fet el pintor de la *Maesta*.

En Milanesi 'u ha fet evident, i d'aquesta mà'ns ha vingut tot lo que sabem documentalment de la vida den Simó Martino, això es, que son pare vivia a Sena en el barri de Sant Gil; que son fill se casà en 1324 amb na Joana, la filla del pintor Memmi de Filippuccio i, per consegüent, germà polític del pintor Lippo Memmi, i no son germà natural.

No sabem qui fou el seu mestre, i res més infundat, tant historicament com tecnicament considerat, com el suposit den Vasari, qui'l fa deixeble den Giotto.

Coneixem la presència den Martino a Nàpols cap a l'any 1317, cridat pel rei Robert; en 1320 el trobem a Pisa; en 1321 se'l troba a Sena restaurant els frescos de la *Maestà*; més, desde la meitat del 1322 fins a començaments del 1326, ni sabem el que



va fer ni ont se trobava. En Venturi creu que's trobava pintant els frescos de la capella de Sant Martí de la Basilica superior de Sant Francesc d'Assisi.

El ténim conegut a Sena l'29 de Febrer de 1326; en 1329, el Comú l'nomena l'seu pintor municipal; i treballant a Sena l' coneixem pels anys 1330, 1333 i 1335. A comptar d'aquest any «solo l' 8 di febbraio 1339 il curato Andrea Marcovaldi della chiesa degli angeli dava mandato a lui e al fratello Donato di pietire nella curia d'Avignone alcune faccende della sua cura, e di ricevere le lettere apostoliche relative. Sul fondamento di questa notizia gli storici determinarono l'anua 1339 come data della partenza di Simone e di Donato per Avignone. Per ritenere invece che la partenza sia avvenuta prima di quell'anno, si può ricordare che nel 1334 Giotto era stato invitato da Benedetto XII a recarsi in Avignone, e che il Pontefice si studiava in quell'anno di scegliere per la sua corte alcuni tra i più virtuosi pittori italiani. Aggiungasi che il Tizio, cronista senese, fece muovere Simone Martini per Avignone dietro invito d'un cardinale che vi si avviava per Siena, mentre il pittore lavorava intorno all' afresco della Madonna con Santo, presso Porta Camolia, il che fu causa che quel dipinto, datato del 1335, rimanesse interrotto; e quindi può supporre che in tale anno Simone Martini partisse per la Francia.»\*

Aquest es el moment per a nosaltres més interessant de la vida i carrera artística den Simó Martini.

No hem de comptar aquí com les disputes entre l' papa Bonifaci VIII i en Felip IV de França acabaren, secundat aquest pels Colonna per a fer impossible la residència dels papes a Roma; ni com va ésser elegit el bisbe de Bordeus, en Bertrand, amb nom de Climent V, papa; ni com fou coronat a Lyó, sent-hi presents el rei de França i el rei d'Aragó. Un papa francès, protegit pel rei de França i ja amparat pel rei d'Aragó, anava a portar la seva residència oficial a la ciutat d'Avinyó, aont entrava solemniament el dia 28 de Març de l'any 1309. Fou son successor en Joan XXII (1316-1334), qui començà la construcció d'aquest

(\*) VENTURI: obra i lloc citats, 619.



colossal castell que amb el nom de *Palau dels Papes d'Avinyó* es conegut de tot el món, puix es un dels monuments més importants que's poden veure; monument de guerra, no de pau; monument que de cristià, de religiós, no'n té res en la seva fesomia, sobre tot per dintre. Més l'obra den Joan no prengué gran volada fins a l'adveniment del seu successor Benet XII, qui, elegit el 20 de Desembre de 1334, fou coronat el 8 de Febrer de 1335, morint el 25 d'Abril de 1342.

En Benet XII se trobà, doncs, que era 'l primer papa que hagué d'ocupar-se de la decoració del seu palau; i a l'efecte's diu<sup>1</sup> que fou ell qui envià a cercar en Giotto per a que pintés el palau, i això digué en Vasari que tingué lloc posant el viatge den Giotto entre 1305-1316, agravant lo dit en Lafenestre, qui escrigué que «en Climent V, desde la seva instalació a Avinyó, havia cridat allí en Giotto, el major pintor d'Italia»<sup>2</sup>, encara que tot seguit diu que «tal vegada 'l Florentí no estigué mai en dita ciutat».

Un «diu que diuen» es tot lo que hi ha sobre aquesta crida del Giotto a Roma. Tot ve d'haver-ho dit l'Alberti en el seu opuscul de les *Coses admirables de Roma antiga i moderna*, donant lloc una errada d'impremta, que fa passar un Benet XI en lloc del Benet XII, a llargues disquisicions per a apurar la veritat; curiosa controversia que'ns demostra fins ont arribà la crítica per la crítica, i que's pot veure resumida en l'obra de Schnaase (volum VII, plana 356, nota segona).<sup>3</sup>

Lo que hi ha es que'l fill d'un gibelí, que quan passà amb son pare a Avinyó com emigrant se deia Petrarco (1313), i que quan ne sortí per primera vegada's deia ja *el Petrarca*, escrigué an els seus amics, desde Roma, que duia coneguts a dos distingits i excelents pintors: l'un era en Giotto de Florença, la fama del qual entre'ls moderns era extraordinaria; i l'altre en Simó

1) DUHAMEL: *Une visite au palais des papes d'Avignon* (Montpeller, 1904), p. 2.

2) LAFENESTRE: *L'Exposition des primitifs français* (Paris, 1904), 44.

3) L'última paraula de mi coneguda es la den Dignonnet, el conservador del Museu d'Avinyó: «Il n'a été employé d'étrangers au Palais que pour les peintures, et encore seulement depuis le pontificat de Clement VI», qui succeí an en Benet XII i empleià en Giovanetti de Viterbi i altres mestres italians. — DIGONNET: *Le Palais des Papes d'Avignon* (Avinyó, 1907), p. 103.



de Sena. Ara bé: si no fem crítica, es a dir, si no volem contradir per contradir, com el Petrarca no arribà a Roma fins el dia 6 de Janer de 1337, es clar que, si prenem al peu de la lletra lo dit pel Petrarca, aquest no pogué conèixer en Giotto, qui moria a Florença 'l 8 de dit mes i any. Es, doncs, evident que's tracta d'una coneixença no personal, sinó espiritual: lo que duia, doncs, conegut el Petrarca, era no la persona; sinó l'obra den Giotto i den Martino.

Entenc, doncs, que per l'any 1337 en Martino no havia passat encara a Avinyó; perquè si hi hagués sigut ja desde 1335, com se sol treure de lo dit per en Tizio, el Petrarca hauria conegut ja a Avinyó 'l pintor de la seva somniada Laura.

Si'l document descobert per l'incomparable Milanesi no'ns diu que no hi fos en 1339, en Simó Martini, a Avinyó, tampoc ens diu lo contrari. Així, no podent-lo donar fixament per a dit any arreu, bé'l podem veure a Avinyó, ont no'ns fa cap nosa<sup>1</sup>.

Si tant ens convé fixar la presencia den Simó a Avinyó, es clar que no ha de convenir-nos menos el coneixement de quin era l'estat pictoric d'Avinyó abans d'anar-hi 'l senès, i quina va esser allí la seva obra.

Res podem dir de la pintura avinyonesa d'epoca anterior a l'anada den Simó. Noms de pintors, sí que'n sonen alguns desde 'l Joan Olivier de l'any 1316; i, per lo que dels documents resulta, sembla que, entre tots ells, el mestre regonegut de l'any 1318 al 1328 era 'l frare menoret Fra Pere de Puy. Més, entre 'ls noms dels pinters que pinten a Avinyó en 1318, n'hi ha un que'ns fa estremir, i aquest es el nom de *Pierre Sierre*<sup>2</sup>, es a dir, de Pere Serra, el mateix nom i cognom del més gran mestre del Trescentisme català.

1) COCHIN: *La chronologie du canzoniere de Petrarque* (Paris, 1898), pags. 67 i 69.— Dóna 'l famosissim sonet del Petrarca, dedicat an en Simó per haver pintat el retrat de na Laura, com de l'any 1339. Això, com acabem de veure, es impossible, sobre tot perquè 'l Petrarca no retornà a Avinyó fins a l'any 1342. Vegi-s, per a la cronologia de la vida del Petrarca, PRINCE D'ESLING i EUGENE MUENTZ: *Petrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes* (Paris, 1902), p. 6.

2) FAUCON: *Les Arts à la cour d'Avignon sous Clement V et Jean XXII* (1307-1334), en *Mélanges d'Archéologie et d'histoire de l'École française de Rome* (Paris, 1882), vol. II, p. 63.



No, certament; aquest Pere Serra no es el nostre gran mestre; no es l'home de la Madona catalana, la que havíem cregut esser l'obra den Lluís Borrassà per haver-se-la assimilada i no tenir coneguda l'obra d'aquell a l'escriure 'ls meus *Cuatrocentistas*. Però ¿no hi ha res més que coincidència fortuïta en l'encontre del Pierre Sierre d'Avinyó amb el mestre Pere Serra, pintant com Simó Martino pintava a Avinyó? Ara deixem-nos d'això, més no sense dir que les nostres recerques en els arxius d'Avinyó no'ns han donat cap resultat.

Avinyó (qui ho diria!) no té res que's pugui, ni de prop ni de lluny, comparar amb l'obra del miniaturista mestre Raimond, tant transcendent, com havem vist, per a la pintura catalana: Avinyó no havia tingut mai miniaturistes, o se n'han perdut les llurs obres<sup>1</sup> d'abans dels anys 40 del segle XIV, ja que d'una escola miniaturista anterior a dita data no se'n pot parlar, diu el senyor Dvorak, qui precisament posa 'l renaixement de la pintura alemanya en l'influència exercida pels llibres miniaturats avinyonesos portats a Praga pel bisbe Joan von Drazic<sup>2</sup>.

L'escola miniaturista avinyonesa, posterior a l'any 40 del segle XIV, per lo que resulta de l'estudi den Dvorak, podia exercir influència a Bohemia, més no a Provença, ni tampoc en el Llenguadoc, ont ja la miniatura tenia arrels i prestigis més fondos.

De tota manera, lo que cal notar es que aquests miniaturistes surten després de l'anada den Simó Martino, i que, abans

1) Vegi-s LABANDE: *Les miniaturistes avignonnais et leurs œuvres en Gazette des Beaux Arts* (Paris, 1907), vol. XXXVII; treball que no respon an el molt que's va donar el seu autor per a fer-ne sortir tant sols un miniaturista o una obra, quan tant bell estudi hauria fet si hagués conegut en Raimond.

Lo que jo he vist a la Biblioteca Nacional d'Avinyó (manuscrits núms. 9, 143, 176 i 203) no té cap importància, amb tot i ser recomenables les lletres ornamentals i el Crist del núm. 176. Els colors són sempre de tons igualits; i, com d'estil romaní, el missal de Caromb (133) té lletres hermoses.

2) «Bis in die Vierzigerjahre des XIV Jahrhundert kann man kaum von einer Avignoneser Illuminir schule reden. Die boemische schule in der Miniaturmalerei hat ihren Ursprung in Avignon». — DVORAK: *Die Illuminatoren des Johann vor Neumarkt en Mittheilungen des Instituts fuer Oesterreichische Geschichte forschung* (Viena, 1901), vol. XXII, p. 45.



d'aquest, ni local, ni provençal, ni francesa, ni italiana, té «Avinyó escola de pintura»<sup>1</sup>.

De lo que pintà en Simó Martino a Avinyó, n'ha quedat part; més no la seva gran obra, que subsistí fins a l'any 1818, de la qual no'n tenim sinó varies descripcions (essent de totes elles la més completa la del Valadier), i un dibuix descobert en un codex barberinià i donat a conèixer pel seu descobridor, en de Nicola<sup>2</sup>.

Lo que'n tenim es una *Sagrada familia* pintada en 1342, avui en el Museu de Liverpool, i el políptic del Museu d'Anvers, del qual consta que va ésser comprat a Avinyó en 1826.

Morí en Simó Martino en el mes de Juliol de l'any 1344, deixant, com representants de l'art senès, entre altres, en Joan de Duccio, en Pere de Senis, autor d'una taula que's troba a l'iglesia franciscana d'Avinyó, *Lippus et Tedericus de Senis Memmii*<sup>3</sup>, etc.

També se li donen per uns an en Simó Martino, i per altres, per en Venturi, se li neguen, les miniatures del codex *Missarum libri et Sancti Georgii martyris historia*, llibre compost pel cardenal Jaume Stefaneschi.

Va ésser indubtablement aquest cardenal qui se'n portà de Roma an en Simó, per quant en Nicola ha provat que'l gran fresc ans esmentat el va pintar a Nostra Senyora de Doms per orde den Stefaneschi, donant amb això explicació de lo dit pel cronista senès Tizio de que fou un cardenal qui se l'emportà a Avinyó l'any 1335 al passar per Sena mentres pintava prop de la Porta Camolla. Com en Stefaneschi morí en 1343, el seu llibre fou, si no's vol pintat per en Simó, pintat baix la seva vista, perquè ell no morí fins pel Juliol de 1344. Per a mi no són convincents les raons que dona en Venturi. Jo hauria sospitat que fos den

1) «Jusqu'à la venue de Simone Martini et à l'installation, sous ses auspices, d'un groupe remarquable d'artistes toscans ou ombriens, dont les œuvres contemporaines de Clément VI subsistent encore en partie, l'art italien, qu'on avait cru longtemps avoir été importé à Avignon par Giotto lui même, ne compte dans leurs rangs aucun représentant » — FAUCON: *Les arts à la cour d'Avignon sous Clément V et Jean XXII* (Paris, 1884), vol. IV, p. 124.

2) NICOLA: *L'affresco di Simone Martini ad Avignone* en *L'Arte*, fascicle V (Roma, any 1906).

3) VENTURI: obra i lloc citats, p. 631.



Martini si'm resultés una vera obra de miniaturista. Jo no crec en la possible adaptació d'un pintor d'obres grans a fer obra de miniaturista. Quan s'ha dat aquest cas, lo que ha resultat en merit desigual han sigut les obres grans, al revés del que resulta del codex de Sant Jordi.

Res té d'extrany que fos el gran fresc consagrat a Sant Jordi, ja que'l cardenal havia fet an el gloriós

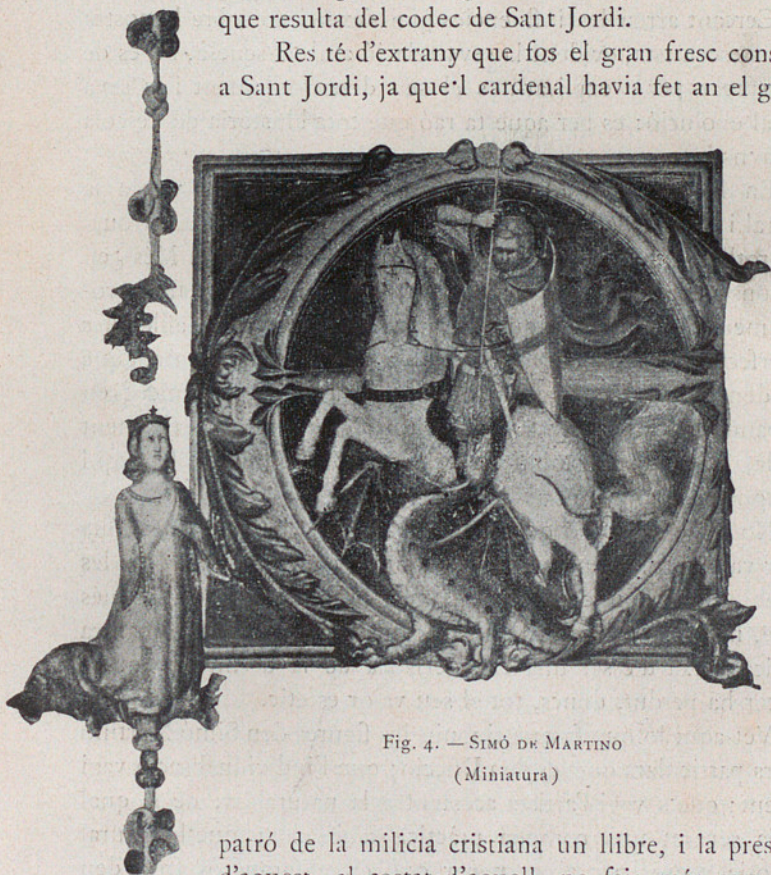


Fig. 4. — SIMÓ DE MARTINO  
(Miniatura)

patró de la milícia cristiana un llibre, i la presència d'aquest, al costat d'aquell, no feia més que completar-se l'un amb l'altre. Més ¿quin efecte no havien de fer una i altra obra an els artistes catalans que anessin a Avinyó, estant Catalunya posada baix l'advocació de Sant Jordi?

En Venturi, qui ha publicat en la seva revista *L'Arte* el dibuix trobat per en Nicola, no l'ha reproduït en la seva *Història de l'art italià*, més diu, a la plana 620 de dita obra, volum V, que en el codex de Sant Jordi de la Biblioteca capítular de Sant



Pere n'hi ha una imitació, que no sabem si es la que's troba a la plana 1025, i que la reproduïm per quant a tots nosaltres ens ha de recordar, pel seu gest, el Sant Jordi de la porta de la nostra Diputació. ¿Se tractaria d'una reminiscència? (Fig. 4).

Cercant arreu les influències que s'exerciren sobre la nostra escola trescentista, evident la seva relació amb la senesa, no es de menysprear per a explicar-nos el seu desenrotllament i la seva natural evolució: es per aquesta raó que tota l'història de l'escola senesa 'ns interessa.

En Duccio i en Martino tractaren, com havem vist a la catedral i en el Palau comunal de Sena, un mateix tema, el qual desenrotllaren de conformitat amb la tradició bisantina. Més ¿en què consisteix que, semblant de cop lo mateix, siguin tant profundament diferents? En que'ls sants i les santes estan afilerades en perfecta i correcta aliniació a l'obra den Duccio, mentres que a la den Martino estan formats, sí, més reunits lliurement en agrupaments varis, arrimats a l'entorn d'una imatge ricament vestida, asseguda en monumental seti sota d'un ric baldaquí sostingut pels sants.

No es la major riquesa del fresc den Simó lo que dona major valor artístic a la seva obra, sinó la dita agrupació de les figures, que'ns fan conèixer un món nou d'art, d'un art més ample, més expansiu, més lliure. L'antiga immobilitat romànica i gòtica deixa d'esser una característica de la divinitat: aquest caràcter ha perdut, doncs, tot el seu valor estètic.

Vet-aquí lo que fa que tinguin les figures den Simó Martino majors particulars que les den Duccio; que l'individualisació vagi creixent; que's vagi l'artista acostant a la naturalesa, de la qual l'havia separat una còmoda pràctica d'obra; que'l natural s'imposi; sense, per això, negar que en el grandíol fresc den Simó no hi hagi dibuixos fets de memòria, de conformitat amb els antics patrons; patrons que no abandona del tot en el curs de la seva carrera, puix la llur destrucció no serà l'obra dels trescentistes, encara que aquests acaben ensenyant en llibres com el den Cennino Cennini, que aviat llegirem, que tot l'art del pintor està en els models vius de la naturalesa; principi que, si triomfa, se deu no an els senesos, sinó an els mestres de totes les escoles del



Trescents, an els de la florentina com an els de la milanesa, la més materialista de totes.

Si en aquesta obra l'esperit idealista senès no pot reivindicar la part del lleó, li pertany per lo que fa a la creació del tipo de la Verge, tant bellament transportat a l'escola catalana.

Els orígens del tipo són coneguts; i els exemples gràfics que n'havem donat parlen per mi. Ara, per lo que toca a l'obra propia den Martino, res podem dir de com hi arriba, a la seva creació: com l'antiga Minerva, ens apareix completa i acabada en la seva primera obra coneguda. Dic en els meus *Cuatrocentistas* (vol. I, p. 101), copiant lo dit pel senyor Chledowski:

«Lo que Guido Guinicelli, Cino de Pistoia, y últimamente el Dante en la poesía, significan, en punto á la exaltación del ideal de la mujer, esto lo fué Simone Martino en la pintura. *La Donna Angelicata* será también su ideal, y su representación la considera como el fin de su carrera.

El fin principal que se propuso fué este, crear la mujer, cuya noble belleza y encantos sobrenaturales cantaban los poetas. Querían leer en los ojos de ese ser todas las virtudes que la poesía atribuía á la angelical criatura. Las figuras mujeriles de Martino son como las señoritas burguesas de su tiempo, son patricias, pretenciosas y á menudo vestidas á la moda, con largos trajes de ricos pliegues ribeteados de oro, como á las damas de la Caballería convenían. Por el dibujo de sus bien formadas y pequeñas manos se revelaba su descendencia, por sus movimientos su cuidada educación. No son las mujeres burguesas de los últimos maestros florentinos, de un Gozzoli ó de los dos Lippi, sino el más noble sentimiento de la sociedad. No son de comparar esas altas creaciones de Martino con las mujeres de Giotto, están en la misma relación que las mujeres de Reynolds con las campesinas de van Ostade.

