

La Biblia de 1268 del archivo episcopal de Vic

Isabel Escandell Proust

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. II, 1990

La Biblia de 1268 que se conserva en el Archivo episcopal de Vic ha suscitado siempre interés entre los investigadores debido a su colofón, ya que, no solamente ha permitido datar esta obra, sino que también conocemos su autor, el destinatario, y el origen geográfico de ambos. Sin embargo estos datos no han motivado otros estudios de carácter formal e iconográfico. La intención de esta investigación es pues abordar el manuscrito bajo sus múltiples aspectos¹.

La Biblia fue escrita en cuatro volúmenes, y así se conserva aunque la encuadernación ya no sea la original².

Se halla en Vic desde su realización, y consta en el primer inventario de 1368. Actualmente está inventariada con los números I-IV (XXII-XXV)³. El estado de conservación es bueno. Los folios son de pergamino, formando cuadernos de cuatro bifolios, y el texto se distribuye en dos columnas⁴. No se aprecian marcas de taller ni en la parte superior de los folios ni al final de cada cuaderno, apuntando este indicio al trabajo de un solo copista⁵. El texto bíblico corresponde al de la Vulgata, siguiendo su orden de prólogos y libros⁶.

Aparecen dos tipos de decoración diferente: Una en

¹ He de agradecer las facilidades que tuve para consultar repetidamente el manuscrito por el director del Archivo Episcopal de Vic, Miquel dels Sants Gros. También mi agradecimiento a Joaquín Yarza Luaces como director de esta investigación, iniciada en el marco de un curso de Doctorado que impartió en 1988/89 en la Universidad Autónoma de Barcelona.

² La reencuadernación supuso guillotinar de nuevo los folios reduciendo su tamaño a 385 mm. × 255 mm., y recortando algunas miniaturas en los extremos de sus antenas. Se desconoce en qué momento tuvo lugar la actual, pero J. GUDIOL I CUNILL, en «Catàleg dels llibres manuscrits anteriors al s. XVIII del Museu Episcopal de Vich», *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, vol. VI, 1920-22, p. 77, recoge que en el inventario de 1368 se menciona que iban cubiertos con «aludes blanques»; en otro inventario del s. XV la encuadernación era «ab posts cobertes ab cuyr rosat e cobertes sobiranes blanques»; a principios del s. XVI se precisaba que «are es coberta de cuyr vermell», y en 1530 «noy han cadenes», de lo que Gudiol deduce que la Biblia debía haber estado atada con cadenas. También este autor recoge (p. 73) que en el inventario del s. XV el primer volumen empezaba con la Epístola de San Jerónimo a Paulino, así la pérdida de los folios iniciales del primer volumen (la Epístola a Paulino y el libro del Génesis hasta el capítulo IV-15) es posterior a esta fecha. En este primer volumen se copió hasta el libro de Rut. En el segundo de Reyes hasta los Salmos. El tercero desde los Proverbios a los Macabeos. En el cuarto todo el Nuevo Testamento, el apocalipsis de San Juan y un índice alfabético de nombres latinos y hebraicos. Únicamente aparecen desordenados, al inicio del segundo volumen, dos folios sueltos (sin numeración actual, con las letras a lápiz a y b) de Mateo VIII-17 y IX, y Mateo I-24 a Mt III-1. Es pues posible que falte algún otro folio que no corresponda con el principio o fin de los libros.

³ La numeración I-IV corresponde a la propuesta por J. GUDIOL I CUNILL, «Catàleg dels manuscrits anteriors al s. XVIII del Museu Episcopal de Vich», en *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, vol. VI, 1920-22, pp. 50-73. Este autor recoge las numeraciones de los catálogos anteriores al suyo: el de J. VILLANUEVA, realizado en 1806 pero no publicado hasta octubre de 1894 en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, en el que la Biblia tiene los números XXII-XXV. Esta es la numeración que se utiliza para diferenciar los libros que pertenecían a la Biblioteca del Capítulo entre todos los manuscritos conservados en el Archivo Episcopal. También en un momento inmediatamente anterior a la catalogación de J. Gudiol se había realizado un inventariado conjunto de las piezas del Museo Episcopal y los manuscritos de Vic, en el que la Biblia aparece con los números 7538-7541.

⁴ La caja de la escritura (265 × 171 mm.) fue realizada mediante tinta sepia. Las dos columnas están separadas por un espacio en blanco. No queda nada del punteado que había en los márgenes de los folios y que sirvió para realizar las líneas de escritura, ya que fue guillotinado.

⁵ En la parte superior de cada folio se escriben con tinta roja o azul unas palabras abreviadas que hacen referencia al libro bíblico del que se trata. Al efectuarse la copia por un taller eran frecuentes unas indicaciones con tinta sepia en el encabezamiento de cada folio y unos números al final del cuaderno, que servían a los copistas para saber el libro bíblico del que se trataba y el orden de los cuadernos. A estas indicaciones podríamos llamarlas reclamos, traduciendo el término usado en francés. Igualmente, para la iluminación de las iniciales el maestro de taller podía efectuar en el margen del folio un esbozo del tema a representar, también con tinta diluida o con una mina de plomo.

⁶ Robert BRANNER, *Manuscript painting in Paris during the reign of saint Louis*, University of California Press 1977, pp. 16-17, recoge una

las iniciales ornamentales o historiadadas que preceden los prólogos y libros de la Biblia mediante pintura a la acuarela, empleando una variada gama de colores. Otra con tintas azul y roja en las palabras iniciales y finales de éstos mismos prólogos y libros, así como en la decoración con filigrana que parte de las pequeñas letras y números romanos repartidos en el texto y márgenes de los folios⁷. También, técnica y compositivamente dependiendo de las iniciales, se extienden algunos motivos de marginalia aprovechando la longitud de las antenas que parten de éstas.

Este estudio se centrará en las iniciales y marginalia, ya que la decoración con filigrana solamente puede aportar una información muy limitada diferenciando los rubricadores de un mismo taller⁸, cuando ya sabemos que en esta obra nos encontramos con un único «*scriptor*».

Ultimamente se pudo admirar alguna de sus miniaturas en la exposición *Millenium. Historia y arte de la Iglesia catalana*, realizada en Barcelona entre mayo y julio de 1989. En el catálogo de esta exposición hallamos el último estudio referente a esta obra⁹ y toda la bibliografía anterior. Las primeras referencias a esta Biblia¹⁰, en obras generales de miniatura, cumplieron debidamente su fin al dar a conocer el manuscrito reproduciendo alguna de sus miniaturas y contextualizándolo entre los

demás códices miniados hispanos. Posteriormente les han seguido otros estudios que aproximan esta Biblia al resto de la producción miniaturística catalana de este período, intentando formular parentescos y posibles líneas de evolución formal¹¹. Son estos últimos estudios los que intentaremos matizar o rebatir en función de nuestra investigación.

Podemos empezar también haciendo referencia al colofón. En él se nos dice que: «Anno Domini MCCLXVIII. XIII Kl. Marcii. Ego magister Raimundus scriptor De Burgo Sci. saturnini sup(er) rodanum. scripsi. et p(er)fecí istam bibliam. de mandato domin peironis de ayreis vican(cis) canonici suis propriis missionibus et expensis»¹². Resulta infructuosa la búsqueda de otro colofón de Magister Raimundus en relación con Burgo Sancti Saturnini super Rodanum, de manera que aparentemente no podemos relacionar esta obra con otras del mismo autor. Tampoco hasta ahora había sido localizado el origen geográfico, que corresponde al monasterio cluniacense de S. Saturninus ad Rhodanum, actualmente Pont-Saint-Esprit¹³. No sabemos mucho más de Peironis de Ayreis, excepto que murió en 1279 y que hizo donación de la Biblia a la biblioteca capitular¹⁴. Por todos estos motivos nuestro interés se centra en otros problemas que plantea el colofón. El primero de ellos

extensa bibliografía sobre la problemática de la Vulgata y su origen además de sintetizar en qué consiste: una revisión del texto bíblico que propone un Libro standard para su utilización en la Universidad, con una determinada selección de prólogos y un orden en los libros bíblicos. También, en el apéndice II (pp. 154-155) elabora una tabla del orden de prólogos y libros en la Biblia canónica parisina siguiendo los estudios de STEGMÜLLER (*Repertorium Biblicum Medii Aevi*, Madrid 1950). Realizada la comparación de la Biblia de Vic con estas tablas es patente su pertenencia al modelo de la Vulgata parisina. El encabezamiento de los prólogos y libros es recogido por J. Gudiol i Cunill, «Catàleg dels llibres manuscrits ...», op. cit. pp. 73-77.