En la aristocrática Siena, en Pisa, con su antigua escultura, finalmente en Nápoles, en la corte de los Anjú, que por algún tiempo frecuentó, es donde buscó y encontró el modelo de la belleza femenina.»<sup>1</sup>

1) CHLEDOWSKI: *Sena* (Berlin, 1905), vol. I, p. 227-228.



Greument errariem si per lo copiat creguessim que en Simó Martino no's va preocupar més que de la reproducció plàstica, material i física de la bellesa femenina terrestre. Gosche observà ja, a l'estudiar el lloc den Simó en l'art dels trescentistes, que «el segle XIV fou el segle de la congoixa de lo celestial. La relació de l'ànima amb Déu, que un Francesc d'Assís havia popularisat i que un Jacopone de Todi havia cantat, trobava, en les dolces santes figures den Simó, la seva expressió.

Més el Trescents no es sols el segle de l'anhel per lo celestial: es també 'l segle del culte de Maria, que sobre la graciosa reina del Cel volia apilotar amb la plenitut de la tendresa terrenal la magnificència temporal. El tipo de Maria de Simó i el dels seus sants es tant dolç, tant apaciblement sentit i tant piadós com se'l figurava en Jacopone, qui veia en la seva humilitat un mundà ornament.»<sup>1</sup>

Com les nostres relacions polítiques són tant íntimes amb Florença en el segle XIV, i com en Giotto es un tant gran capdavanter dels mestres del Trescents; com, si més d'un dels nostres anà a Italia, pogué sentir la seva influència; com al costat de la nostra escola senesa s'hi sent aletejar una escola més realista, i en Giotto i en Martini's disputen la primacia en la direcció del segle; arriba en son lloc, ja que's pot dir que tinc partit pres, el que Gosche digué, comparant els dos grans mestres: «En Simone consegueix l'expressió de l'intensitat de la vida interior per l'expressió; en Giotto, pels accionats; en Simone està contingut pels límits de la bellesa i de les costums, que'l fogós Giotto ultrapassa. En Simone es l'aristocrata: en Giotto 'l democrata; i en la relació real i seriosa d'aquestes dugues corrents juntes, se dona la suma del creixent sentiment de la naturalesa en l'art del Trescents.»<sup>2</sup>

Mitjançant lo copiat, l'art senès, l'art personificat per en Martino, crec que's defineix amb definició ben poc nostra, perquè es molt antiga: quasi estic per dir que es la definició que del bell art ha donat sempre 'l sentit comú dient que es la reproducció de la naturalesa bellament sentida, interpretada i representada.

1) GOSCHE: *Simone Martini* (Leipzig, 1899), p. 104.

2) *Id.*, *id.*, p. 104.





Fig. 5. — SIMÓ DE MARTINO I LIPPO MEMMI







Vegem-ho. En l'immortal creació de la Verge den Martino, han desaparegut del cap les toques de la monja o de la dona de companyia. Aquest tipo de beiata queda, per a ell, relegat a l'història. El mantell, si bé encara cobreix el cap, no's tira endavant tapant el front, sinó endarrera per a deixar veure una rossa i riçada cabellera que baixa, per un altre costat, del cap, enquadrant la cara i el coll, aquest coll... per què no dir-ho?... alt, esbelt, ple, sensual com l'antiguitat se complavia en donar-lo a les seves Venus; el coll de les Venus Capitolina i de Milo. Ja la Verge no vesteix de pobre, sinó de rica. Pels seus tirats, pel seu vestit daurat, es una damisela de la gent noble, una senyora, una reina. (Fig 5). El seu mantell blau, d'aquest blau mediterrani oriental, està guarnit i brodat de passamaneria d'or i pedres precioses. En la Verge de la Llet de l'ermita de Santa Cristina, de prop de Torroella de Montgri, els aguillons que l'espurnegen de dalt a baix donen la suggestió d'una capa heràldica.

Cal a nostre treball fer remarcar una sèrie d'imatges de sants i santes posades d'antic com les més notables creacions den Martino. Aquestes figures, en les quals se sent i es veu el model interpretat per les tradicions o maneres de fer de l'escola, tenen tota aquesta noble prestança de que havem parlat com essent la seva característica, per qual raó no serà mai possible filiar a l'escola cap altre que no posi per damunt de tot aquest aire de desdenyosa i orgullosa vanitat d'una aristocràcia dominant. Imitar aquest plantar, aquesta continència, aquest posat, no's pot fer sense penetrar en l'ànima de l'escola, i com nosaltres hi arribàrem al fons, hem de fer-ho remarcar malgrat quedar-nos lluny del model, que prou n'hi ha amb recordar-lo.

Devem contentar-nos amb la reproducció de la *Santa Caterina* que més endavant veurem, fresc de Sant Martí de la capella del cardenal Pertino de Montefiore de l'iglesia baixa de Sant Francesc d'Assís, com pedra de toc per al nostre art propi, per quant amb dita mostra quedarà acreditada l'obra tota sencera de Pedralbes.

I, per quant havem dit que la nostra escola senesa se sentia influida per tendències més naturalistes o realistes, aquestes no poden ésser altres que les giotistes: creieu que cal conèixer no del



gran mestre sinó dels deixebles el que arribaren a fer per un temps en que ja hi erem de fet a Italia amb el nostre art i amb la nostra política.

Per a reproduir mes endavant el fresc den Tomas Giotto, aquest altre misteri d'una gran personalitat artistica impalpable, no tenim per raó la necessitat de fixar-lo, sinó la de donar a conèixer una manera de compondre, de dibuixar i de detallar que d'esser tot conegut no hauria donat lloc a mortals ensopegades de la nostra crítica artistica.

Aquí hauriem acabat si fos del tot exacte lo dit per en Gosche que en Simó Martino, qui morí quan en Ferrer Bassa ens deixà l'obra que l'ha d'immortalisar i fer-nos entrar, amb no menos renom del que havem pres dintre del Quatrecentisme, en el segle del seus mestres, no havia tingut successor.

Cert, en Simó Martino no tingué successor, com no'l tingueren l'Alexandre, en Carles I i en Napoleon; però tingué continuadors, com ne tingueren els grans capdills citats; i, dintre son ordre, tal vegada no menos trascendents.

Ont ens porta en Llorenç Monaco?

L'Agnolo Gaddi, fill den Tadeo, el gran deixeble den Giotto i mestre den Cennino Cennini, foren imbuïts tots pels mestres de Sena, i l'acció de l'Agnolo sobre 'l monjo Llorenç ja's troba consignada en en Crowe i en Cavalcaselle<sup>1</sup>. La celebre *Anunciació*, den Llorenç, de l'iglesia de la Santa Trinitat de Florença, té'ls seus antecedents a l'escola senesa.

En Llorenç es un home de l'any 1370, el qual morí en 1425: doncs, un contemporani den Cennino Cennini. En Sirène, autor de la monografia de *Don Lorenzo Monaco*, que ha fet epoca, diu terminantment que, «si es difícil dir quina de les grans ciutats habitades per en Llorenç han influït més en ell, lo que sí es cert es que'ls elements fonamentals de la seva manera artistica han sigut presos de l'hermosa patria den Simó Martino»<sup>2</sup>. Més això en Sirène no'u diu per a que consti en Llorenç com fill de Sena, sinó pel seu estil. Ara no parlarem de les taulés que s'havien

1) Lloc citat, p. 300.

2) SIRÈNE: *Don Lorenzo Monaco* (Strasburg, 1905), p. 19.





Fig. 6. — TADEO BARTOLI







atribuït an els bons mestres senesos i que avui s'han regonegut pintades per en Llorenç (aquest particular se pot veure en l'obra den Sirène), per quant no creiem que ell hagi influït en la nostra escola: recordi-s que hem citat en Llorenç amb el sol fi de deixar fòra de dubte que l'escola senesa continuà durant el segle XIV. I, si bé això'u hauriem pogut provar esmentant els mestres immediats an el llur quefe, hem cregut que'ns calia citar en Llorenç per lo mateix que la seva activitat artistica està comprovada fins a l'any 1422; de manera que si ell pintava Madones en el primer quart del segle XV, com se pot veure en el magnific capitol que sobre en Llorenç «pintor de Madones» (1398-1408) escriu el senyor Sirène, pel mateix temps les pintava entre nosaltres en Pere Serra, per qual raó entrà dintre de l'epoca dels nostres quattrecentistes.

De tots els intermediaris entre Martino i Monaco farem excepció per a en Tadeo Bartoli i la seva *Anunciació*, per donar-nos un angel com sortit del politipic d'Anvers i una Verge que retreu posicions tradicionals de l'escola, espargides per tot arreu per l'influencia dels seus capitosos.

Més aquesta correlació que aquí establim no suposa una relació de dependencia ni una filiació d'escola. La nostra escola surt, com veurem, del cor dels grans mestres senesos: en Duccio i en Martino foren els qui li donaren vida, més arribant-nos havent fet via per Florença. Després... després tal volta no rebé altre impuls que'l que li donà 'l seu fundador, en Ferrer Bassa.

#### TECNICA DELS TRESCENTISTES

En Cennino Cennini da Colle di Valdelsa es l'Heraclius i el Teofil del seu temps. La seva naixença's pot posar, lo més alt, en l'any 1370, i el seu mestre fou l'Agnolo Gaddi, qui morí l'any 1396. *Il libro dell' arte*, que ell escrigué, pot, doncs, datar-se del segle XIV; i, com del començament del segle XV data la reforma revolucionaria en la pintura dels Van Eyck, de la qual no se sent el més petit ressò en el dit llibre, sembla que la data assignada ha de quedar fòra de dubte.

Tot lo que l'art de la pintura tingué de convencional en els



temps romaníc i gòtic, tot lo que ensenyaven i practicaven l'Heracli i en Teofil, no's troba en en Cennino Cennini: la tècnica havia fet grans progressos; però encara manava, encara (en mig de lo fet per florentins i senesos), feia respectar les llurs convencions. Quan no se sab fins a quin punt les pràctiques de l'obraor o de l'estudi regeixen la producció artística, mal se pot parlar de la ciència pictòrica dels grans mestres, majorment quan se sab la quasi impossibilitat de sostreure-s dels llurs preceptes. Mentres no vingui 'l llur deslliurador, el que'l gran mestre encara pinti a l'antiga, no vol dir sinó que l'art de l'antigor encara regeix i viu, més o menos esplendent i lliure, dintre de l'art dels temps nous.

Hem anat marcant amb l'Heracli i en Teofil l'estat i progrés tècnic realitzat en les èpoques romanica i gòtica, i, naturalment, ens hem fixat en lo que feia relació amb el pintar a l'oli per lo mateix que l'art modern comença amb l'adopció i generalisació d'aquesta tècnica. Ont erem, ont havíem arribat, en el segle XIV, en el pintar a l'oli?

Per la senzillesa i claretat del llenguatge den Cennini, deixarem que parli:

*«Innanzi che piu oltre vada, ti voglio insegnare a lavorare d'olio in muro o in tavola, che l'usano molto i tedeschi». — «Ma prima direm del muro.*

Isma!ta il muro a modo che lavorassi in fresco; salvo che, dove tu smalti a poco a poco, qui tu dei smaltare distesamente tutto il tuo lavoro. Poi disegna con carbone la tua storia, e fermala con inchiostro o con verdaccio temperato. Poi abbi un poco di colla bene inacquata. Ancora e miglior tempera tutto l'uovo sbatutto con lattificio del fico in una scodella; e metti in sul detto uovo un migliuolo — un got — d'acqua chiara. Poi, o vuoi con ispugna o vuoi col penello morbido e mozzeto, daine una volta per tutto 'l campo che hai a lavorare; e lascialo asciugare almen per un dì.»

Ara, en els capítols XCI i XCII (lo anterior correspon als capítols LXXXIX i XC) parla de la manera de fer o preparar l'oli; i en el capítol XCIII, que copiarem, de *Si come dei triare i colori ad olio, e adoperarli in muro*, diu:

«Ritorna a ritriare, o vero macinare, di colore in colore,



come facesti a lavorare in fresco; salvo dove triavi con acqua, tria ora con questo olio. E quando li hai triati, cioè d'ogni colore (che ciascheduno colore riceve l'olio, salvo bianco sangiovanni), abbi vassellini dove mettere i detti colori, di piombo o di stagno. E se non ne troovi, toglì degl' invetriati, e mettivi dentro i detti colori macinati: e pongli in una cassetta, che stieno nettamente. Poi con pennelli di vaio, quando vuoi fare un vestire di tre ragioni, si come t'ho detto, copartiscili e mettili ne' luoghi loro; commetendo bene l'un colore con l'altro, ben dodetti i colori. Poi stà alcun di, e ritorna, e vedi come son converti, e ricampeggia come fa mestieri. E così fa' dello incarnare, e di fare ogni lavorio che vuoi fare: e così montagne, arbori ed ogni altro lavoro. Poi abbi una piastra di stagno o di piombo, che sia alta d'intorno un dito, si come stà una lucerna; e tiella mezza d'olio, e quivi tieni i tuo' penelli in riposo, che non si secchino.

E per lo simile in ferro lavora, e ogni pietra, ogni tavola, incollando sempre prima; e così in vetro, o dove vuoi lavorare.»

Vet-aquí tota la tecnica del pintor a l'oli, i com s'ha fet relació amb la pintura a l'oli sobre mur; vet-aquí, doncs, la técnica den Ferrer Bassa en el Monestir de Pedralbes.

No hauriem començat parlant del pintar a l'oli si no's donés el cas que l'obra den Ferrer Bassa que'ns ha arribat fins als nostres dies no fos a l'oli i sobre mur. Hem cregut que'ns havíem de preparar per a no sorprendre'ns de que a l'any 1343 ja s'estipulés que les pintures de la capella de Sant Miquel se farien a l'oli, veient tot seguit com no dona'l tecnic del segle XIV cap preferència ni cap importància a la dita técnica, com el pintar a l'oli resulta cosa corrent, lo mateix sobre mur que sobre taula. Ara, per què aquesta pintura no s'imposa, com en el segle XV, ja es altra cosa, i la raó es del temps dels quatrecentistes.

Ara hem de veure com s'havia de pintar segons la manera del segle XIV; i, així, començarem pel dibuixar.

Troblem tot seguit, i per primera volta recomanat, el copiar del natural: tens de saber que més que de lo fet pels mestres «tu dei

(1) CENNINO CENNINI: *Il libro dell' arte o trattato della pittura* (ed. Milanesi, Firenze. 1859), p. 61 a 63.



ritrar sempre del naturale con continuo uso» perquè, «la piu perfecta guida ché possa avere e migliore timone, si è la trionfal porta del ritrarre di naturale.» (Cap. XXVIII.) No rebutja, ans també aconsella, la còpia de lo fèt pels millors mestres, prenent de l'un i de l'altre 'l que tinguin de millor, amb lo qual se farà l'artista una manera propria «perchè la mano e lo intelletto tuo, essendo sempre uso di pigliar i fiori, mal saprebbe torre spina», en cambi

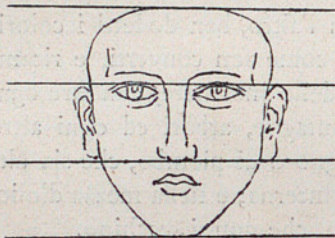


Fig. 7

de copiar sempre del mateix per quant «contra natura sarà che a te non venga preso di suo' maniera e di suo' aria.» (Cap. XXVII.)

Més ¿fins a quin punt aquests preceptes del copiar del natural eren deixats al lliure arbitri de l'artista? Que no's feien, com en els temps anteriors, figures amb el compas?

Havent-se fet arquitectura de plantilla, era natural el que s'hagués cercat així mateix el cànon de la figura humana, que de la més remota antigor es el cànon den Policlet. Ara, retornant amb els senesos a l'art antic, havien de trobar el seu cànon, que en Cennino fixa, per l'alçaria, en vuit caps i dos terços de cap, més la seva distribució 'ns farà comprendre aquest emmotllament de les figures del Trescents, tant caracteristic de l'epoca.

«La cara—diu—se divideix en tres parts: una part el cap, una altra 'l nas, una altra del nas a la barba. ¿La volem dibuixar tota, aquesta cara? Doncs desde 'l caire del nas a tot el llarg de l'ull una part, i una altra part desde 'l final de l'ull a l'orella; més entre orella i orella sols s'hi ha de comptar una cara, es a dir, tant sols tres parts.»<sup>1</sup>

Havent de copiar el natural en virtut d'aquest cànon, el natural s'esvania, quedant aquestes cares seneses parades, de llargs

1) «Il viso è diviso in tre parti: cioè la testa, una; il naso, l'altra; e dal naso al mento, l'altra. Dalla proda del naso per tutta la lunghezza dell'occhio, una di questa misura; dalla fine del occhio per fine all'orecchio, una di queste misure: dall'un occhio all'altro, un viso per lunghezza.» (C. LXX.)



ulls i nassos tenint quelcom de la mascarilla d'una testa antiga.

Per a lo restant de la figura, dóna una part desde la barba al final del coll, tres desde la forquilla del coll a la boca del cor, tres desde 'l ventrell al llombrigol, tres desde 'l llombrigol a l'arrancada de la cuixa, sis desde la cuixa al genoll, sis desde 'l genoll al taló, i una desde 'l taló a la planta del peu.

Aquest motllo de fer figures era una regla d'obrador que sols podien ultrapassar els mestres d'empenta. Per a deslliurar-sen calia que arribessin els temps realistes, en els quals res se demana a les regles de l'art, i tot a la naturalesa. Ara manca sols dir que en Cennino Cennini 'ns ha donat solament les proporcions de l'home: les de la dòna no les dóna *perchè non ha nessuna perfetta misura*; delicada manera de treure-s de davant el model natural femení.

Aquesta norma de les proporcions del cos humà donada per en Cennini la traduim ara en figura aquí al costat, i ensems la *Santa Caterina* de l'iglesia subterrània o baixa d'Assisi, den Simó Martino, més amunt esmentada. Sens dubte hi ha diferència entre la norma de

l'un i la de l'altre. El gran mestre senès, per l'alçada que dóna an el cap, arriba just an els vuit caps per figura. En Cennini dóna, com sabem, vuit caps i dos terços. El Renaixement donarà nou caps, i creurà haver trobat el cànon den Policlet.

Donem aquí també 'l crani per a fer-nos carrec de la modificació que'l segle portava amb la seva divisió tripartita. El nas se reduïa, més la seva llargaria continuava amb la seva característica de la gran epoca senesa.

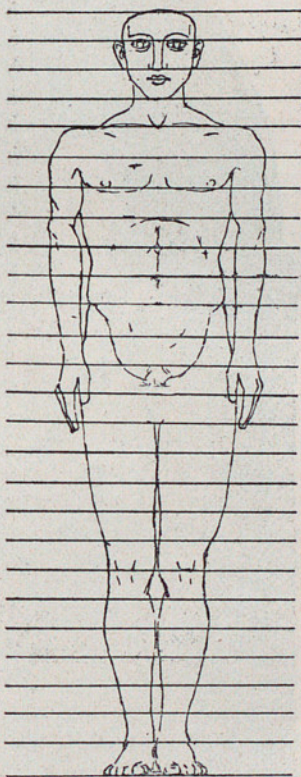


Fig. 8





Fig. 9. — SIMÓ DE MARTINO

Crec que ésic autoritzat per a dibuixar com dibuixó la llargaria del nas, perquè m'ho justifiquen, entre nosaltres, les nostres Madones desde les den Ferrer Bassa a les den Pere Serra. Aquesta característica de l'escola senesa desapareixeria si, dintre de l'espai mitjà de la cara, hagués de posar, a dalt d'ell, les celles. Tal volta se'm podrà objectar que jo faig dir an en Cennino Cennini lo que ell no diu ni insinua, això es, que'l seu cànon siga'l senès, quan, al contrari, deixeble per dotze anys de l'Agnolo di Taddeo Gaddi, s'ha de creure que'ns dona'l cànon florentí, giotesc, ja que d'Agnolo quasi's pot dir que fou l'últim gran continuador den Giotto.



Responc que l'Agnolo 's fa censurar pel seu vulgar realisme<sup>1</sup>; així en Venturi 'u diu, i recorda l'elogi que'n féu en Vassari; més en Crowe i en Cavalcaselle estimaven exàgerat lo que s'ha dit del realisme de l'Agnolo<sup>2</sup>. Ara recordi-s lo de més amunt respecte a l'influencia de l'Agnolo sobre 'l monjo Lorenzo, i veurem clar que amb el temps s'havien anat compenetrant les dugues grans escoles; compenetració natural, per quant la florentina i la senesa 's completaven; compenetració, com liavem insinuat, tal vegada molt antiga.

Així, si ara fixem l'atenció en el Crist en la creu atribuït an en Giotto (aquest mestre de l'últim terç del segle, al qual s'ha donat molta part de l'obra den Giotto i al qual s'ha pres tot pel silenci de l'història i el desacord de la crítica) i prenem aquest fresc del claustre de Santa Maria Novella de Florença com un moment de l'evolució gíotesca que coincideix amb l'aparició en la nostra escola dels germans Serra, veurem com també 's pot estirar la qüestió de les proporcions de les figures fins a fer-les entrar totes en el cànon den Cennino Cennini.

Finirà 'l Trescentisme, fossin les que fossin les tendències realistes de les escoles de Florença i Milà, dintre d'una corrent idealista pel que diu a la forma, com ens ho demostra 'l tecnic del segle, arribant fins arran del cànon grec.