Ver también la relación entre exégesis bíblica y la universidad de París de J. VERGER, «L'exégèse de l'Université», en P. RICHÉ y G. LOBRICHON, *Le Moyen Age et la Bible*, París 1984, pp. 199-232.

⁷ Ya se han comentado anteriormente las palabras abreviadas que encabezan los folios, y que refieren el libro bíblico del que trata el texto. Las letras romanas colocadas en el margen externo del folio, sea este recto o verso, indican la división en capítulos y versículos. La Biblia no fue un manuscrito con folios numerados, y la numeración moderna (árabe) en la Biblia de Vic es a lápiz.

⁸ El poco interés que han suscitado las letras con filigranas puede deberse al desconocimiento de la información que nos pueden aportar. En este sentido se manifiesta el Centre de Recherches sur les manuscrits enluminés de la Biblioteca Nacional de París (Departamento de manuscritos), a través de la publicación de diferentes volúmenes sobre los manuscritos iluminados que allí se conservan. *Manuscrits de la Péninsule Ibérique*, París, 1983, pág. XV.

⁹ Catálogo de la exposición *Millenium. Historia y arte de la Iglesia catalana*, Barcelona, 3 de mayo al 28 de julio de 1989, p. 240.

¹⁰ S. SAMPERE I MIQUEL, *La pintura mig-aval catalana. Els Trecentistes*, vol. I, Barcelona, 1920, p. 64; J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura española*, vol. II, Florencia Barcelona, 1930, p. 20, y del mismo autor *Manuscritos con pinturas*, Madrid, 1933, núm. 132, p. 72, fig. 69; J. GUDIOL I CUNILL, «Catàleg dels manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vich», en *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, vol. VI, Barcelona 1920-22, pp. 73-77, y *Els Primitius. Els llibres il·luminats*, Igualada, 1955, pp. 145-146, figs. 193-196; J. DOMÍNGUEZ BORDONA y J. AINAUD, *Miniatura, Grabado y Encuadernación*, en «*Ars Hispaniae*», vol. XVIII, Madrid 1958, p. 136.

¹¹ P. BOHIGAS, *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*, vol. III, Barcelona 1965, p. 23, fig. 7; F. AVRIL et al., *Manuscrits de la Péninsule Ibérique*, París 1983, p. 75; N. DE DALMASES y A. JOSÉ I PITARCH, *Història de l'Art català*, vol. III, 1985, p. 210; G. COLL, *Millenium...* p. 240.

¹² El colofón se encuentra en el f. 291v del vol. IV, entre el apocalipsis y el índice de nombres latinos y hebraicos. Es recogido íntegramente por J. VILLANUEVA, *Viage literario a las iglesias de España*, tomo VI, Valencia 1821, p. 75; y también por J. GUDIOL I CUNILL, op. cit. p. 76. La parte principal del colofón también aparece recogida por los Benedictinos de Bouveret, *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVI siècle, Tom. IV, Colophons signés P-Z*, Fribourg 1979, p. 199.

¹³ La localización de nuestro S. Saturninus se consiguió gracias a la generosa ayuda de Patricia Stirnemann, del C.R.M.E. de la Biblioteca Nacional de París. También ella nos informó del nombre actual al enterarse de la existencia de una tesis sobre la documentación de este monasterio, presentada por Anne Véronique Raynal en l'Ecole des Chartes.

¹⁴ Tanto J. VILLANUEVA, op. cit. p. 75, como J. GUDIOL I CUNILL, op. cit. p. 57, recogen el necrologio de Peironis de Ayreis, en el que se especifica la donación de sus libros personales a la biblioteca capitular. El nombre de este personaje aparece traducido en la bibliografía que trata sobre la Biblia como Pere Ça Era o Pere a Erra. No tenemos más datos directos sobre él, pero Francesca Español i Bertrán nos ha sugerido que pertenezca a la familia Area (también Ça Era o A Erra) de Manresa, de la cual proceden notarios, juristas y hombres de Iglesia que igualmente hicieron donaciones a la Iglesia. Agradecemos a Francesca Español esta información así como la referencia bibliográfica que sigue sobre un miembro de esta familia de principios del s. XIV: J. SERRET I ARBÓS, «En Ramon de Area (Ça Era) donador del frontal florentí de la nostra Seu», *Butlletí del Centre Excursionista del Bages*, 27, 1931 pp. 141-142, 172-174, 184-186. Las donaciones de esta familia no fueron exclusivamente de obras suntuarias, pues también a principios de s. XIV realizan alguna donación para la construcción del dormitorio del convento de las Clarisas de Barcelona.

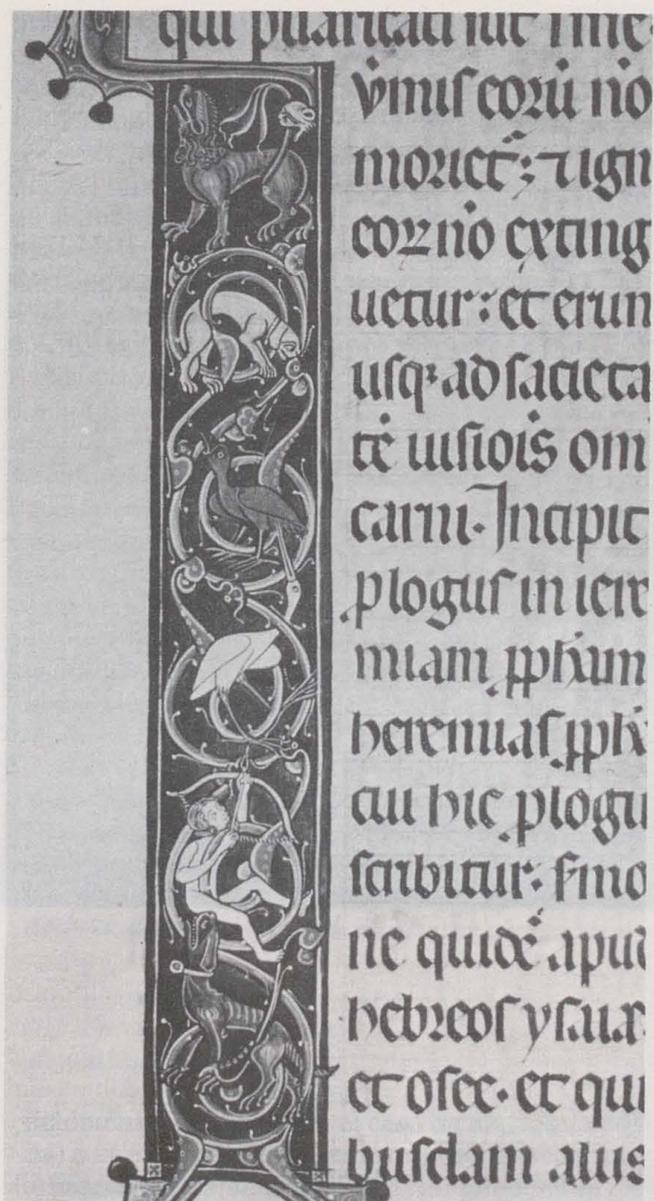


Fig. 1. Biblia de 1268. VIC.
 Archivo Episcopal, III, fol 161.