Aquesta qüestió de les proporcions, en veritat, no guanya en interès an el que té per a nosaltres la del colorit.

Deixarem de parlar de lo molt que en Cennino Cennini diu del color considerat en sí mateix: en un temps en el qual encara continuaven els artistes fabricant-se els colors, això era per a ells molt important, i sobre aquest particular en Teofil i en Cennino Cennini fins se completen, i en els punts foscos i difícils fins devegades s'expliquen l'un per l'altre.

Explicada la tècnica artística industrial (fabricació de colors,

1) VENTURI: «Ripeteva volgarmente ciò che Giotto esprime con tanta nobiltà». — *Storia dell'arte italiana* (Milan, 1907), v. V, p. 816.

2) CROWE I CAVALCASELLE: No hi veuen un excés «of realism as in Giovanni da Milano, none of the naturalism which Vasari's narrative would lead us to expect». — *A history of painting in Italy* (Londres, 1903), v. II, p. 240.



pinzells, carbons, etc.), obre en Cennini 'l capitol LXVII dient: «*Col nome della Santissima Trinità ti voglio mettere al colorire*», que es com dir: «Ara t'obriré l'arca santa dels preceptes del teu art»; i explica tot seguit com s'han de preparar les parets que han de pintar-se, ja que la pintura al fresc es «*el piu dilettevole lavorare che si faccia*»; raó de les grans superfícies pintades al fresc pels mestres del Trescents, raó de les pintures nostres de Pedralbes.

Si haguessim d'ensenyar a pintar al fresc com ho feien els trescentistes, s'hauria de reproduir tot aquest capitol; més nosaltres sols li hem de demanar l'explicació de les pintures murals tal com les veiem. Vols pintar, com diu en Cennini, un cap de santa o de sant jove, o el de Maria Santissima? «Togli quanto una fava d'ocria scura (che sono di due ragioni ocrie, chiare e scure); e se non hai della scura, togli della chiara macinata bene, e togli un poco di nero, quanto fosse una lente, e mescola colla detta ocria. Togli un poco di bianco sangiovanni, quanto una terza fava; togli quanto una punta di coltellino di cinabrese chiara, — vermelló — mescola con li predetti i colori tutti insieme per ragioni, e fa il detto colore corrente e liquido con acqua chiara, senza tempera.» Amb aquest color, que a Florença nomenaven *verdaccio* i a Sena *bazzeo*, se dibuixaven i preparaven les figures. Ara es el cap que tractem de pintar. Preparat aquest, diu: pren el color de *verdeterra*, ben liquid, i «comincia a ombrare sotto il mento e più dalla parte dove dee esser scuro il viso andando ritrovando sotto il labbro della bocca, e nelle prode della bocca, sotto il naso; e dal lato sotto le ciglia, forte verso il naso; un poco nella fine dell'occhio verso l'orechio: e così con sentimento ricercare tutto 'l viso e le mani dove ha d'essere incarnazione. Poi va rifermando bene ogni contorno (naso, occhi, labbri, e orecchie) di questo verdaccio. Alcuni maestri sono che adesso, stando il viso in questa forma, tolgono un poco di bianco sangiovanni, stemperato con acqua: e vanno cercando la sommità e rilievi del detto volto bene per ordine; poi danno una rosseta ne' labbri e nelle gotte cotali meluzzine; poi vanno sopra con un poco d'acquerella, cioè incarnazione, bene liquida: e rimane colorito. Toccandolo poi sopra i rilievi d'un poco di bianco, è buon modo. Alcuni campeggiano il volto d'incarnazione, prima; poi vanno





Fig. 10. — TOMAS GIOTTINO







ritrovando con un poco di verdaccio e incarnazione, toccandolo con alcuno bianchetto: e riman fatto. Questo è un modo di quelli che sanno poco dell' arte; ma tieni questo modo, diciò che ti dimostro del colorire; però che Giotto, il gran maestro, tenea così»; que es com pintava en Taddeo Gaddi, deïxeble: d'aquest ho va apendre i seguir son fill Agnolo; i d'aquest diu en Cennini que ell ho aprengué per una pràctica de dotze anys, els del seu aprenentatge.

«Prima abbia un vassellino: metti dentro, piccola cosa che basta, d'un poco di bianco sangiovanni, e un poco di cinabrese chiara, quasi tanto dell' uno quanto dell' altro. Con acqua chiara stempera ben liquidetto; con pennello di retole morbido, e ben premuto con le dita, detto di sopra, va sopra il tuo viso, quando l'hai lasciato tocco di verdeterra, e con questa rossetta tocca i labbri, e le meluzze delle gote. Il mio maestro usava ponere queste meluzze più in ver le orecchie che verso il naso, perchè aiutano a dare rilievo al viso; e sfumava le dette meluzze d'attorno.» Fixi-s bé l'atenció en lo que acaba de dir en Cennini, per quant ens ensenya com se pintava d'imaginació i no del natural adhuc les cares, donant-nos la raó de la semblança general de les figures i de l'esllanguidesa de la pintura de l'epoca. I tot seguit continua dient: «Poi abbi tre vassellini i quali dividi in tre parti d'incarnazione; che la piu scura, sia per la metà piu chiara che la rossetta; e le altre due di grado in grado piu chiara l'una che l'altra. Or piglia il vassellino della piu chiara», «sogli della detta incarnazione, con le dita prendo il pennello; e va ritrovando tutti i rilievi del detto viso. Poi piglia il vassellino della incarnazione mezzana, e va ricercando tutti i mezzi del detto viso, e mani e pie' e imbusto, quando fai uno ignudo. Togli poi il vassellino della terza incarnazione, e va' nella stremità dell' ombre, lasciando sempre, nella stremità, che'l detto verdeterra non perda suo credito; e per questo modo va' più volte sfumando l'una incarnazione con l'altra, tanto che rimanga bene campeggiato, secondo che natura'l promette. Guardi bene, se vuoi che la tua opera gitti ben fresca, fai che col tuo pennello non eschi di suo luogo ad ogni condizione d'incarnazione, se non con bella arte commettere gentilmente l'una con



l'altra». «Quando hai date le tue incarnazioni, fanne un' altra molto più chiara, quasi bianca; e va' con essa su per le ciglia, su per lo rilievo del naso, su per la sommità del mento e del coverchio dell' orecchio. Poi» «con bianco puro fa i bianchi degli occhi, e in su la punta del naso, e un pochettino dalla proda della bocca, e tocca cotali rilievuzzi, gentili. Poi abbi un poco di nero», i amb ell «profilà il contorno delli occhi sopra le luci degli occhi; e fa le nari del naso, e buchi dentro dell' orecchie. Poi toglì in un vassellino un poco di sinopia» — roig, n'hi havia de fosc i de clar — «profilà gli occhi di sotto, il naso d'intorno, le ciglia, la bocca; e ombra un poco sotto il labbro di sopra, che vuole pendere un poco più scuretto che il labbro dissoto. Innanzi che profili così i dintorni» «col verdaccio va ritoccando le capellature»; «poi» «con bianco va trovando le dette capellature»; «poi piglia un' acquarella di ocra chiara; va ricoprendo le dette capellature» «va poi» «ritrovando le stremità con ocra scura; poi con «ocra chiara e bianca sangiovanni, ritrovando i rilievi della capellatura. Poi col profilare della sinopia va ritrovando i contorni e le stremità della capellatura, come hai fatto il viso per tutto. *E questo ti basti a un viso giovane.*»

Passa tot seguit (capitol LXVIII) a explicar de quina manera ha de colorir la cara d'un vell, i diu: Faras lo mateix que has fet per a la d'un jove, «salvo che'l tuo verdaccio vuole essere più scuretto, e così le incarnazioni». Si el vell ha de portar cabell i barba canosa allavores; «Quando l'hai trovato di verdaccio e di bianco col tuo penello di vaio acuto, toglì in un vasellino bianco sangiovanni e un poco di negro mescolato, liquido,»... «va campeggiando barba e capellatura; e poi fa' di questo miscuglio un poco più scuretto, e vai trovando le scurità. Poi» «va spelando gentilmente su per li rilievi delle dette capellature e barba. E di questo cotal colore tu puoi fare il vaio» el grisall.

Ara es en el capitol LXXI ont trobarem la manera de pintar els vestits. Supposem, diu, que'l vulguis fer vermell: «togli del cinabrese, un poco di bianco sangiovanni: e questo sia l'un colore» «Gli altri due colori, fanne un chiaro, cioè mettendovi assai bianco sangiovanni. Piglia ora del primo» «e di questo chiaro, e fa un colore di mezzo, e ha' ne tre. Piglia ora il primo,



cioè lo scuro» «va' per le pieghe della tua figura ne' più scuri luoghi, e non passare il mezzo della grossezza della tua figura. Poi piglia il colore di mezzo; va' campeggiando dell' un tratto scuro all' altro e commettendoli insieme, e sfumando le tue pieghe nelle stremitta delli scuri. Poi va' pure con questi colori di mezzo a ritrovare le scurità dove dee esser il rilievo della figura, mantenendo sempre bene lo gnudo. Poi piglia il terzo colore più chiaro, e per quello medesimo modo che hai ritrovato e campeggiato l'andare delle pieghe dello scuro, così fa' del rilievo, assettando le pieghe con buon disegno e sentimento, con buona pratica. Quando hai campeggiato due o tre volte con ogni colore (non uscendo mai del proposito de' colori, di non dare nè tórre» — treure — «il luogo dell' un colore all' altro, se non quando si vengono a congiugnere), sfummalì e commetteli bene. Abbi poi» «ancora color più chiaro, ch' è 'l più chiaro di questi tre; e va' ritrovando, e biancheggiando la sommità delle pieghe. Poi» amb «bianco puro, va' ritrovando perfettamente tutti i luoghi di rilievo. Poi va' con la cinebrese pura, e va' pe' luoghi scuri, e per alcuni ditorni; *e rimanti il vestire fatto per ordine*».

Com s'han de pintar les montanyes, ho explica en el capitol LXXXV: «fa' un colore verdaccio, di negro una parte, d'ocria le due parti. Digrada i colori» «di bianco» «e da' loro quella ragione che dai a una figura di scuro o di rilievo». El pintar arbres, herbes i verdura, ho explica en el capitol següent, això es: «metti prima il corpo dell' alberò di nero puro», «e poi fa' un grado di foglie di verde scuro, o pur di verde scuro, chè di verdetera non è buono». «Poi fa' un verde con giallorino, che sia più chiareto; e fa' delle foglie meno, cominciando a ridurti a trovare delle cime. Poi tocca i chiarori delle cime pur di giallorino, e vedrai i rilievi degli albori e delle verdure; sua prima, quando hai campeggiato gli albori di negro in pie', e alcuni degli alberi, e buttavi su le foglie, e poi i frutti: e sopra le verdure butta alcuni fiori e uscelleti».

Ara, diu en el capitol CIII, tornarem a parlar del colorit, puix ha anat donant, fins a arribar a dit capitol, raó del pintar a Poli i de la manera d'emplear l'or, etc., això es, del colorir en mur o colorir en taula, *o vero ancone, ch' è la più dolce arte e la più netta*



*che abbiamo nell' arte nostra.* Tant es així, que no arribarà a esser tant perfet pintor qui de pintar en paret passi a pintar en taula, com qui de pintar en taula passi a pintar en paret; i's posa a ensenyar-ho en el capitol CV en nom de la Santissima Trinitat i de la Verge Maria; més fins que arriba an el capitol CXLV va parlant de la manera de fer la cola, d'enguixar i d'entelar les taules, qualitat de la fusta, etc., dibuix de les imatges o ancones (icones), fondos d'or llisos, picats o de relleu, vestits del mateix i de les seves qualitats, imitació de llanes, velluts i sedes. Havent, per fi, arribat, amb la gracia de Déu, an el capitol CXLV, diu:

«Ed è vero che il colorire della tavola si fa proprio come ti mostrai a lavorare in fresco»; per lo qual nò troba necessitat de repetir lo que ja ha dit: totes les diferencies radiquen en la major finura dels colors i del treball, en la major pulcritut de la mà d'obra. Emperò hi ha alguna cosa per notar. — Diu que s'ha de començar d'aquesta manera: «Abbi un poco di verdetera con un poco di biacca — blanquerosa — e danne due volte sopra il viso, sopra le mani, sopra i piè, e sopra ignudi». I, aquesta entonació verda, vol que de cap manera 's deixi de veure, sinó que sempre 's transparenti per medi de l'encarnació «che il verde, ch'è sotto le incarnazioni, sempre un poco traspaia». Respecte a perfilar les fesomies, diu: «profila gli occhi di sopra un profiluzzo di nero, con alcun peluzzo (come istà l'occhio), e le nari del naso. Poi toglì un poco di sinopia scura, con un miccino di nero; e profila ogni stremità di naso, d'occhi, di ciglia, di capellature, di mani, di piè, e generalmente d'ogni cosa, come in muro ti mostrai; sempre con la detta tempera di rosùme — rovell — d'uovo». (Capitol CXLVII).

Parla, en els dos capitols següents, de la manera de colorir un mort o un ferit, manera que, després de lo dit, ja s'endevina; i en el capitol CL 'ns explica com s'ha de pintar l'aigua o un riu amb peixos o no, d'aquesta manera:

«Quando volessi fare un'acqua, un fiume, o che acqua tu volessi, e con pesce o senza, in muro o vero in tavola; in muro, toglì quel medesimo verdaccio che aombri i visi in su la calcina; fa i pesci, aombrando con questo verdaccio pur sempre l'ombre



in su' dossi; avvisandoti che' pesci, e generalmente ogni animale irrazionale, vuole avere il suo scuro di sopra e 'l lume di sotto. Poi, quando hai aombrato di verdaccio, biancheggia di sotto di bianco sangiovanni, in muro; e in tavola, con biacca: e va facendo sopra i pesci alcuna ombra del medesimo verdaccio, e per tutto 'l campo. E se volessi fare alcuno disvariato pesce cardalo d'alcune spine d'oro. In secco — això es, en la pintura mural — cal donar puoi a distessa, *per tutto 'l campo, verderame ad olio*; e per questo modo ancora in tavola. E se non volessi fare ad olio, *togli verdeterra o verde azzurro, e cuopri per tutto egualmente*; ma non tanto, che non traspaia sempre pesci e onde d'acqua; e, se bisogna, le dette biancheggie un poco in muro con bianco, e in tavola con biacca temperatta. *E questo ti basti al fatto del colorire*».

Deixarem de parlar dels capitols següents, molt interessants tots per la tècnica artística industrial, verniços, etc., i copiarem el CLXXVII, que'ns dona la raó d'aquests fondos verdosos de les pintures murals, propries del segle, per lo qual tant en gran se troben en els monuments pictòrics del segle XIV.

«Alcuna volta si lavora in càmera — les del Palau dels Papes d'Avinyó, novellament descobertes — o sotto logge o poggiuoli: che tutte le volte non si lavora in fresco: però che 'l trovi per altro tempo smaltato e vuoi lavorare in verde: per tanto togli verdeterra» «e danne» «per tutto il campo due o tre volte»: diu a continuació com podrà dibuixar-hi sobre, com ha d'igualar el camp verd, etc., i acaba dient: «E nota che questo tale lavoro tu puoi anche in verde lavorare in tavola, e ancora in muro in fresco...».

Tot lo que segueix fa referència a la manera de treure caràcters de persones vives, i d'altres parts d'elles, d'animals, etc.

Llegint sense fer atenció a lo copiat, se'n treu l'impressió de que res nou hi ha en el *Llibre d'Art*, den Cennino Cennini: fins ens podem figurar que llegim no ja en Teofil, sinó l'Heràcli. No: hi ha un principi nou: el de l'esfumar, el de difumir els colors, que havia de portar, més dejorn o més tard, al seu empastament; i es aquest particular el que un recerca davant dels quadros dels grans mestres, ja que no's pot negar que no hi hagi, moltes vegades, modelacions, o assaig de modelació pel color.



Deixant de costat que en això hi pugui haver qui's demani el que ha d'esser un quadro del Trescents pintat de la manera empírica ensenyada pels seus tècnics, se'ns dirà que tot ho podia esser menos un tràssumpte del natural. S'ensenyava, se deia, que per a ben dibuïxar calia anar al natural; però no's deia res d'això per a ben pintar. La pintura a l'ou, dels colors preparats amb l'ou, procediment del temps, el qual explica en Cennino Cennini més d'una vegada, certament necessita de molta mestria per a ben modelar, no sols per secar-se rapidament la pinzellada, sinó perquè no permet que aquestes se rebreguin gaire perquè 'ls colors s'embruten. En una paraula, per a sortir-ne bé s'ha d'esser repentista, per a produir una d'aquestes obres tant clares i polides com són les més escullides de l'escola catalana, per a no esmentar les estrangères, que no estan a la vista de tothom. Per a mi, això explica aquest pintar amb recepta, que fa de tot punt innecessari'l model i el maniquí. Hem de repetir, per lo tant, lo que hem dit ja desde Heracli: faci-s el dibuix d'una figura romanica, gotica, trescentista, i pinti-s amb estricta subjecció a lo ensenyat per l'Heracli, en Teofil o en Cennini, i tindrem una imatge exacta dels dits temps.

En Cennini no es tant meticulós com l'Heracli: deixa ja alguna llibertat a l'artista. Es que la mà d'aquest ja ha progressat molt; el món de la pintura s'ha fet ja la mà; aquesta cerca'l modelat, més escapa de modelar per raó del vehicol; l'ou el lliga: el dia que l'oli i el seu maneig el substitueixi, donarà tal correguda que'ls anys se tornaran segles en el progrés pictoric.

¿Qui, coneixent els ensenyaments den Cennino Cennini, se meravellarà ara, davant de les pintures den Ferrer Bassa, dels seus fondos verds? ¿Qui, de que continui, fins en les obres dels primers quatrecentistes, l'ombrejar verdós de les encarnacions? ¿Qui demanarà raó an en Pere Serra de la verdor dels rostres, del to malaltic de les nostres Madones, sabent que aquesta entonació s'ha de transparentar per entremig del to de l'encarnació? No'u exigeix, no'u prescriu, no'u ensenyen els mestres tècnics i practics del temps? No'u trobem en el llibre den Cennino Cennini?

Qui vulgui judicar una pintura del Trescents, té en en Cenni-



ni el *Llibre de les lleis*. Per aquesta raó l'hem donat a conèixer, com hem donat a conèixer els de l'Heracli i en Teofil, i per no esser conegut més que dels pocs erudits de la pintura entre nosaltres. Es molt possible que més d'un n'hagi parlat: jo, per confusió meva, diré que no'm recordo de qui l'hagi posat a contribució per a explicar les condicions pictoriques d'una taula del Trescents. Com aquestes no són sobreres en lloc, repeteixo que, qui se'n vulgui donar raó, no té més que imaginar-se-les pintades com diu en Cennino Cennini.

Parla, el nostre mestre, més d'una vegada, de la manera de pintar sobre pergamí, però no de la miniatura. I, per a què parlar-ne? La manera de pintar en gran es propiament la manera de pintar en petit: la grandaria serà causa de simplificacions, de res més. Ara, quan el procediment pictoric no té per basa 'l modelar, sinó l'ombrejar, i aquest se redueix a la menor expressió, a la línia pura, l'obra gran sembla una gran miniatura; i aquest es l'efecte de les grans obres trescentistes. No hi havia, doncs, el perquè parlar de l'art del miniaturista. Aquest art progressa també extraordinàriament dintre del segle, i, per gran sort, els seus progressos els podem anar seguint, perquè se'ns han conservat prou llibres miniats, i fins podem començar a parlar de la nostra pintura trescentista amb un continuador del mestre Raimond.



## CAPITOL II

### ELS TRESCENTISTES CATALANS ABANS DE PEDRALBES

#### LA MINIATURA

##### EL MISSAL DE SANT CUGAT

**Q**UINA empenta donà a la nostra miniatura el mestre Ramon o Raimond de Sant Sadurní sobre el Roine?

Aquesta qüestió sorgeix per sí mateixa: tant aviat en sdonem compte de l'importància artística de la *Biblia de Vic*, es aquesta obra tant superior a tot lo nostre conegut, que tot seguit se desitja saber quina transcendència tingué en la nostra pintura, o al menos sobre 'ls nostres miniaturistes.

Per a satisfer i satisfer-nos, malhauradament ens trobem amb una gran penuria de monuments, més per sort ens-e n'ha quedat un, la qual filiació no es dubtosa, encara que'u siga 'l seu temps, per quant, com anem a veure, de la mateixa manera 'ns podria cloure 'l segle XIII que inaugurar-nos el segle XIV.

Tenim en el nostre Arxiu Nacional un *Missal de Sant Cugat*, catalogat amb el num. 24; i d'aquest *Missal* són totes les minia-tures que ara veurem. Per a establir la seva filiació, no tenim més que veure 'ls enquadraments de les mateixes, tant caracteris-tiques del segle XIII, i de la *Biblia de Vic*. Recordi-s que hem dit que, bo i tot admetent que tal manera d'enquadrar pugui esser pròpia dels miniaturistes del Nord de França, el mestre Ramon els donà un vol i una tendència que no tenen rival. Ara, en el *Mis-sal de Sant Cugat*, no trobem aquests marcs tant curiosos: són,



diguem-ho així, menos brugits, més maciços, més pesats, com ho són totes les *drôleries*, que diuen els francesos, que les adornen, com resultat de l'art d'un deixeble que no val el mestre, i d'un art d'importació, o no ben assimilat. Noti-s que les figuretes desapareixen, com si fossin difícils an el miniaturista; i els aucells quasi bé sempre 'ns donen un tipu de becarda més o menos ben paregut.

Si lo dit no basta per a la filiació artística del *Missal*, prengui-s en compte les seves lletres ornamentals pures: aquestes fins ens durien dintre del segle XIII, per esser la llur ornamentació i composició francament romaniques; més hi ha que observar que pel primer quinqueni del segle XIV, dintre del qual veiem que's posa 'l *Missal de Sant Cugat*, l'art romanic no era encara un art mort entre nosaltres, i menos ho havia d'esser com miniatura, donat que aquest art, per la seva naturalesa, havia d'esser, com ha sigut sempre, fermament tradicionalista.

Vegi-s més endavant, emperò tot seguit del *Missal de Sant Cugat*, els enquadraments de les miniatures del *Llibre de privilegis de Mallorca*, que tenim al davant, i que veiem com una lliberació espiritual de les formes macices dels quadros del segle XIII. Els rinxols característics no hi manquen, com caragolant els llistons que decoren la miniatura lliurement, sense tancar-la. Hi ha en aquestes un esperit decoratiu nou, qualsevol que sigui la raó de la llur evolució, i això haviem de fer notar, per quan ens-e sembla que enclouen el *Missal de Sant Cugat*, i d'un costat la *Biblia de Vich*, i de l'altre 'l *Llibre dels Privilegis de Mallorca*.

Més clar no parla 'l calendari del *Missal*: de les festes commemorades no'n veiem cap que pugui servir-nos per a fixar una data: els sants commemorats tampoc parlen.

En quan a la paleografia, hi ha que observar que les lletres de filigrana, de vermelló i blaves, que tant gran desenrotllament radial prenen a mitjans del segle, són encara en aquest *Missal* poques en nombre, de fils sempre verticals i poc o gens espargits, tenint els ulls de les lletres lleugera i lliurement ocupats, com es de veure en els exemples accidentals que'n donem. I, pel que toca al caracter de la lletra, aquesta, el mateix pòt esser del segle XIII que del segle XIV: com lletra monacal, tingué sempre poques



variacions. Doncs, per tot lo dit, i per aquell cop d'ull que sensè més ni més ens dóna raó de coses que no podem assegurar



Fig. 11

positivament, repeteixo que crec trobar-me davant d'un missal del primer terç del segle XIV, poc més o menós.

Encara tal vegada siguen significatives de la seva data les circumstancies que concorren en les miniatures de les figures 11, 12 i 13 ont tenim per tres vegades un sacerdot dient missa sobre una taula d'altar sense respalller, això es, sense retaule. ¿Es que volem treure, d'aquesta circumstancia, que encara no tenien rera-aula els

nostres altars? No: els havem admès pel segle XIII i els mantenim pel segle XIV. Però això no vol dir que, introduïda la novetat del retaule, de correguda se n'anessin a posar-ne en els altars que no'n tenien, ni que no's posés altar sense retaule.

L'única conseqüència que vui treure de la concordància de les tres miniatures, les tres dintre d'un mateix *Missal*, es que encara pel seu temps no's faria extrany la taula de l'altar sense retaule, raó per la qual el miniaturista, fins per a estalviar-se feina, deixa de representar-lo. Aquesta conclusió, per modesta que siga, crec

que té importància per a la data del *Missal*, puix de trobar-nos en època plena de retaulisme, no es de pensar que'l miniaturista, per cap de les raons dites, hagués deixat de representar el retaule,

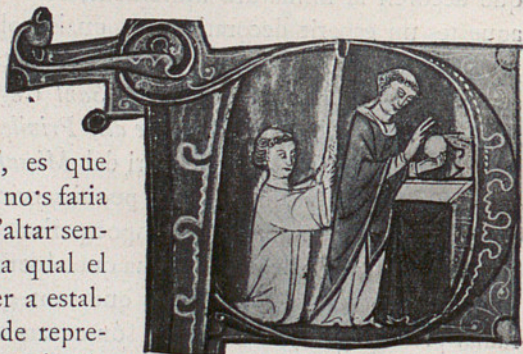


Fig. 12



i no es de citar el fet que ja veurem en el *Missal major de Sant Cugat*, ont en plena epoca de retaules, s'hi troben miniatures consemblants en les quals ara hi ve, ara no, darrera de la taula el retaule, perquè 'l fet de representar-s'hi aquest a voltes indica la raó de deixar-lo de representar per economia de temps, no sense autorisar el suposit de que de retaules encara potser no se'n pintarien sinó per als altars majors.

Si podem prevaldre-ns d'esser l'art del miniaturista, més que tot altre art plastic, un art de tradició, podriem senyalar, com epoca fixa del *Missal*, la de l'abat de Sant Cugat, en Galceran de Llobet, que va del 1334 al 1339, per raó de lo que d'ell escrigué 'l monjo Moxó en les seves *Memorias históricas del Real Monasterio de S. Cucufate del Vallés* (Barcelona, 1790), això es, que «fou un dels que principalment contribuiren a fer més i més il·lustre i famós nostre Monestir, procurant que'ls seus individus s'instruissin en moltes ciencias, sense 'l qual coneixement haurien estat poc utils a la societat. Ell volgué que dintre del recinte de sos claustres hi hagués escoles per a diferents rams d'erudició i literatura, aplegà mestres habils que les regentessin, aplicant lliberalment els fondos del Monestir per a premiar-los amb un honorari corresponent.» — «Animats amb el zel i vigilancia de tant savi Prelat, floriren per molt temps en nostre Monestir els bons estudis, i tinc motius per a pensar que les nostres escoles eren freqüentades per individus d'altres Cases de la Provincia.»<sup>1</sup>

Llastima que en Moxó, ben enterat, per lo que diu, de l'obra den Llobet, no'ns l'hagués esmenuçada, puix allavors tal vegada hauriem tingut coneixement dels escriptors del Monestir i per ells arribariem al coneixement de l'epoca fixa dels seus missals i potser dels seus miniaturistes i de les seves produccions, per tants titols interessants.

Mereixen les nostres miniatures encara esser notades com indici de temps del cerimonial de l'altar, del tot d'acord amb lo preceptuat en el *Ritual*, del mestre Guillem Durand, mort a les darrerries del segle XIII. Preceptuava aquest que s'havien de posar

1) PERAY: *Monografia històric-descriptiva de Sant Cugat del Vallés* (Barcelona, 1908), p. 42.



en els angles de l'altar, en la fig. 11, en els de baix de la taula, dos candelers «per a significar el juli dels dos pobles que jubilaren per raó de la nativitat de Crist, amb petits ciris encesos i en mig d'ells la Creu». Aquest es tot l'ornament de l'altar preceptuat per en Durand, qui ja no posa damunt de l'altar altra cosa més que'l llibre dels Evangelis. Tot això, que es ben sapigut, ho recordem per a que's vegi com el *Missal* del qual parlem no'l podem posar per cap motiu gaire endins del segle XIV; més sense oblidar lo que ja tenim dit d'esser l'art del miniaturista un art tradicionalista, per lo mateix que, quan no's practicava dintre de les cel·les monacals per al servei de monestirs i iglesies, no servia per a il·luminar llibres profans, puix que per al llibre profà encara estava en els seus començaments l'escola laica que reclutava 'ls seus miniaturistes entre 'ls seus famosos mestres pintors.

Qualitats de dibuixant se n'han de regonèixer en el mestre del *Missal menor de Sant Cugat*; i aquestes qualitats, sens dubte de marca, han sigut la causa de que'ns hagi arribat mutilat el *Missal*, per quant de tot relleu s'haurien posat, en les grans miniatures del cànon, el Pare Etern i el Crist clavat a la creu en mig de sa Mare i Sant Joan, que jamai se deixaven ni's deixen de posar en els missals, i de les quals havem donat i donarem encara més exemplars. El cànon comença al foli 96; però la mà artística o piadosa que mutilà 'l *Missal* se'n va dur tot un quadern, que comprèn els folis 81 al 95 inclusivament. Per aquesta raó estem faltats del més terminant document que'ns hauria servit per a jutjar pel dibuixant qui era'l mestre del *Missal menor de Sant Cugat*.

Vegi-s si no es de doldre-ns per lo que resulta de la miniatura del *Te igitur* amb que comença 'l cànon, del foli 96, fig. 13. Aquesta es la miniatura més correctament dibuixada de totes les del *Missal*, i la més gran; i no's pot negar que no'ns resultin les figures elegants, i'u són tant més perquè resulten dibuixades amb una mà lleugera i segura de lo que fa.

Interessa també aquesta miniatura, al menos per a mi, que no puc explicar-me-la, per la seva composició. A la dreta hi tenim els oficials dient el cànon, no veient-se damunt de la taula o altar més que'l calze. A l'esquerra, un monjo negre, com







MR. 13



si tragués de prop l'altar o de l'iglesia a un popular de *saig gris* amb la caputxa posada. Estirant la cosa podriem creure si no era que s'agués a l'home incapacitat per a rebre 'ls beneficis del sacrifici, ja que aquest, com diu el cànon, era ofert a dit efecte per aquells *quorum tibi fides cognita est, et nota devotio*. En fi, qui més hi sapiga que més hi diga: jo faig sols notar una composició que m

sembla significativa d'algun costum del qual no tinc esment.

El fons de la miniatura es d'or, i el celebrant i l'escolà de sotana blanca. El primer amb dalmatica blava, i el segon amb *saig gris* amb voltes vermelles.

Notable es també, per la seva composició, la miniatura que il·lustra 'l *Prefaci* de la missa, fig. 14.

Dintre de l'ull de la P del *Per omnia sæcula*, etc., amb que comença 'l *Prefaci*, s'ha representat el triomf de l'Iglesia sobre la Sinagoga. El cant de triomf del *Prefaci* es certament el cant de triomf de Crist o de l'Iglesia sobre la Sinagoga, que, com de costum, se la representa embenats els ulls per a excusar la seva cega obstinació, deixant caure les Taules de la Llei; de l'altre costat de la creu, coronada per un disc que enclou l'anyell diví, hi ha un papa vestit de blanc i amb dalmatica de castanya clara, aixecant



Fig. 14



a l'aire amb sa dreta un calze d'or, i portant amb l'esquerra la creu pontifical de verd. La creu del mig es blava i el fons d'or. La Sinagoga va de blau, amb mantell com el del papà.

Ara, com composició de major empena de totes les del

*Missal* (vegi-s figura 15, foli 74), la del Juí final.



Fig. 15

Crist assegut en el trono de la seva gloria, o sia sobre un arc de color de carn que ressalta sobre un fons d'or; i a dalt hi tenim dos angels, un a cada costat de Crist, amb els impropis, la creu, la llança i la corona d'espines. A baix dos agrupaments de figures

nues, els ressucitats, als quals criden d'un costat i altre dos angels tocant grans trompes. Aquests angels van de blau, les llurs coronas són de vermelló i les dites trompes de color verd. Els angels del cel, blancs, les ales liles i els nimbes vermells.

Aquesta composició, si no n'es treta, podria molt bé servir per a decorar un gran pany de paret. Té'l caracter i la simplicitat d'una gran pintura mural, i està molt ben entesa la col·locació dels angels trompadors per a separar netament el cel de la terra i donar an aquell gran relleu per la major grandor de les figures. Però aquesta gran composició, com la del *Prefaci*, no té'l dibuix elegant i lleuger del *Te igitur*.

Trobem aquest dibuix en algunes altres miniatures, encara que no amb totes les seves qualitats.

A l'entrada de la Verge i Sant Josep a Jerusalem (vegi-s fig. 16, foli 5), hi ha ingenuitat i proporcions, fora'l gros cap



del sant, que no s'explica sinó per aquesta desinvoltura en el fer, tant propia de la figuració durant tota l'Edat mitjana.

Aquesta disposició pels caps grossos la tenim també a la miniatura de *la Nativitat*, en la qual veiem la Verge dintre del llit (vegi-s figura 17, foli 5), assistida per la seva criada, que li presenta Jesús nat, nuu i beneïnt la seva mare; escena



Fig. 16

na inspirada en els Evangelis apocrifs que tant populars foren durant tota l'Edat mitjana.

També es ben propia del temps i de la dita desproporció la miniatura de la Verge ajeguda donant mamar al seu fill, primera forma d'aquestes Verges o Mare-de-Déus de la Llet, que tant bells monuments pictòrics han deixat dintre la pintura catalana del Trescents i que més endavant veurem.

Jesús a l'estable, rodejat de sos pares i escalfat pel bou i la mulaça, no hi podia mancar (fig. 19, foli 6.), i es de remarcar Sant Josep portant el cartabò de fuster, que per la seva forma de T ens donava la de la tau o creu ont fou Jesús crucificat.

Totes aquestes miniatures ressalten sobre fons d'or, i el colorit, sempre vigorós, ens dóna arreu en els vestits aquell color



de castanya, ara més clar, ara més fort, que havem ja remarcat en altres.

L'*Adoració dels Reis* (fig. 20, foli 8), es llastima que siga tant petita. Es de les dibuixades i colorides *ab amore*. Té moviment, i



Fig. 17

tenen intenció tots els personatges. Els Reis, si fossin vinguts més grans, ens haurien donat datos indumentaris més aprofitables, puix les classes de robes que vesteixen resultarien amb gran aventatge per al coneixement dels teixits del temps.

Quan un se troba davant de tant gentil miniatura, la que donem ara amb la fig. 21, foli 209 voltat i modern (perquè la foliació del *Missal* acaba amb la

plana 192) no s'explica. Aquí tenim un angel presentant, crec a Sant Josep, una filacteria, en la qual bé's llegeix *In Anuntiatione Beatæ Mariæ*. El fons no es d'or, sinó blau. El sant va de tunica verda amb esclavina de castanya clara. Els braços de l'angel són de vermelló. Els limbes, d'or. Un aspecte nou de colorit, que, unit amb els rinxols del cabell i barba, ens fa pensar en una altra mà. Noti-s lo que ja havem dit, que aquesta miniatura s'escan fòra de la foliació del *Missal*, en fulls afegits.

L'*Anunciació* la tenim (fig. 22, foli 114) dintre del cos del *Missal*, en el foli 114. Mereix notar-se que'l limbe de la Verge es blau, i de vermelló el de l'angel. Aquest porta 'l vestit de castanya, el mantell de blau i les ales de color verd; colors que'l miniaturista va així mateix emplear per a donar de blau el vestit de la Verge i de castanya 'l seu mantell.

Si volem acabar amb les escenes de la Verge, encara podem citar l'*Ascensió del Senyor* (fig. 23, foli 60) i la de la *Mort de la Verge* (fig. 24, foli 140). Aquesta última es interessant pel seu colorit i factura. El llit de la Verge es blanc, i els plecs estan



perfilats de negre; però 'l seu bombat, sense modelar, està tacat per tons blancs i grisos sense esfumar, no resultant secs per raó de la llur tonalitat.

La Verge va vestida de color de xocolata vermellosa. Crist porta 'l vestit com la seva mare, i mantellí blau.

La manera de tractar el llit ens ensenya que,

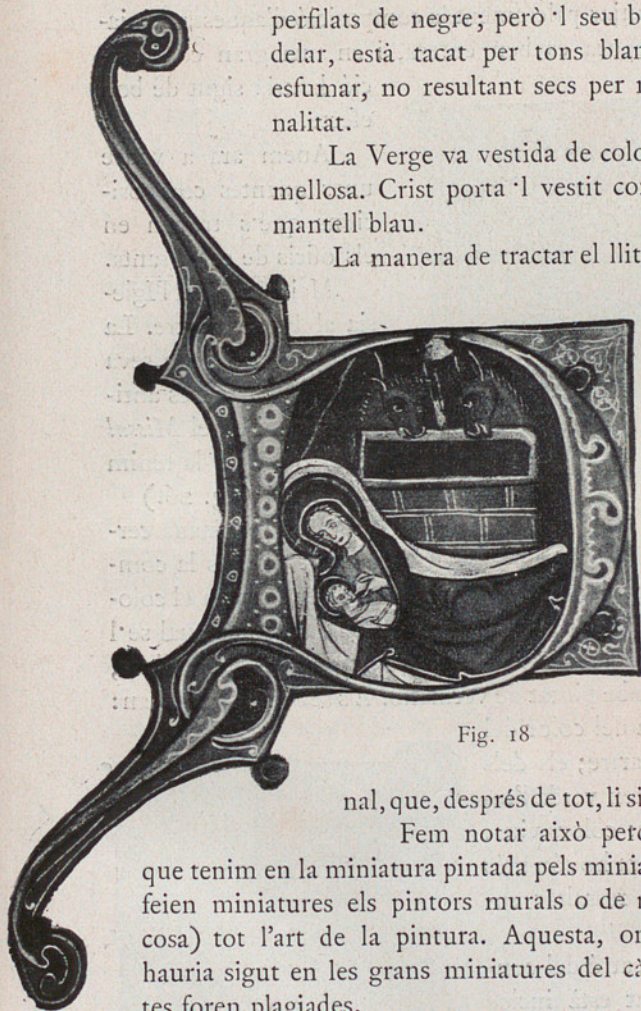
si'l miniaturista pinta arreu els vestits d'un sol color unit, marcant els plecs per línies negres, no es que no fos capaç de fer-ho amb més art, sinó que's conformava amb una manera de pintar i miniaturar tradicio-

Fig. 18

nal, que, després de tot, li simplificava la feina.

Fem notar això perquè no s'entengui que tenim en la miniatura pintada pels miniaturistes (que quan feien miniatures els pintors murals o de retaule ja era altra cosa) tot l'art de la pintura. Aquesta, ont l'hauriem vista hauria sigut en les grans miniatures del cànon; però aquestes foren plagiades.

Finalment, dintre de l'ordre de representacions fins ara examinades, hem de fer notar la composició de la miniatura (fig. 25, foli 50) que'ns dona *La Resurrecció*, presentant-nos l'àngel amb palma verda rebent a les Maries i mostrant-los el sepulcre obert i buit. Aquí l'incongruència està en donar-nos, dormint encara al peu del sepulcre, els soldats que'l guardaven, vestits i encaputxats de malla.





No es de rebutjar palesament la composició d'aquesta miniatura: dintre de l'època es ben entesa, i en una gran composició hauria sigut de bon efecte.



Fig. 19

Anem ara a veure unes quantes composicions que's troben en els oficis de certs sants.

Mai ha oblidat l'Església al Proto-martire. La representació de la seva mort o martiri es antiquíssima, i en el *Missal de Sant Cugat* la tenim al foli 10r (fig. 26.)

No's recomana certament per res la com-

posició d'aquesta miniatura; emperò hi ha una recerca en el colorir. El sant, que no porta 'l seu vestit de diaca amb el qual se'l sol representar, sinó una tunica de color de xocolata vermellosa, té'l fons del seu limbe pintat de vermelló. Els seus matadors van: el del mig, de brusa del color del vestit del Proto-martire; els dels seus costats les porten verda l'un i de vermelló l'altre: colors vius, llampants, que encara ho són més que del natural per ressaltar sobre un fons d'or.

El martiri del patró del convent de Sant Cugat està inclòs dintre d'una B de B(eati). Aquí 'l miniaturista 'i posà molta més atenció que en l'anterior, i tenia per què fer-ho (fig. 27, foli 131.)

Després de tot lo que hem dit per a fixar l'edat del *Missal*, es clar que no es de menysprear el dato de presentar-se 'l magistrat, qui, sentat en el seu tribunal



Fig. 20



dóna l'ordre d'execució del sant dintre d'un arc d'estil romaníc, d'arc rodó; lo que de segur no hauria fet l'artista si hagués tingut por de censura per trobar-nos ja dintre de l'epoca gotica. Quan encara les antigues formes arquitectoniques se guardaven, no s'havia d'estar lluny de les seves acaballes, puix s'entén que no podem veure aquí res d'erudició arqueologica, en la qual mai entraren els artistes mig-evals.



Fig. 21

Il·lustra la festa del dia de Tots-sants una protessó (fig. 28, foli 155) pintada dintre de l'*O(nium Sanctorum)*, presidida pel



Fig. 22

papa, qui va en mig de dos bisbes. Encara que presideixi 'l papa, se veu que's tracta d'una festa nostra, per quant els gonfanons porten les armes de la nostra ciutat o de Catalunya, la creu roja sobre blanc. Ara no sé dir res del per què surten de la casa del fons aquells diables negres tirant-se per les finestres com sortint del foc, puix

estan pintades de vermelló. Com dato indumentari, mereix



notar-se la tiara conica i els vestits dels gonfanoners, els quals van l'un de xocolata vermellós i l'altre de verd. El fons sembla pre d'or.

Finalment, tenim dintre d'una B un Sant Miquel sobre fons d'or amb vestit vermell, mantell blau i ales de lila (fig. 29), i un Sant Martí (fig. 30), que, encara que siguin de l'estil del *Missal*, per venir fora de la seva paginació i esser d'un dibuix més baix, ens sembla que bé podrien atribuir-se a una altra mà.

Cap de les miniatures que acabem de veure són de citar com obres d'art; cap d'elles se pot posar al costat, no de lo que's feia a l'extranger, sinó de lo que s'havia fet entre nosaltres. Després de les meravelloses miniatures de la *Biblia de Lleida*, semblava



Fig. 23

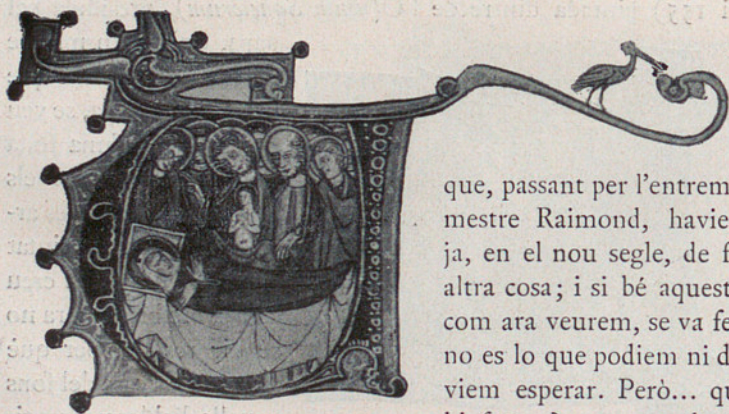


Fig. 24

que, passant per l'entremig mestre Raimond, haviem ja, en el nou segle, de fer altra cosa; i si bé aquesta, com ara veurem, se va fer, no es lo que podiem ni deviem esperar. Però... què hi farem?... per modestes que siguin les miniatures

del *Missal de Sant Cugat*, ¿podien quedar arreconades quan sols per elles podem venir en coneixement de lo que aquí podiem fer





Fig. 25







en la gran pintura al fresc o en taula? No perquè tot lo nostre hagi d'interessar-nos hem de veure amb bons ulls l'obra del miniat-  
turista de Sant

Cugat: an ella ens hi porta no lo que hi ha, si-  
nó lo que'ns re-  
flecta lo que po-  
dien fer els pin-  
tors donats al  
gran art.

Que haig de  
reputar el *Missal*  
com nostre, que-  
da dit i, si no m'e-  
quivoco, fixat per  
raó dels enqua-  
draments de les

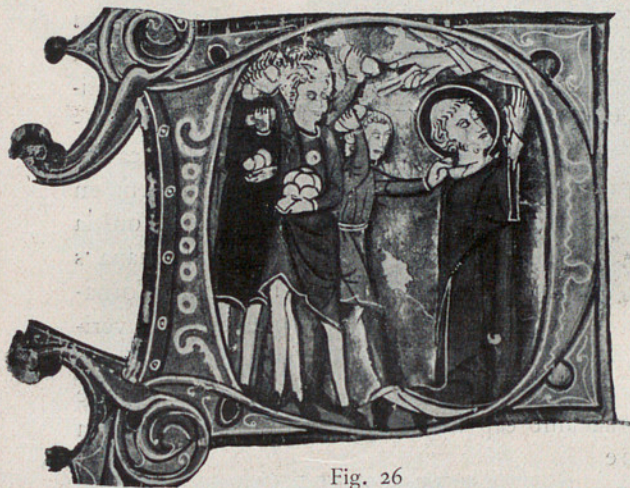


Fig. 26

miniatures. Ara acabem de veure la commemoració pictòrica de la festivitat de Sant Cugat, sant que tal vegada sols entre nosaltres ha sigut figurat; de manera que per aquesta raó no'ns pot restar dubte de trobar-nos davant d'una obra catalana.

La part ornamental, o siguen les lletres d'adornament, tenen interès per a l'estudi del nostre art romànic. Res, en les que anem a veure, ens traeix l'influència de l'art gòtic; més i que lluny que'ns trobem de l'art ornamental de la *Biblia de Lleida*! Es lo propi d'un estil, quan desmereix, que la seva obra s'empetiteixi,



Fig. 27





Fig. 28

i per igual la seva execució ns mostri el seu desmerit. La I (figura 31) que ns dóna un nunci publicant indulgències, es l'única nota que trobem en el *Missal*, on la figura humana s'liga amb l'ornamentació. Es veritat, com se veu per la fig. 32, que

un reptil ens-e surt amb cap humà; més no té aquí la figura l'importància que trobo en la I. ¿Hauríem de senyalar, precisament per aquest fet, pel desaparèixer l'entrellaç de la figura humana amb l'ornamentació, una influència del nou art gòtic, que mai fou partidari de tal maridatge? Jo diria que sí si trobessim en les altres lletres algun indici del nou art, alguna mostra de la seva nova flora.

La S de la figura 33 es, sens dubte, dintre de les grans inicials, la més notable considerada en relació



Fig. 29



amb l'estil decoratiu i artístic del *Missal*, i la més apta per a fer-nos veure la seva unitat, al temps que'ns mostra l'origen de les lletres pròpies del segle XIV, d'aquelles lletres filigranades amb cent cames en tots sentits. Aquí les veiem clares, aquestes irradiacions caligràfiques del segle XIV en el seu origen macices, com he dit, en opinió meua, treballades en fusta. No hi ha més que reduir-les a fils, i entrebancar-les i radiar-les arreu, per a que'ns-e surtin les belles inicials roges i blaves de la caligrafia de la segona meitat del trescents.

En les lletres menors l'invençió no es gran cosa; més aquestes ens donen, així mateix, raó del ple dels ulls de les inicials de l'època gòtica, perquè fins la monotonia que ara trobem surt més endavant (figs. 34 i 35). Però, amb tot i això, mereixen estimar-se aquestes majúscules per esser rares dintre de nosaltres i trobar-nos conservant un sistema decoratiu durant tant llarga tongada de temps.

Respecte de llurs factura i color, hem de dir que'l treball no té tota aquella precisió i justesa pròpia del miniaturista. No'ns trobem davant d'un treball pictòric



Fig. 30

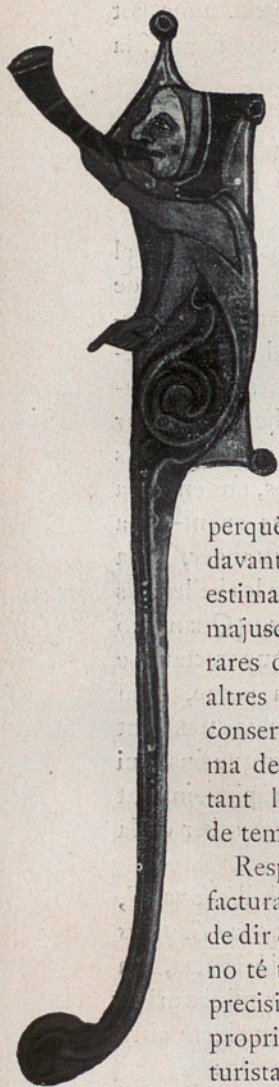


Fig. 31

com el que aviat veurem, per quant tal volta 'l miniaturista no era un pintor al fresc i en taula tant fet o de tanta categoria; però lo que sí que, pel treball de pinzell que revelen els enquadraments,



això es, pels tocs impressionistes d'efecte a distància, no's pot dubtar que li era, an el miniaturista, facil el dibuix de figura i la composició pictòrica.

### EN FERRER BASSA I EN ROMEU DES POAL

Un gran nom apareix, a l'història de la pintura mig-èval catalana, l'any 1333: el den Ferrer Bassa, cap i mestre de



Fig. 32

l'escola catalana trescentista. En ell hi hem de regonèixer el mestre i fundador; en ell hem d'estimar l'home que, rompent els antics motllos, ens en dona de nous, fins anant-los a cercar a l'extranger, a la nació mare de les belles arts mediterrànies. ¡Quant no es de sentir que tractant-se de tant gran home, d'un home per a nosaltres tant gloriós, encara que fins avui desconeïguem tant

poc de la seva vida i no tant gran cosa com voldríem saber de la seva obra!

L'home que en l'any 1333 mereixia del seu rei, l'Alfons IV, que li encarregués l'il·luminació dels *Usatges de Barcelona i Costums de Catalunya*, havia d'esser un home de reputació ja feta, un miniaturista de primera força: en un mot, el primer miniaturista del nostre temps. Però, d'aquest miniaturista, ¿ne coneixem altra cosa que l'ordre de treball del rei d'Aragó? Aquesta diu:

«Alfonsus Dei gracia rex Aragonum, Valencie, Sardinie et Corsice, comes Barchinone, fideli suo Petro Augustini tenenti locum thesaurarii nostri, salutem et gratiam.

Cum dilectus consiliarius noster Raimundus Vinaderii



legum doctor fecerit nobis fieri quendam librum in quo sunt scripti *Usatici Barchinone et Consuetudines Cathalonie*, quem quidem librum depingi volumus estorialiter per Ferrarium Bassa pictorem, qui jam ipsum incepit depingere, ideo vobis dicimus et expresse mandamus quatenus conveniatis vos cum dicto Ferrario, et faciatis cum ipso ut dictum librum nobis quam cicius poterit depingat, solvendo sibi id quod pro precio dicte depinccionis cum eo coveneritis. Et hoc nullatenus differatis.

Datum in Montealbo .v. idus Augusti anno Domini .mcccxxx. tercio sub nostro sigillo secreto »<sup>1</sup>.

Fig. 33

Que'l treball encarregat an en Ferrer Bassa ·l va complir, ho sabem per un altre document també con-

servat en el nostre Arxiu nacional o de la Corona d'Aragó, que no es sinó l'ordre de pagament de doscents sous per dit treball, donada pel rei al trobar-se a Terol el dia 15 de

Febrer de l'any 1334<sup>2</sup>.

Dels documents citats no resulta sinó que, en 1333, al 9 d'Agost, se trobava ja pintant, en Ferrer Bassa, o historiant, com allavors se deia, els *Usatges de Barcelona i Costums de Catalunya*; que'l rei donava pressa per a que aquest treball s'acabés; i que per tot l'any hagué de pendre fi, ja que'l 15 de Febrer de l'any 1334 se li pagava.

Tot lo que podem dir den Ferrer Bassa,

1) RUBIÓ I LLUCH: *Documents per l'història de la cultura catalana mig-evil* (Barcelona, 1908), I, LXXXVIII.

2) Obra i lloc citats.



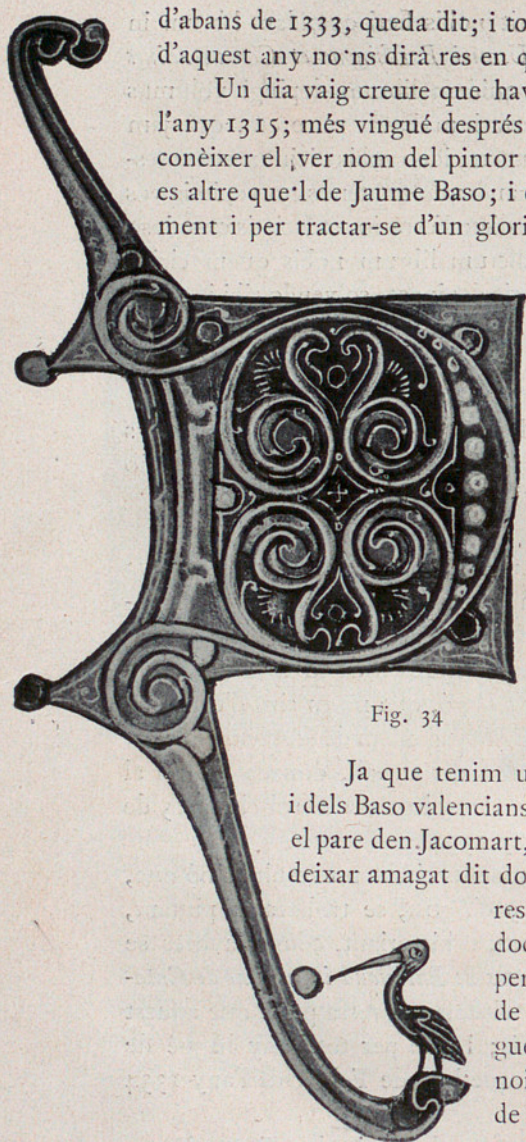


Fig. 34

d'abans de 1333, queda dit; i tot lo que podrem dir de després d'aquest any no'ns dirà res en quant als anys desconeguts.

Un dia vaig creure que havia trobat en Ferrer Bassa per l'any 1315; més vingué després en Tramoyeres donant-nos a conèixer el ver nom del pintor valencià dit Jacomat, que no es altre que'l de Jaume Baso; i es clar que, desde aquest moment i per tractar-se d'un gloriós nom historic de la nostra

pintura, no havia de creure que'l Ferrer de Baso del document que veurem pogués esser el del nostre miniaturista. De no esser així, i tenint en compte la concordancia de nom i de prenom, d'esser el de Ferrer un nom com propi molt poc usat i conegut, tant que fins crec que puc dir que no tinc coneixement de semblant Sant Ferrer, hauria entès que'ns trobavem davant d'un nom mal escrit.

Ja que tenim un Baso conegut a Catalunya, i dels Baso valencians res se sab, fòra d'haver-se dit, el pare den Jacomart, Jaume, no creiem convenient deixar amagat dit document, encara que no tingui

res que veure amb aquest llibre; document per altra part curiós, perquè, si ja'u es que'l Ferrer de Baso, ciutadà de Tortosa, hagués violat no més poc que tres noïes (delictes pels quals, en lloc de castigar-lo, se'l perdonava), es encara més curiós que'l perdó

l'otorgués el rei a instancies de la seva muller, la reina; quan per ésser dona sembla que hauria, al contrari, hagut d'esser per a en Ferrer Baso una altra Fricka. Més altres temps altres costums.



«Nos Jacobus & ad preces et instanciam Illustris domine Marie Regine Aragonum consortis nostre, cum presenti carta nostra remittimus ac relaxamus vobis Ferrario de Baço, civis Dertuse, omnem actionem, petitionem et demandam et omnem



penam criminalem et civilem et aliam quamlibet, quam contra vos seu bona vestra, possemus proponere seu movere, aut vobis infligere ratione quorumcunque excessum per vos commissorum, seu de quibus inculpatus fueritis, quod eos comissentis, antequam civitas Dertuse, ad posse et manus nostras devenisset, et racione etiam criminis, de quo inculpatus fuistis, videlicet, quod violenter rem habueratis, cum Antonia filia dena Ballestera, et Marina filia Bonanati ça Marina, et cum Facona filia furnerii Raymundi de Sancto Miniato. Ita quod ratione excessus et criminum predictorum, sive in eis culpabilis sitis, sive non, decetero non possit per nos, seu officiales nostros petitio aliqua fieri seu demanda, immo sitis inde penitus absolutus vobis tamen faciente querelantibus de vobis super predictis civiliter, justitie complementum. Et solvente expensas, per officiales nostros factas in persequendo vos, ratione excessum predictorum. Mandantes universis et sigulis officialibus nostris presentibus el futuris, quod huiusmodi remissionem nostram firmam habeant et observent, ac faciant inviolabiliter observari, et non contraveniant nec aliquem contravenire permitant aliqua ratione. In cuius rei testimonium presentem fieri et sigillo nostro apendicio jussimus sigillare. Datum Terrachone .iiii. nonas Marcii anno Domini .m°.ccc°.xv°. — Fernando de Bastida mandato dominis Regis.»

penam criminalem et civilem et aliam quamlibet, quam contra vos seu bona vestra, possemus proponere seu movere, aut vobis infligere ratione quorumcunque excessum per vos commissorum, seu de quibus inculpatus fueritis, quod eos comissentis, antequam civitas Dertuse, ad posse et manus nostras devenisset, et racione etiam criminis, de quo inculpatus fuistis, videlicet, quod violenter rem habueratis, cum Antonia filia dena Ballestera, et Marina filia Bonanati ça Marina, et cum Facona filia furnerii Raymundi de Sancto Miniato. Ita quod ratione excessus et criminum predictorum, sive in eis culpabilis sitis, sive non, decetero non possit per nos, seu officiales nostros petitio aliqua fieri seu demanda, immo sitis inde penitus absolutus vobis tamen faciente querelantibus de vobis super predictis civiliter, justitie complementum. Et solvente expensas, per officiales nostros factas in persequendo vos, ratione excessum predictorum. Mandantes universis et sigulis officialibus nostris presentibus el futuris, quod huiusmodi remissionem nostram firmam habeant et observent, ac faciant inviolabiliter observari, et non contraveniant nec aliquem contravenire permitant aliqua ratione. In cuius rei testimonium presentem fieri et sigillo nostro apendicio jussimus sigillare. Datum Terrachone .iiii. nonas Marcii anno Domini .m°.ccc°.xv°. — Fernando de Bastida mandato dominis Regis.»

Fig. 35

qua fieri seu demanda, immo sitis inde penitus absolutus vobis tamen faciente querelantibus de vobis super predictis civiliter, justitie complementum. Et solvente expensas, per officiales nostros factas in persequendo vos, ratione excessum predictorum. Mandantes universis et sigulis officialibus nostris presentibus el futuris, quod huiusmodi remissionem nostram firmam habeant et observent, ac faciant inviolabiliter observari, et non contraveniant nec aliquem contravenire permitant aliqua ratione. In cuius rei testimonium presentem fieri et sigillo nostro apendicio jussimus sigillare. Datum Terrachone .iiii. nonas Marcii anno Domini .m°.ccc°.xv°. — Fernando de Bastida mandato dominis Regis.»

1) Arxiu de la Corona d'Aragó, reg. 212, foli 112.



Més, si no tenim conegut en Ferrer Bassa a l'any 1315, ¿el tenim conegut al 19 de Febrer de l'any 1320?

Aquesta vegada sí que'm trobo davant d'un Ferrer Bassa, d'un Ferrer Bassa de Cesguioles, d'un home que porta 'ls mateixos nom i prenom que'l del nostre miniaturista, però del qual no podem donar per cert que'u siga, ja que en el document no se'l

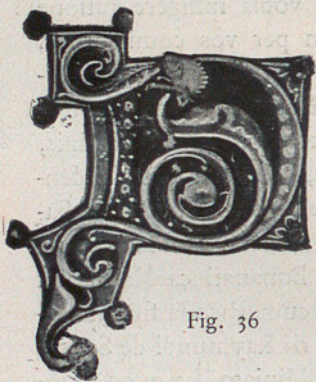


Fig. 36

nomena pintor. Això es ben estrany; ja que essent comú que's dongui dels homes grans i petits dels temps mitjos raó de la llur classe social ara lo mateix en quant a dit Ferrer Baso que en quant a aquest Ferrer Basa se'ns fan els documents muts sobre la llur condició social.

Diu aquest nou document:

«Jacobus & Dilectis et fidelibus officialibus nostris Cathalonie ad quos presentes pervenerint &. Noveritus nos concessime gratiose Fferario Bassa de Cesguynoles spacium seu mensium ad vendendum bona sua que habet in dicto loco de Ssegunyoles et in villa Francha et aliis locis convicinis non obstante sententia per quam exul factus est, per sententiam dilecti consilii nostri Bernardi de Fonollario gerentis vices procuratoris in Cathalonia pro inclito infante Alfonso karissimo primogenito nostro, qui menses incipiant post .decem. dies a data presentium numerando; et quod finitis ipsis mensibus habeat octo dies exeundi finis Cathalonie. Ita quod infra dictum tempus possit stare salvus et securus cum bonis suis ac etiam redire dicta sententiam in aliquo non obstante. Quare vobis dicimus et mandamus quatenus hanc concessionis nostre gratiam juxta prescriptam observetis et faciatis inviolabiliter observari. Datum Valencia .xi°. kalendas Marcii anno Domini .M.ccc°.xx°»<sup>1</sup>.

La causa, el greu delicté comès per en Ferrer Bassa no he

1) Arxiu de la Corona d'Aragó, reg. 219, foli 40.



conseguit coneixe-l; més, si'l veiem amb tota salvetat per a poder vendre'ls seus béns situats a Sant Martí Sasgaioles i a Vilafranca quan, la pena imposada portava aparellada la confiscació, hem de creure que'l seu delicte era d'aquells que més de jorn o més tard se perdonen: d'haver-se tractat den Ferrer Baso, hauria cregut en un cas de reincidencia.

Desconegut el delicte i coneguda la gracia, no crec que, essent-ne innocent el nostre miniaturista, ne porti gran dany la seva memoria si admetem que no siga altre que'l Ferrer Bassa de Sant Martí de Sasgaioles. Fos la que fos la causa del seu exil, si's tracta del pintor, ¿qui no'ns diu que, una vegada fora del regne, no se n'anés a parar a Avinyó, on, trobant-se amb un moviment d'art, per a ell desconegut, amb motiu de la construcció del Palau dels Papes, no li entressin ganes d'anar a les seves

fonts per a sadollar-se de les llurs aigües, per a lo qual demanà i obtingué'l permís degut per a realitzar la seva fortuna? Això no es més que una hipotesi, i, si's vol, una suposició molt prima; però quan ens trobarem davant de l'obra autentica, documentada, den Ferrer Bassa a Pedralbes; quan allí veurem un home pintant com no hauria pogut fer-ho sense anar a Sena; quan ens trobarem davant d'un català fill natural de l'escola senesa; es clar que'ns preguntarem: «i doncs, ¿quan hi va anar, en Ferrer Bassa, a Sena? quan fou que trabà coneixement amb en Simó Martino?». I, si per abans de veure-l a Pedralbes, hi hagués motiu de veure-l miniaturant, historiant llibres, l'any 1333, deu anys abans de trobar-lo pintant a Pedralbes, ¿no tindriem una presumpció certa de que pogué esser l'home exilat de la seva patria qui tragué de



Fig. 37



la seva desgracia profit per al seu perdó, honra per al seu nom i glòria per a la seva patria?

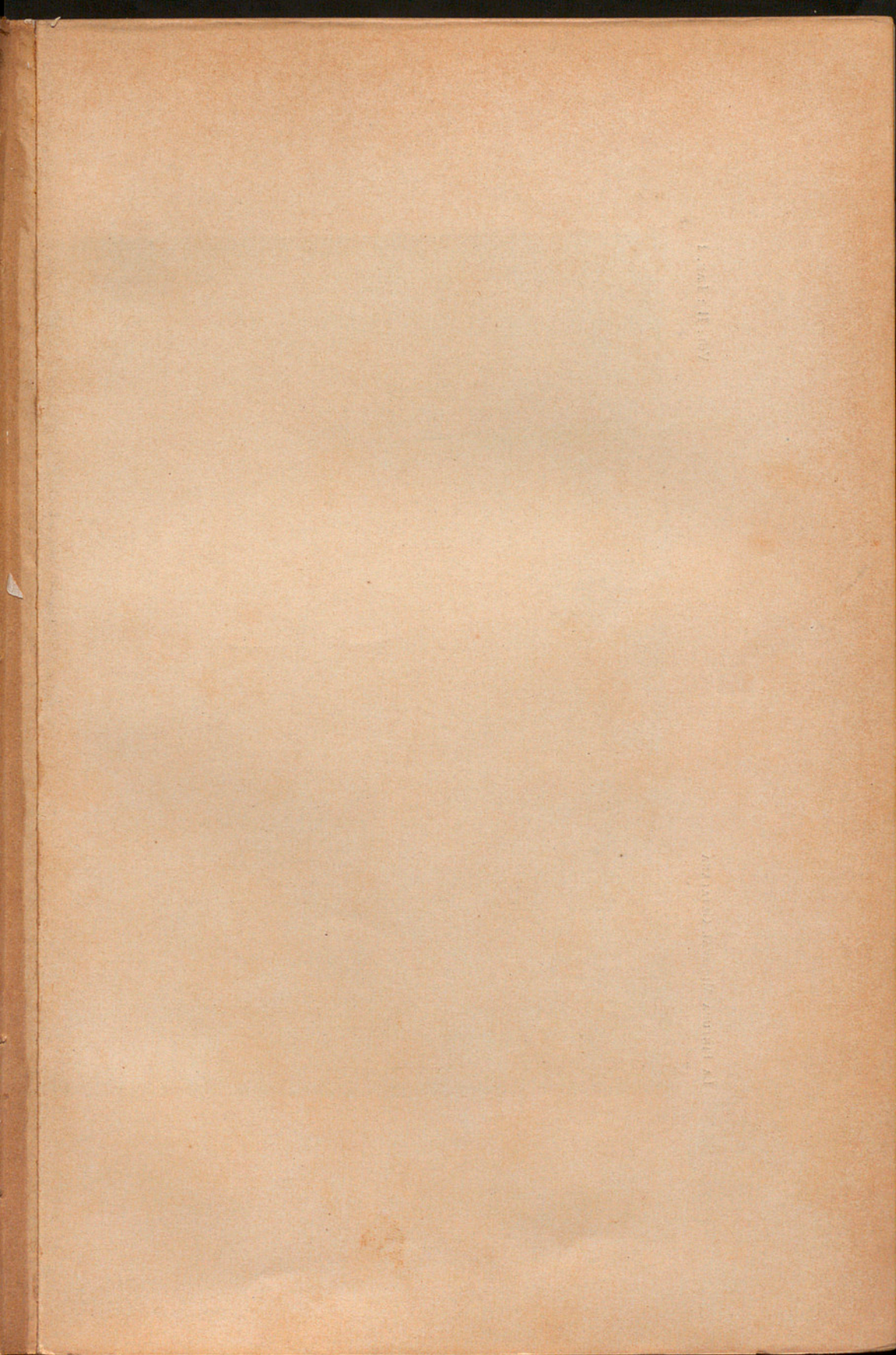
Sabem quin va ésser l'encarrec que féu an en Ferrer Bassa, en 1333, el rei d'Aragó; i, com se pot pensar, jo no he perdut temps ni he deixat de registrar tots els recons on s'haguessin pogut conservar els *Usatges de Barcelona i Costums de Catalunya* per ell historiat. No'ls hem trobat. La meua recerca m'ha portat a Palma de Mallorca; i allà, a l'Arxiu general historic de Mallorca, se troba un llibre, el més antic per cert, del qual digué en Quadrado: «cual no lo posee igual ningún archivo de España, es el que empezó á escribir en 1334, por orden de los jurados, con riquísimas orlas y preciosas iniciales, Romeo des Poal, presbítero, oriundo de Manresa, retratado al pie de la magnífica miniatura que representa la coronación real y otorgamiento de privilegios; contiene los expedidos por los cuatro reyes de Mallorca, en latín la primera parte, la segunda en versión catalana (núm. 1). Entre una y otra hállanse los *Usatges de la Cort de Barcelona*, compilados en el siglo XI por el conde Ramón Berenguer el Viejo.»<sup>1</sup>

En Quadrado, descrivint el per ell incomparable *Llibre dels privilegis de Mallorca*, diu: «Al talento del artista, claro está, débese la incomparable belleza del trabajo; pero, sin la profusión generosa de los que lo encargaron y retribuyeron, mal hubiera podido aquél desplegar las brillantes galas de su fantasía. Se conoce que nada se le escatimó: ni la mejor vitela, ni las más inalterables tintas, ni el oro más acendrado, ni los más finos y vívidos colores, si es que se le suministraban, ó que nada se le bajaría del precio total de la obra si es que corrían de cuenta del copista los materiales. Dicha fué que acertaran á encontrar residente en la isla según parece, aunque oriundo de fuera, un calígrafo y miniaturista tan aventajado como el más hábil que hubiesen podido llamar del continente, para realizar sus altas aspiraciones,—les dels jurats de l'any 1334, de fer dita compilació i *Llibre*—y que éste á la vez se penetrara como el que más, no ya de la importancia, sino de la elevación de su contenido.

A ratos, prescindiendo del contexto del códice, cuya natu-

1) QUADRADO: *Privilegios y franquicias de Mallorca* (Palma de Mallorca, 1894), IX.









Clixé d'E. Gausí. — Palma de Mallorca

LLIBRE DELS PRIVILEGIS DELS REIS DE MALLORCA (ARXIU HISTORIC DE MALLORCA, PALMA)

PORTADA I







raleza permite fijar su fecha, y de todo otro dato positivo, y lanzándome, á merced de artísticas conjeturas, á resolver el arduo problema de descifrarla por la mera inspección de sus caracteres y labores, siéntome fluctuar ante opuestos indicios que la presentan, *ora más lejana de lo que es en realidad, ora generalmente más próxima por su adelanto y hasta por ciertos resabios de renacimiento*. Pero, dada aún la satisfacción de averiguar que tanto primor, tan admirablemente conservado, no data de fines del siglo XV, sino del primer tercio del XIV; aun evitadas las inconcebibles dudas y contiendas que hubieran nacido del andar á oscuras en cuestión de tiempo; siempre habrían quedado bastantes y de sobra respecto del autor, si era del reino, si catalán, si francés, italiano ó flamenco, y el vacío del nombre dejara sentirse más cuanto más glorioso era el puesto que se le destinaba. Ahora (¡bendito sea Dios!), nada resta por indagar: nombre, apellido, clase, naturaleza, año, mes, día en que la obra se empezó; todo sale al encuentro del curioso lector, sin mediación de investigadores ni eruditos; y por mano propia, y al parecer con plena conciencia del alcance de su revelación, entrégase á la publicidad ROMEO DES POAL, *presbítero, oriundo de Manresa, año del Señor 1334, á 22 de Setiembre*.<sup>1</sup>

Al volver de la hoja, la expectación queda con mucho superada por el placer y asombro de lo que se contempla. Dentro de un marco formado de relevadas molduras cruciformes que alternan con diez y seis escudos de rojas barras, asiéntase, bajo dosel de purísima escultura ojival y de un rico cortinaje de cuadros que lo cobija, la gallarda figura del joven monarca, *el Conquistador* sin duda, vestido de túnica azul y con manto abierto carmesí; y es de ver cómo resalta la serena majestad de su semblante sobre un

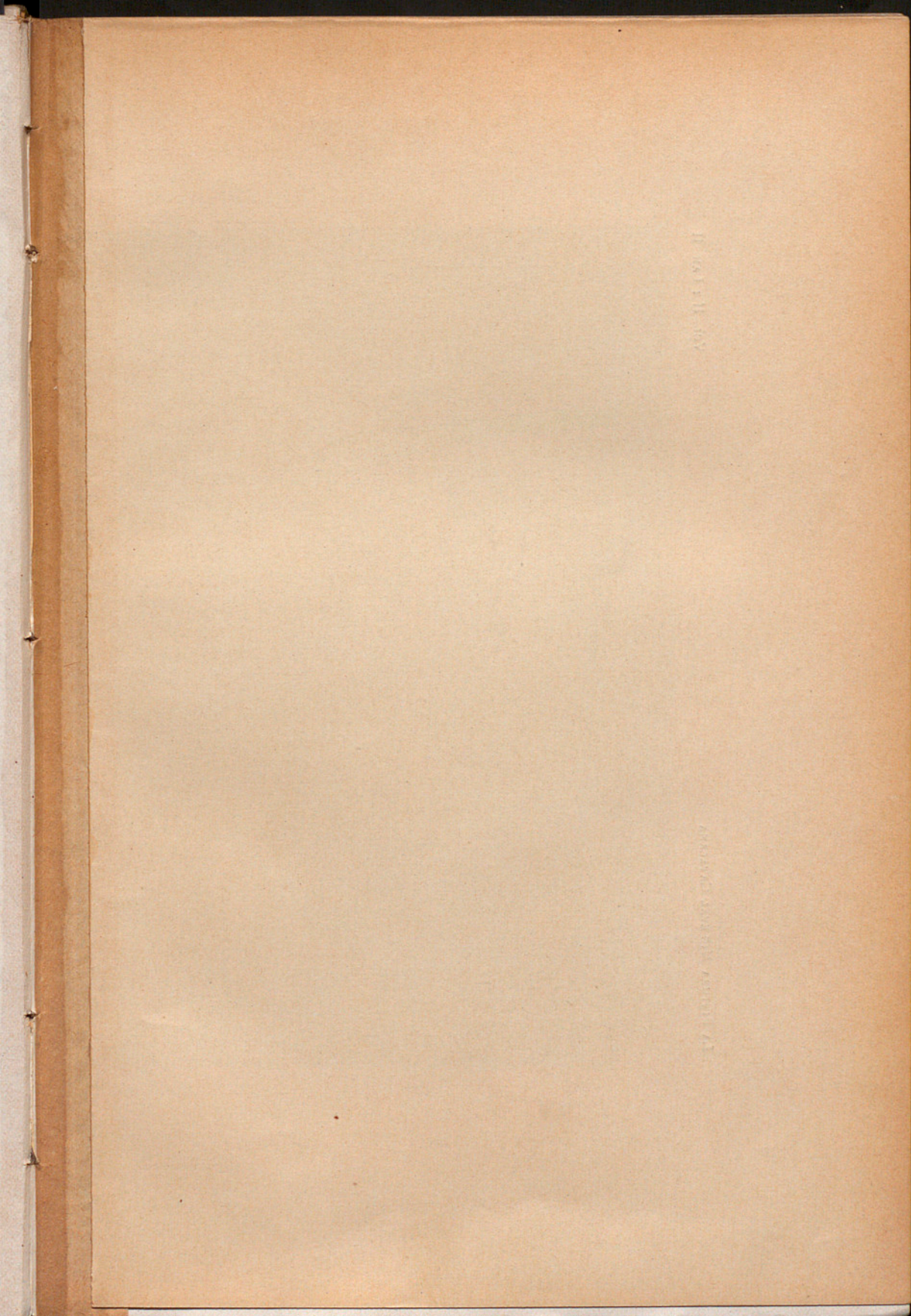
1) «La nota, puesta detrás de algunas hojas de índice que bastarían ya para formar la reputación de cualquier otro códice, dice literalmente: «Iste liber factus de franquesiis et privilegiis datis et concessis seu aprobatis per dominos reges Aragon. et Majoric. omnibus civibus et toti regno Majoric. fuit inceptus per dominos consules et juratos civitatis et totius patriae Majoric. ad honorem seu utilitatem atque ad bonum regimen civitatis ac totius regni supradicti Majoric. cujus quidem libri scribendi fuit inceptor seu incoator sua propria manu Romeus des Poal, presbíter, oriundus de Mandresa, quod fuit actum anno Domini millesimo trecentesimo tricesimo quarto, decimo kls. octobris.



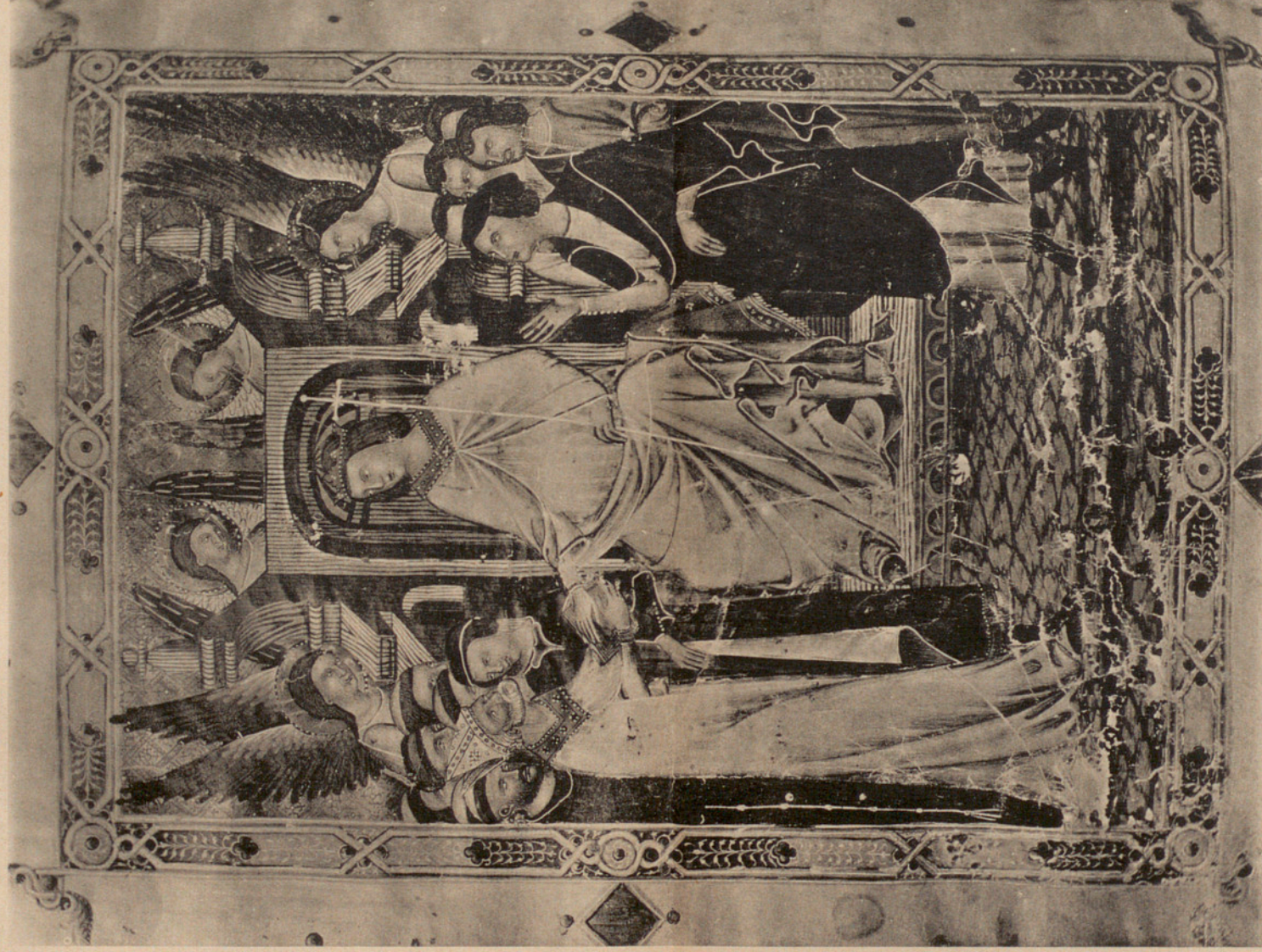
fondo azul sembrado de estrellas, y cómo brilla la corona que colocan en su cabeza dos ángeles, mientras otros dos, más arriba, acompañan la escena con los dulces acordes del violín y de la guitarra. En su izquierda empuña el rey por cetro una delgada cruz, y posa su derecha sobre el libro que le presenta un obispo con capisayo azul y baja mitra, sutil, oblongo como las figuras góticas, al frente del clero secular y regular que por detrás asoma. Al otro lado representan el brazo civil seis personas, quizá los seis jurados, con túnica y manto, y extraña toca en la cabeza del delantero. El dibujo, relativamente á la época, correcto, expresivas al par que apacibles las actitudes, armoniosos los colores, suavísimas las tintas, admirablemente entendidos los pliegues, sobre todo los del manto real y del paño que cubre la silla del trono. *Al pie del cuadro reservóse su puesto el artista, retratándose en traje que juzgo de clérigo á pesar de su corte monacal*, pues la cogulla no era entonces privativa de los religiosos, de color entre amorado y ceniciento, delante de su pupitre hueco lleno de volúmenes y escribiendo en un pliego suelto estas notables palabras: «Benedicat dominus regem Jacobum illustrem qui eripuit ab inimicis, *Romeus Poal scriptor.*»

De allí en adelante sucédense á cada página sin tregua, pero sin desmayo, las sensaciones y sorpresas. Miden las hojas 38 y medio centímetros de alto por 27 y medio de anchura, y en el centro campean las planas á dos columnas y 28 líneas, de 24 centímetros y medio por 17 y medio. El cuerpo de las letras, compactas bien que claras, es de medio centímetro. Bastaríales por ornato, á falta de oro, su plástica regularidad y su negrísimo realce como si estuvieran aún humedecidas: ¿qué será cuando casi á cada hoja alternan con las de los títulos de vivísimo encarnado, y brillan en cada una de ellas, una ó más iniciales dibujadas sobre gruesa plancha de oro con troncos y flores y matizadas conchas, de las cuales parten, subiendo y bajando hasta el extremo de la plana, vistosos tallos que la cierran con exquisitas ramas y gentiles volutas y dividen sus dos columnas rematando en preciosos colgantes? No para aquí la fecunda inventiva del artífice, que apenas una vez entre mil se reproduce, y rara es la página donde no luzca su primor en la figura, presentando dentro de la N del









Clafé d'E. Gausí. — Palma de Mallorca

LLIBRE DELS PRIVILEGIS DELS REIS DE MALLORCA (ARXIU HISTORIC DE MALLORCA, PALMA)

PORTADA II



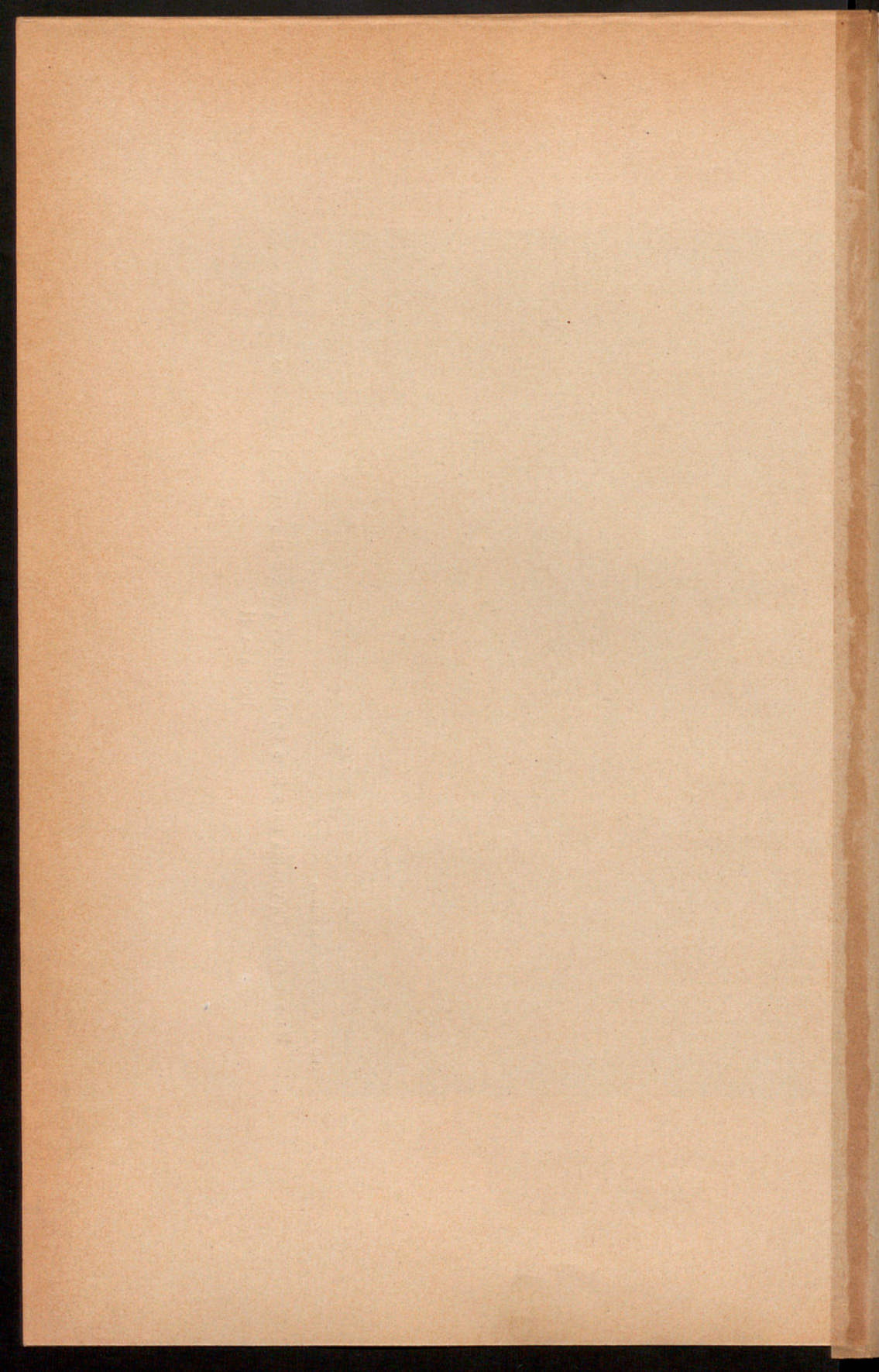






Fig. 38.—EL REI JAUME II DE MALLORCA







*noverint*, que es la inicial más común de los privilegios, hermosas testas, que parecen más de reinas que de reyes, contra la intención del pintor seguramente, pero conforme con el espíritu de la época, que apenas comprendía otra belleza que la femenil; y, sin embargo, en medio de la inefable dulzura que á las más caracteriza, señálanse algunas por su decisión y firmeza, secundando la conminadora expresión del dedo levantado que presenta obediencia. A veces también se les representa en figuras enteras de pie, ora en su quietud imponente, ora en dramática postura; á veces sentados en trípodes de antigua forma, en el acto de otorgar sus concesiones á los jurados revestidos con la gramalla: así aparecen en su respectivo lugar Jaime II, todavía mozo (fig. 38); Sancho, ya en edad viril, con cerrada barba; y muy mancebo el malogrado Jaime III, dentro de un nicho de arco de herradura (fig. 39).

Hay, además, imágenes de infantes, que se distinguen con no usar corona; los hay de soberanos extranjeros, como Fernando IV de Castilla, grueso, lacio de barba y de cabellos; un hombre de armas, con las quinas de Portugal, designa al infante D. Pedro, señor de la isla. Las palabras *in Cristi nomine*, con que empieza un documento, evocan la efigie misma del Salvador. A la cabeza de un breve de Inocencio IV osténtase el pontífice con su púrpura y su palio y su cónica tiara de una sola corona todavía; al frente de otro de Juan XXII, se le representa simbólicamente en una águila, plegadas las alas, pero con una veneranda testa y una revuelta barba y unos expresivos ojos, dignos del pincel de Miguel Angel. Los *Usatges de Barcelona*, cuyas columnas centellean salpicadas con las iniciales de sus cortos artículos, van precedidos de las graves figuras del conde Berenguer *el Viejo* y de la condesa Almodis, su consorte; dignos de estudio por el traje y el tocado, y de admiración por el plegado de las ropas.

Dragones, centauros, esfinges y toda suerte de monstruos; cigüeñas que entrelazan airosamente sus cuellos, grullas, avestruces y variedad de pájaros de pintado plumaje; tiesas águilas coronadas, de singular majestad, y á veces alas desplegadas, oprimiendo los lomos de un león; leones rampantes, zorras malignas, procaces monos, riñas de gallos, y hasta un enorme caracol amenazando á un loro: ningún objeto del reino animal falta allí



para formar competencia con la florida y exuberante pompa del vegetal. Mézclanse escenas de la vida humana, duelos á espada, luchas cuerpo á cuerpo, danzas de figuritas desnudas enlazadas por las manos, con fantásticos caprichos de un hombre medio perro, tocando la gaita, acosado por otro medio pez, con larga bocina; de un jinete perseguido lanza en ristre por un monó, á su vez hurgado por un avestruz; de tañedores de trompeta montados en ligeras hojas.

Pero las obras de arte se describen mal con palabras: la más elocuente pluma no suple el más rudo lápiz para dar idea de la traza; y, si es dado á un lápiz experto hacer sentir la gracia de las líneas, no así la brillantez del colorido ni la delicadeza de los matices. Podrá el cromo reproducirlos, más no hará patente ni creíble apenas la perfecta conservación del original, que es lo que más sorprende. Á éste, empero, yo no lo llamo obra, sino código del arte: tanto es lo que en él hay que estudiar página por página, inicial por inicial, detalle por detalle. El buen manresano, al reunir y preservar del olvido los fueros y libertades de su patria adoptiva, establecía y desarrollaba en la iluminación de su manuscrito, sin darse cuenta de ello seguramente, principios y leyes del más puro y elegante estilo, tan fundamentales y permanentes, que, arrancando de la románica gravedad y del orientalismo bizantino, vienen á darse la mano, al través de los tres siglos que dominó la ojiva, mediante transiciones y cambios inservibles, como el gentil renacimiento. En tan dilatado período y tan fecundo en transformaciones, su tipo peculiar, con ser tan marcado y constante, se aviene con todos los géneros y de todos participa, sin admitir mescolanzas y sin someterse á exclusivismos. Romeó des Poal dejó á los artistas un repertorio inagotable para ser consultado con fruto en cualquier época; y su nombre, de hoy más glorioso, merece formar paralelo con el de Pedro Morey ó quien quiera fuese el jefe de las obras del portal del Mirador en nuestra catedral á fines del propio siglo XIV, puesto que el trabajo del miniaturista, más deleznable de suyo, pero más resguardado que el del escultor, rivaliza en primor y abundancia y se anticipa en tiempo al que perenne vive en la dócil piedra.

¿Es todo de mano de Des Poal el precioso códice? En la



escritura no se nota deficiencia, pero sí en la ornamentación de la segunda mitad del libro. Al frente de la versión vulgar de los documentos existe otra lámina del mismo tamaño y del mismo asunto que la primera, excelente, admirable por sí mientras no se las compara, y aun en las figuras, así del rey como de los próceres eclesiásticos y seculares, no sostiene mal la competencia; pero en el aparato y accesorios se queda sumamente atrás, reemplazados el rico dosel y el magnífico trono por una especie de confesonario de madera blanca, cuyas fibras se muestran al natural; los cuatro ángeles se mantienen pasivos, aumentan en proporciones los dos grupos, añadiéndose al del clero un cardenal; desentónase la suave armonía de los colores, y pierde mucho de su mística serenidad el cuadro. Figuras aparecen rarísima vez en las hojas sucesivas, sólo para representar, al principio de cada reinado, la concesión general de privilegios, y aun esas, tomando anchas y obesas formas, parecen retroceder al período bizantino; de aquellos bustos encantadores encerrados en las iniciales, no se repite sino uno; a las N del *noverint* reemplazan en mayoría las S del *sapian*, y, aunque resplandecientes de oro y preñadas de conchas y flores, decrecen por lo general en variedad y gentileza; vuélvense algo más gruesos los tallos y algo más pesados y rígidos los follajes; los finísimos esmaltes, los microscópicos dibujos, se enrarecen; las grotescas y retozonas fantasías se disipan por completo. ¿Es que las facultades del eminente artista envejecieron? ¿Es que, por fallecimiento ó por otra causa, hubo de sustituirle algún discípulo, aventajado, sí, pero de menos relevantes dotes? La nota puesta al principio del manuscrito dice sólo, y no podía decir más, que Des Poal fué su iniciador: para averiguar si fué su autor único ó si tuvo continuadores, falta al fin otra nota que lo declare. Ignórase, por otra parte, la fecha de su conclusión, y carecemos de datos que permitan calcular el tiempo que hubo de emplearse en esta prolija tarea.

Una observación ocurre, y es que la compilación no contiene orden ni privilegio alguno, no digo ya de Pedro IV, pero ni aun de Alfonso III, quien, posesionado de Mallorca desde 1286 á 1291, los expidió en bastante número, según consta por otros registros: diríase que excluye todo elemento que no sea el



legítimo mallorquín; y que, si bien admite franquicias de soberanos extranjeros, en calidad de tales, en favor de la isla, no empero autoridad de quien pretenda señorearla en perjuicio de sus reyes naturales. Si á tal pensamiento obedeció el criterio de los coleccionadores, debieron guardarse muy bien, no sólo de manifestarlo, mas ni siquiera de dejarlo adivinar bajo un gobierno tan receloso y duro como el que acabó con la autonomía del reino insular. Atendidos á esta indicación, habríamos de suponer, contra lo advertido algunas páginas atrás, que dicha copia fué terminada antes del allanamiento, por no decir conquista, de Mallorca por el monarca aragonés; mas, si bien se considera, hallo tantas veces reproducido en tiempos posteriores y muy inmediatos, nada menos que por otros cuatro códices distintos, ya sea en la versión vulgar, ya también en la latina, este que me atrevería á llamar *Génesis* entre nuestros venerandos libros; hállele tan invariablemente modelado, encabezando en latín el mismo repertorio intitulado *de Sant Pere* como en catalán el *de Rosselló* viejo, entrambos del propio siglo XIV; que no me atrevo á dar significado político á la comisión expresada, ni á fundar sobre ella razonable conjetura de relación ó coincidencia entre el final del traslado y el fin de la dinastía. Lo que parece haberse extinguido al propio tiempo entre nosotros, es la buena escuela de iluminadores y miniaturistas, pues en los demás códices de la propia centuria, á pesar del esmero y tamaño de la letra, no se encuentra, sino de muy lejos en el de *Corts generals*, ornato que recuerde los primores del buen Roimeo.»<sup>1</sup>

He copiat tot lo dit per en Quadrado per esser molta la seva autoritat i per tenir-se, a l'illa germana, com cosa indubitable tots els grans meritis i elogis fets del *Llibre de privilegis de Mallorca*. Amb raó féu ressaltar en Quadrado l'importancia artistica del mateix: no hi ha que veure sinó 'l lloc que ocupa en aquest meu llibre per a comprendre que es una fita capital del nostre art. Es una imatge de fins aont haviem arribat abans de Pedralbes; i va sense dir que, considerada la grandaria de les miniatures, no podem dubtar que'l seu autor era home per a reproduir-les en gran, ara en una

1) Obra i lloc citats, XIX.



paret, ara en una taula. Aquest home, ¿era en Romeu des Poal o des Pou, com cregué en Quadrado?

Recordi-s l'encarrec fet an en Ferrer Bassa pel rei d'Aragó. Aquest no havia de fer altra cosa que historiar els *Usatges de Barcelona y Costums de Catalunya* que'l doctor Vinader feia escriure per ordre del rei. Qui'ls escrigué? No's diu. Qui'ls miniaturà o historià? En Ferrer Bassa. La distinció, aquí, entre l'escrivent i el miniaturista es ben clara. ¿Ho es menos per al *Llibre dels Privilegis de Mallorca*? Vegem-ho. ¿Se pot sostenir que'l capellà Romeu des Poal no féu més que escriure 'l *Llibre*? Per què no 'u diu ell mateix? ¿No posa la figura den Poal la mà allà ont acaba ell d'escriure *Romeus Poal scriptor*? Si en Poal n'hagués sigut ensems el miniaturista, ¿ell hauria deixat de fer-ho constar, quan tot el seu renom d'escriptor mai li havia de valer tant com el de pintor? Jo no puc creure que l'escriptor s'estimés més que l'artista. Se dirà: «I doncs, per què, l'artista que's donà a conèixer com escriptor en una obra seva, no se'ns donà a conèixer com artista?» Perquè 'ls dos són una mateixa persona. Crec que aquest es l'únic argument que's pot fer per a sostenir que'l manresà des Poal era un escriptor històriaire, escriptent miniaturista. Se'ns ha renovat, doncs, el cas que ja se'ns havia presentat per al miniaturista del *Llibre dels feus*. Però no negaré que l'argument que'm fa tenir an en Poal per miniaturista 'm convencés de conèixer per aquell temps altres miniaturistes. No'ls tinc: en Caldero es de l'any 1350, y en Gregori de l'any 1300. No tinc més que en Ferrer Bassa; però aquest no pogué historiar el *Llibre dels privilegis*, perquè l'hauria dibuixat i pintat d'altra manera. El *Llibre dels privilegis*, lo més aviat s'acaba de pintar en 1340. En Quadrado fa moltes cabories per a fixar el temps en que va estar treballant-se en el *Llibre*, quan ell mateix ens dóna una data. Si en el *Llibre* tenim, a foli 96 voltat, document LXXVII, una *Carta de don Alfonso XI rey de Castella a son almirayl Alfonso Joffre de la roberia que feu de una nau de Malorques, e com d'aquí avant pusquen anar e venir sauls e segurs en les sues terres ab lurs mercaderies (Valladolid, 1 de Mayo de 1339)*», es de tota evidència que'l

1) Obra i lloc citats. 33.



*Llibre* s'estava escrivint en Maig de 1339; i com que'ns trobem, per aquest temps, en el foli 96, es doncs ben cert que lo més aviat que's pot posar el terme del *Llibre* es en l'any 1340. Emperò, al pas de lo que s'havia fet d'ençà de l'any 1334, no movent-sen no's finiria fins al 1345. I, en aquest any, l'home que miniatura 'l codex dels *Usatges de Barcelona i Costums de Catalunya*, se trobava ja pintant desde l'any 1343 en el convent de Pedralbes.

Ara, que en Ferrer Bassa es el pare espiritual del miniaturista del *Llibre dels privilegis de Mallorca*, això 'm sembla que'u probarem d'una manera completa.

En Quadrado 's va trobar, davant de les portades del *Llibre de privilegis*, amb una qüestió artística que no va poder resoldre pel seu desconeixement de l'història de la pintura. Una de les majors desgràcies que ha tingut la nostra història pictòrica es la de que per a la pintura no estiguessin preparats els homes meritissims que escrigueren els *Recuerdos y bellezas de España*. Perquè ¿quants i quants monuments pictòrics no hauran desaparegut desde llur temps? Però ells no tenien ulls més que per a l'arquitectura, amb tot i haver escrit en Pi i Margall, que completa 'l treball den Piferrer per a Catalunya, una *Historia de la Pintura*, en la qual se fan no pocs elogis de la miniatura. En Quadrado, doncs, no pogué veure clar quin era aqueix *renacimiento* que ell creia que enllumenava les dites portades.

Són, en veritat, les gregues de la portada principal les que'l desmunten. De venir preparat per a parlar de pintura, ans al contrari, ens hauria dit que aqueixes gregues ens demostraven que encara cuejava l'art romànic, si bé, en veritat, l'art gòtic no les rebutja mai en absolut. A nosaltres no'ns poden dir altra cosa aquests motius ornamentals. En les pintures murals, per a enquadrar-les, i en els nostres frontals, ens-e surten dites gregues fins a tant que, apoderant-sen l'art nou o romànic en el seu moment culminant, ens les fa, no linials a la grega, sinó florals, per mèdi de gentils branques.

¿Es el dibuix de les figures, i sobretot la composició, lo que li paregué an en Quadrado tenir un gust o regust de renaixement? ¡Qui sab si aquest efecte no era un rest de l'art del doscents, del qual





Fig. 39. — EL REI JAUME III DE MALLORCA







tant poc havem pogut dir, i encara en els dies dels *Recuerdos y bellezas de España*, escampat per tot arreu del nostre antic reialme! Nou se li havia de presentar el tema dels angels rodejant el trono del rei *Conqueridor*! Aquest tema es evidentment un rípi, un rípi de les Madones italianes de fins del segle XIII i del XIV, rodejades d'angels fent-li musica o cantant-li lloances. També aqueix tema ens passà amb tota sa hermosura, i les nostres *Mares-de-Déu de la llei* ne sortiren ben engarlandades. El rípi es manifest per la seva colocació i per la seva inconveniència. Què han de fer-hi, ni que hi tenen que veure, els angels, en els assumptes de les portades? Les cares d'aquests, i les llurs grans i enlairades ales: aquelles pels llurs ovals i llargs nassos, les ales pel llur moviment i barreja de colors; les figures totes per la llur alçaria, i el total pel llur colorit; ens revelen l'acció, l'influència directa de les escoles italianes, de la toscana, tal com pogué assimilar-se-la l'home que les va anar a estudiar i les va propagar amb les seves obres i pels seus deixebles.

No es en Des Poal un senès com en Ferrer Bassa. Aquest, per virtut de la seva iniciació, n'hagué de ser per força un imitador; ell n'era un deixeble directe, de l'escola senesa; i, a falta de la seva idealitat, ell se'n sortia per l'imitació o reproducció. Més els seus deixebles i els que no ho eren, més coneixedors del nou art de la pintura, pogueren mancar a l'escola, ara fos per esperit d'independència, ara per falta d'assimilació. Vegi-s l'obra d'art den Ferrer Bassa, i es veurà demostrada la raó de lo que anem dient.

En Quadrado digué bé: lo més important (jo diria lo unic que té importancia artistica) en el *Llibre dels privilegis* són les dugues portades. Això quedarà demostrat per la reproducció que donem de les més grans i millors miniatures del *Llibre*. Per aquesta raó s'entreté en la llur descripció i agota les lloances, fins a caure en la més gran exageració. Emperò, si hagués parlat per boca d'un contemporani, hauriem trobat just tot lo que diu. Dintre de son temps, dintre del primer terç del nostre segle XIV, res de segur a Catalunya pogué valer més, exceptuant les obres den Ferrer Bassa, avui, desgraciadament, perdudes. Bé creiem que s'haurà fet atenció en que, així com s'encarrega an en Ferrer



Bassa, en 1333, historiar els *Usatges de Barcelona i Costums de Catalunya*, en 1334 se fa un encarrec igual, diguem-ho així, an en Des Poal; puix que, *mutatis mutandis*, lo que ell havia d'historiar eren els *Privilegis dels reys de Mallorca i els Usatges de Barcelona*. Si en Des Poal hagué d'historiar i escriure 'l codex dels privilegis, l'obra del pintor, com es ben sapigut, era sempre posterior a la de l'escriptor: d'aquí que tant sovint quedin en el codex els llocs de les miniatures en blanc i que s'hi donin mans diferents. L'obra den Ferrer Bassa, ¿tingué alguna influència directa en la den Des Poal? La distancia que va de la primera a la segona portada, ¿n'es un reflectament, d'aital influència? Sempre dita diferencia n'es un indici clar, d'una nova corrent artística.

Hem vist com, per a en Quadrado, era la segona portada inferior a la primera; i, encara que se li escapa que la seva inferioritat li surt de que «en el aparato y accesorios se queda sumamente atrás», també diu que les figures, mentres «no se las compara», «no sostienen mal la competencia». I bé, per a mi resulta tot lo contrari: artísticament considerada, la segona portada es molt superior a la primera. I dic «artísticament» perquè deixo a la primera 'l que'u sigui per la seva riquesa. Però la riquesa no es l'art. No hi ha més que donar una ullada a les nostres fototípies per a veure clara la raó de la superioritat de la segona portada. Totes i cada una de les cares de les figures estan molt més treballades, molt més ombrejades; totes tenen més expressió, més importància; a l'agrupació hi ha moviment, vida.

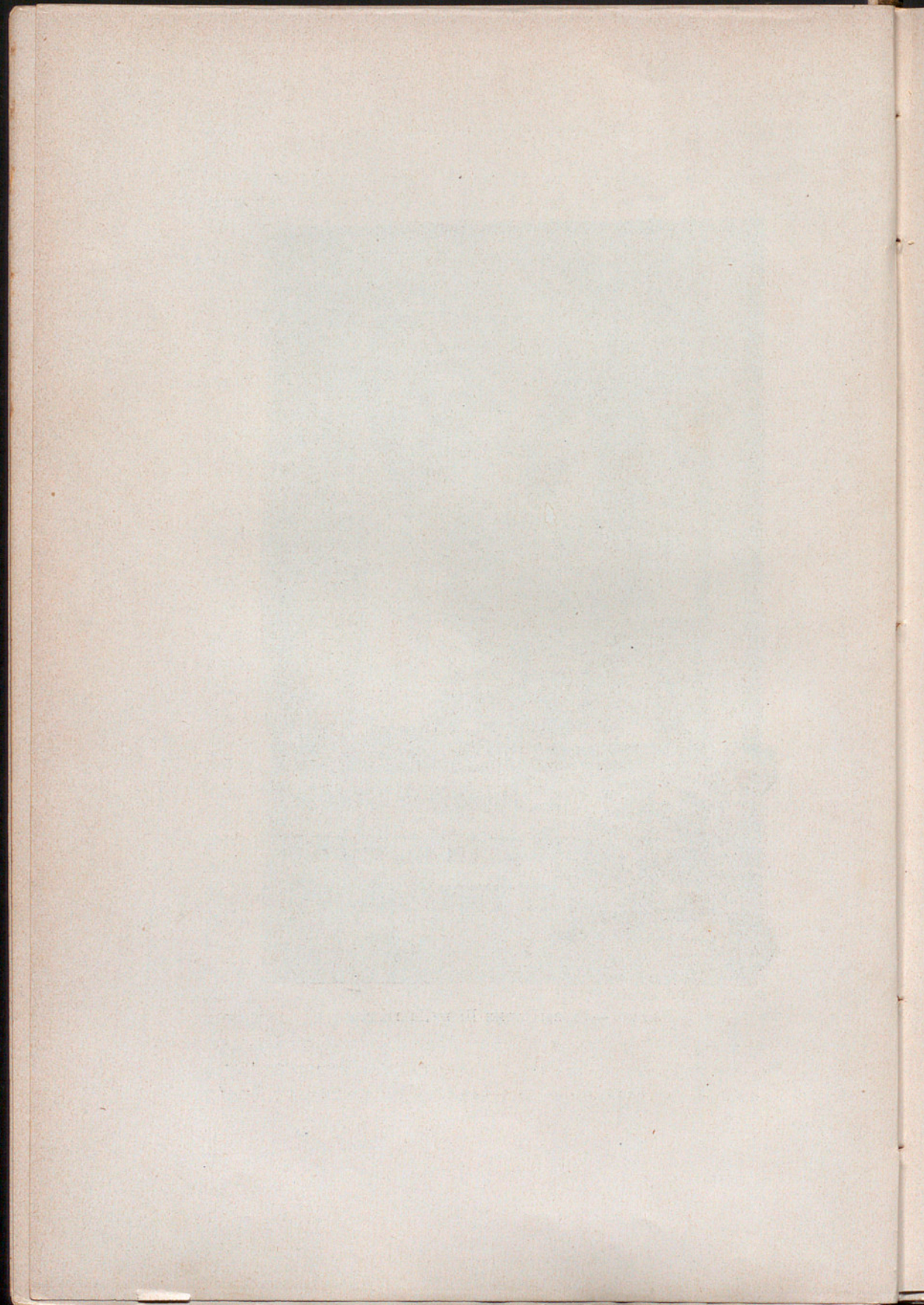
Vegi-s, a l'una i a l'altra, l'agrupament eclesiàstic. A la primera portada, queda degollat, apretat, esquifit, sense aire: doncs, sense moviment. No hi ha més que una figura, el bisbe, vestit de blau amb manigues blanques; i, el frare que omple 'l buid que deixa per la seva postura, va de lila. Per dalt de l'agrupament no hi surt ningú. Tot al revés a la segona portada. L'agrupament es cabal i espaiós. El bisbe porta la tunica blanca, amb mantell blau amb gires d'ocre baix. El monjo es un franciscà. El cardenal, ja se suposa, de porpra roja. Per dalt d'aquests tres surten altres caps, tots ben posats. El bisbe que a la primera portada presenta an el rei un llibre tancat, a la segona li ofereix obert per a rebre-li 'l jurament. El cardenal està en col·loqui amb el frare.





Fig. 40. — EL REI JAUME III DE MALLORCA







Aquest està molt atent. Vegi-s, doncs, si són grans les diferències de composició i color, sense oblidar els termes o plans en que, a la segona, vénen el bisbe i el cardenal.

¿I de l'altre costat, de l'agrupament dels seglars? Tot lo que hem dit respecte de la composició de l'agrupament del braç eclesiàstic se pot donar aquí per repetit. I, en quant a l'avenç, no hi ha més que comparar les figures del capdavanter d'una i altra portada, en una i altra vestits de tunica blava i mantell de vermelló. Aquesta mateixa igualtat de colors se troba en el vestit del rei, qui porta tunica blava i mantell rosa; concordàncies de color que, per sí soles, desvaneixen l'impressió de dugues mans que resulta per sí mateixa al primer cop d'ull, o siga quan no's nota el perquè de la llur diferenciació.

Deixo dit que lo que hi ha entre una i altra portada es un avenç fet per l'artista historaire del *Llibre*. Si per lo dit resulta gran l'avenç, aquest davant de les miniatures resulta encara més notable al trobar-nos amb la catifa de la segona portada, d'un verd de mar de poderosa tonalitat, un verd digne dels Bassanos; i això que la segona portada està bon xic deslluïda, lo que no succeeix amb la primera. De l'enginy amb que està feta dita catifa, la fototipia 'n parlarà a tots els ulls artístics que la mirin. Hi ha un domini complet de la taca, una seguretat de toc que quasi's diria impressionista. Ara vegi-s el fons de planxa d'or, el qual manca a la primera; i, per lo que hem dit del color, se podrà formar concepte de la seva tonalitat calenta, la qual pogué desplaure an en Quadrado, aimant de lo fi i de lo esmortuït.

En Quadrado, com hem vist, dit i repetit, no podia resistir la pobresa dels accessoris de la segona portada. El trono de la primera portada, pintat de verd amb clars blancs i fons blau amb roses d'or, es enlluernador i ric. En cambi, el de la segona portada es fet de fusta de vell pi melis; i dic vell per a marcar-ne 'l to de ocre torrat del pi. Verament hi ha perquè sorprendre-ns davant d'aquesta irregularitat.

He dit, parlant de l'hermosíssima figura del Seneca del dos-cents, que, a no ser per l'armari de pi melis vell, hauria costat deixar de veure-hi una bella pintura bisantina oriental, això es, grega, perquè 'l seu plegat encara es de dit art; però que aquell



armari era fet de la fusta dels tronos dels reis de Mallorca, i que aquests, per quant no'ns podia cabre dubte de que havien sigut fets per un manresà, ens asseguraven que aquell havia sortit igualment d'una fusteria catalana.

Aquests tronos de fusta blanca, com diu en Quadrado, se troben en altres miniatures del *Llibre*, de les quals ne reproduïxo una (fig. 38) per a que tothom pugui fer-se carrec del treball del pintor, i al mateix temps perquè'ns dona mostra d'un setial d'honor de l'epoca, de veritable forma i talla artistica.

Sembla, per aquesta repetició, en pintura, d'obres de fusta blanca per a setials reials, que l'ebanisteria de l'epoca hagués conseguit rebutjar, en nom d'un art naturalista, la fusta pintada dels segles anteriors. Ara havia de semblar més digne de l'art presentar la fusta amb ses belles venes i color natural: a lo menos, en aquestes miniatures, l'artista rompia amb la fusta pintada de verd de la primera miniatura.

Cert que'l trono de la segona portada resulta desagradable: ne té la culpa la poca alçaria de la pintura: una mica més alta, i de segur que l'artista li hauria donat, amb la capçalera que li falta, l'armonia i l'elegancia que ara li manquen, per quant el miniaturista va suprimir dita capçalera per a fer sobreixir per damunt del trono'ls dos angels que s'hi confronten i que no supleixen aquell, amb tot i haver-los-hi posat en Des Poal amb l'intenció de reemplaçar-lo; de manera que'ns trobem davant d'un cas ben comprès, però mal reeixit.

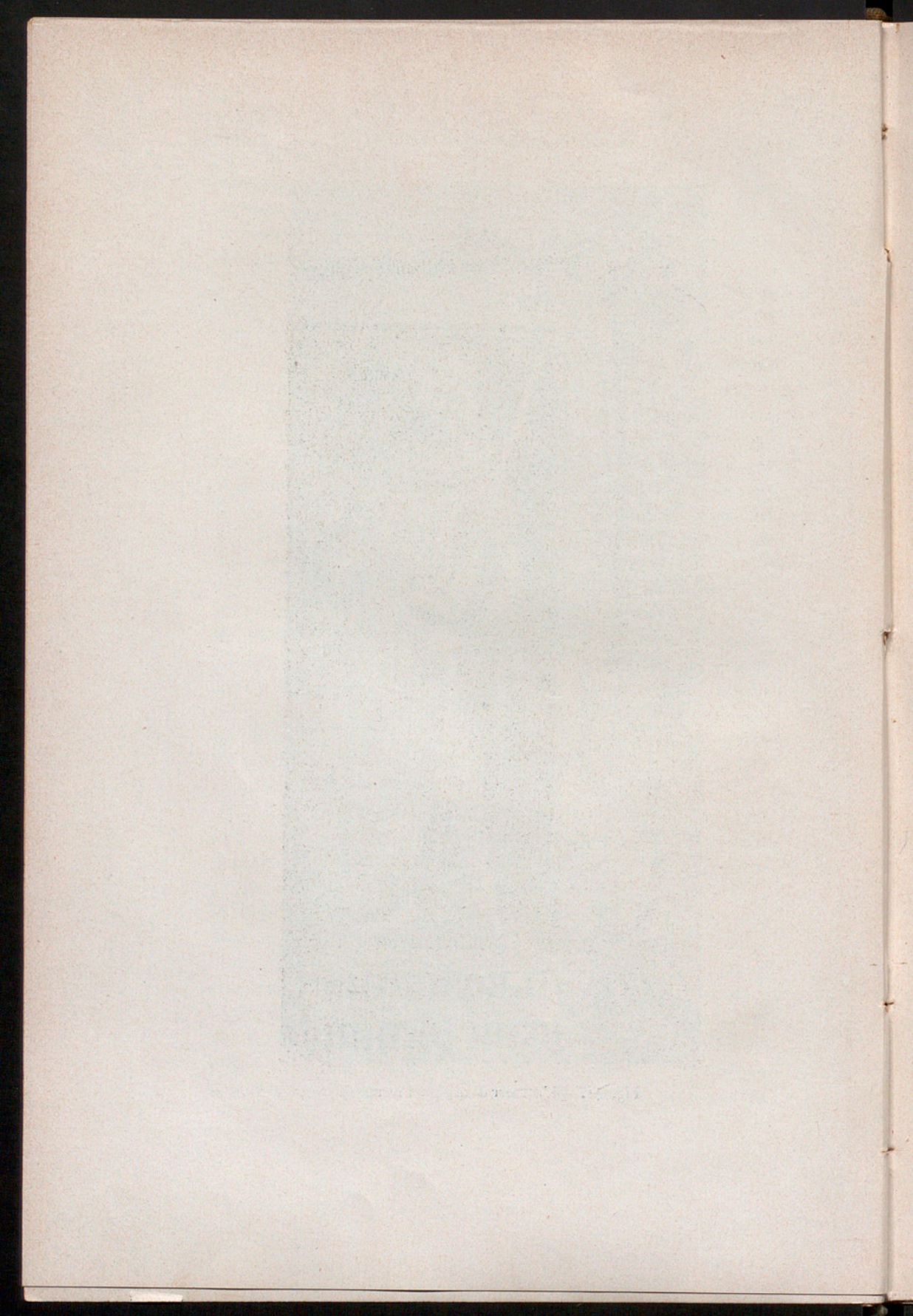
Ne té del tot la culpa la major grandaria de les figures i els espaisos i ben encertats plans en que's mouen. A la primera portada, tot i tothom hi està estret; a la segona, tot i tothom està en son lloc. Més caldrà recordar, per a que no se'ns objecti lo contrari, que la desproporció en que resulta estar, en una i altra portada, la figura del rei, no es el resultat d'un error, sinó de l'antic sentit bisantí, que donava a les figures principals (sants, sers celestials, i per lo mateix als reis, prínceps, magnats, etc.) de la composició pictorica majors dimensions que a les altres que les acompanyaven, per raó de la llur preeminencia. Això ho hem dit i'u hem vist a les pintures del doscents; i això resultarà encara més clar, i en consonancia amb lo que aquí acabem





Fig. 41. — L'INFANT PÈRE DE PORTUGAL







de veure, a les obres per sempre immortals de l'inimitable Pere Serra.

En fi, quan jo'm poso enfront d'ambduques portades i no hi veig re més que la llur composició, me sembla que a la segona hi ha la primera corretgida pel mestre que ensenya de composició: la correcció es cabal i completa.

I això'm porta a recordar aquella composició del Greco sobre l'*Expulsió dels mercaders del Temple* (quadro que vaig publicar en el meu *Estudi sobre 'l Greco*, i que es propietat del comte de Yarborough, a l'amabilitat del qual vaig deure 'l poder fer-ho), ont arreu se veuen aucells de totes classes; nimietats pròpies dels miniaturistes, però indignes del pintor en gran, per lo qual el mateix Greco les rebutjà al repetir el quadro. Dic que'm recordo d'això perquè, a la primera portada i com fent companyia an en Des Poal, tenim un aucell de colors, un guant, una bossa i un cap barbut de moro; res de lo qual se troba a la segona portada, amb lo que guanya molt en seriositat.

Ara direm alguna cosa de les altres miniatures que fan verament ric i monumental el tant celebrat codex de l'Arxiu de Palma.

El *Llibre dels privilegis y franqueses de Mallorca* comença, en el seu estat actual, amb quatre planes en blanc, a les quals ne segueixen vint-i-una amb les rúbriques dels documents transcrits. Vénen després dugues planes d'index blanques a la volta, i a continuació dugues planes del tot blanques. A la següent, dalt de la cara de vista, la nota, publicada per en Quadrado, de l'encarrec donat an en Des Poal d'escriure 'l *Llibre*; i a la volta, la gran miniatura de la seva primera portada.

La transcripció dels privilegis arriba fins al foli 99 voltat. Els folis 100 a 107, blancs. En el 108 continúen els privilegis amb el del rei Sanxo de 4 de Juliol de 1311, i continúen els d'aquest rei fins al foli 143. En el 144 vénen els den Jaume de l'any 1332, i continúen fins al foli 150. I, en blanc, vénen folis fins al número 155. Vénen després dugues planes d'Evangelis i catorze de calendari. I aquí comença la rúbrica dels *Usatges*.

Es al foli 40 ont ens trobem amb la miniatura, ja esmentada per en Quadrado, de l'infant de Portugal. Com obra d'art, no's recomana pas. Com indumentaria, com no es de l'epoca de la con-



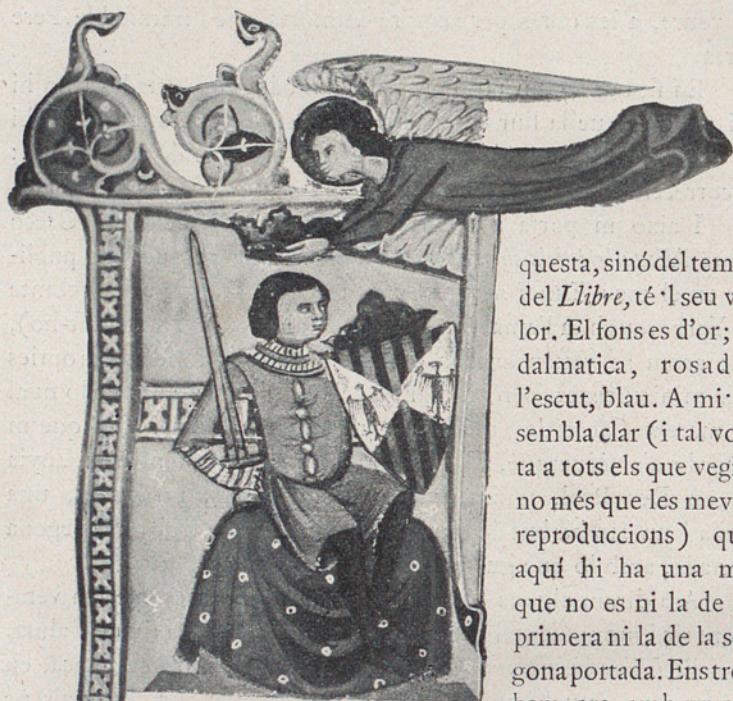


Fig. 42

questa, sinó del temps del *Llibre*, té 'l seu valor. El fons es d'or; la dalmatica, rosada; l'escut, blau. A mi'm sembla clar (i tal volta a tots els que vegin no més que les meves reproduccions) que aquí hi ha una mà que no es ni la de la primera ni la de la segona portada. Enstrobem, ara, amb un artista que no sab plegar les robes: vegi-s

lo mal girbat de les bosses de la dalmatica i lo ben arranjat dels mantells dels reis de les portades. Per a que aquesta diferència de mans resulti en tota sa clarividència, reproduïm dugues miniatures d'igual assumpte (figs. 39 i 40), de folis 48 i 144, com se'n troben d'altres consemblants (folis 51 i 108), puix que, com hem dit per al *Llibre dels feus*, se repeteix fins a la sacietat el jurament dels privilegis. A la simple vista's nota la superioritat de dibuix de la miniatura de foli 144 sobre la de foli 48. No hi ha sinó veure 'l moviment del braç del rei, i els plects, per a convence'ns de que no són ambdugues dibuixades d'una mateixa mà. I la mà que les va pintar també es diferent. En la de foli 144 (fig. 40), hi ha modelat; en la 39 no



hi ha enginy per a estufar la roba. Per a mi, mai l'autor de la 39 pot esser l'autor de la 40. Fent atenció al nombre dels folis en que vénen dites miniatures, sembla que's podria cercar en el *Llibre* 'l lloc on comença aquesta segona mà; però, com anem a



Fig 43. — EL COMTE RAMON BERENGUER Y ALMODIS

veure, cap al final ens trobem amb miniatures que no'u consenten d'una manera rigorosa.

Donem, com miniatura treballada d'aquesta segona mà, la que representa 'l papa Ignocent IV assegut en el seu trono (fig. 44). El fons es d'or, la tiara conica i el mantell vermell; la tunica es blava i la sotana blanca.

Aquí tenim tal vegada 'l cap més treballat de totes les minia-



tures. El color fins hi es empastat, els detalls capilars molts i sècs; per lo qual resulta dur. Més vegin-se les arrugues de la roba, i tot seguit se veurà que no poden atribuir-se a la mà de l'autor de la segona portada.

L'il·lustració dels *Usatges* es molt poca. No hi tenim més que'l comte Ramon Berenguer i l'Almodis en el foli 1. An en Quadrado aquesta miniatura li va cridar l'atenció per la seva indumentaria (fig. 43). Ell va de blau, amb mantell de castanya clar; i ella també de blau, amb gonella de rosa clar.

Aquesta miniatura, com ho prova la reproducció que'n dono, es de les treballades, i fins massa, puix resulta, en lloc de fina, llepada i rellepada. Els plecs són entesos, hi ha dibuix a les figures, i a les cares, ombres. Tot plegat, amb el fons d'or, es la miniatura que'ns dona més impressió d'alta pintura.

Finalment, tenim, en el foli 77, el rei Frederic de Sicília, també citat per en Quadrado.

Aquesta miniatura, a mi se'm recomana per la composició de la lletra F, per lo mateix que'ns retreu els enquadraments de les miniatures del *Missal de Sant Cugat*. Es clar que'i ha diferència d'estil, però hi ha aquella mateixa pesadesa que tant en pugna està amb la lleugeresa de l'art gòtic, ja per tot Catalunya mestre de la nostra arquitectura. Altres composicions podriem presentar, similars, a l'efecte d'acreditar la reducció de temps del *Missal de Sant Cugat*; més crec bastant la mostra que'n dono, que's completa amb els ornaments que tanquen les figs. 41, 42 i 44. En particular les roses o rinxols de la fig. 42, no's dirà que no tinguin molt que veure amb les seves formes similars dels enquadraments del *Missal de Sant Cugat*.

Parlarem ara de la seva execució. Jo no sé si en Des Poal estaria prou al corrent del maneig del pinzell, o si se sentiria encongit davant de les grandaries de les seves miniatures, perquè lo cert es que no n'hi ha cap que respongui a lo que volem dir quan diem: «això es una miniatura». Res de menut i acabat: tot gros, i, millor, grosser. El pinzell cerca'l cops perspectius, mai l'execució i fi de l'acabat detallat de la miniatura. I això on resulta més clar es precisament a l'ornament tocat, com permeten apreciar-ho les meves reproduccions; tocat i pintat amb





Fig. 44. — PAPA IGNOCENT IV

pinzell de pintor, millor que amb pinzellet de miniaturista.

Farem ara notar, per quant poden induir a errors an els que no recordin lo que en Cennino Cennini 'ns ha ensenyat sobre la manera de fer els vestits, al veure 'ls plects més ben treballats (els de la segona portada i del mantell reial, per exemple), que la



seva modelació no surt, no es el resultat de les variacions de la llum sobre la roba i el to de la mateixa al plegar-se i replegar-se. Les ombres del mantell rosa són de franc carmí; els clars, de blanc. Amb lo qual ja's pot assegurar que guanyen, en lloc de perdre, en les nostres fototípies, les dites portades, essent molt més armonioses que'ls originals.

En fi, si en el *Llibre dels Privilegis de Mallorca* no tenim, no ja un cos de miniatures, sinó una sola miniatura que pugui pendre lloc amb les belles obres de la miniatura ultrapirenenca, hi tenim, sí, d'una manera indubitable, l'expressió del nostre art pictoric en el moment que aquest anava a pendre la seva gran volada emportat pel fundador de la gran escola catalana de la pintura mig-eval.