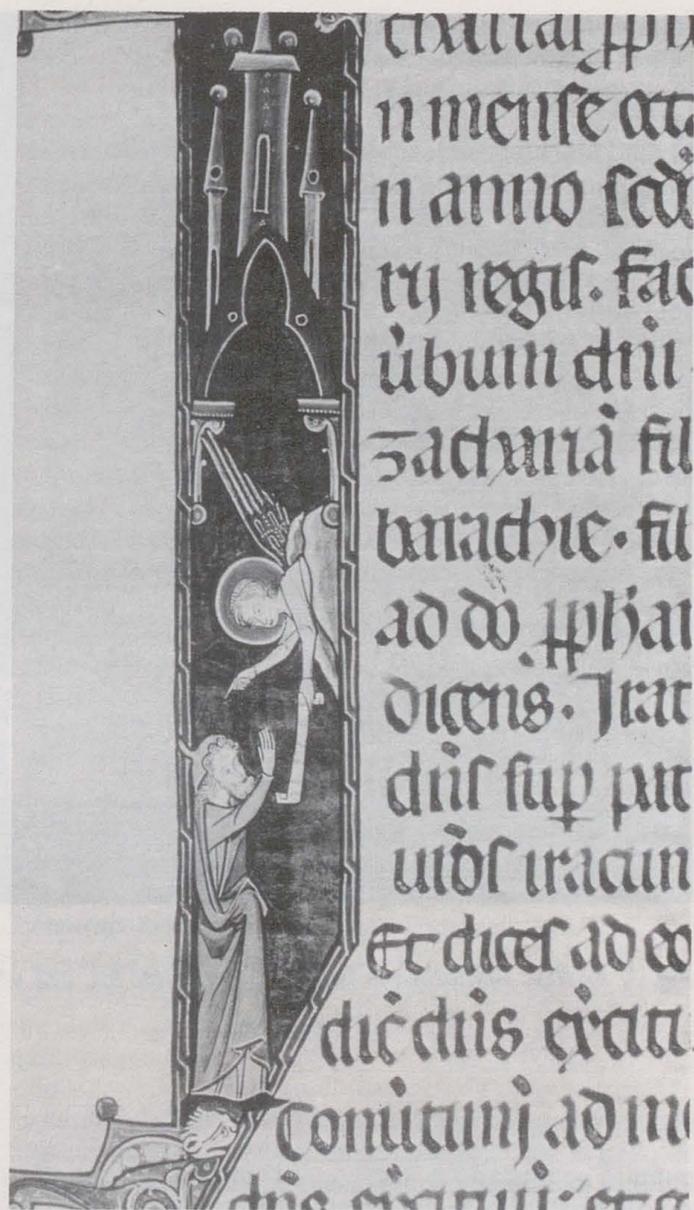


Fig. 2. Biblia de 1268. VIC.
 Archivo Episcopal, III, fol. 371 bis.

es sobre la autoría. Magister Raimundus se identifica como scriptor, pero en el mismo texto especifica que «scripsi et p(er)fecí istam bibliam». Ya G. Coll plantea que el verbo *perficio* podría indicar no solamente «terminar» sino «completar»¹⁵, facilitando la identificación del escriba con la del miniaturista. La hipótesis parece bastante

probable si tenemos en cuenta la unidad de la escritura y de la miniatura, que aluden a un solo artífice en cada caso. También el calificativo de Magister es más propio del que ha superado un aprendizaje artístico¹⁶, por lo tanto podríamos encontrarnos con un mismo personaje realizando todo el manuscrito. Tampoco sabemos

¹⁵ G. COLL, *op. cit.*, p. 240. Con anterioridad a él J. GUDIOL I CUNILL, «Catàleg dels llibres manuscrits (...)», *op. cit.* p. 73, manifiesta que en el conjunto del trabajo sobresale una única personalidad, que debió ser escriba rubricador y miniaturista.

¹⁶ Tenemos una muestra indirecta de ello en R. BRANNER, «Manuscript-Makers in Mid-Thirteenth Century Paris», *Art Bulletin*, XLVIII, 1966, pp. 65-67. Branner recoge unos listados de nombres de miniaturistas y escribas (además de proveedores de pergamino y libreros) referentes al taller de Sainte Geneviève entre 1239 y 1260. El término Magister es aplicado a dos de los seis miniaturistas, contra uno entre doce escribas. Con estos últimos aparecen además los términos Cappellarius, Frater y clericus. Aparece recogido posteriormente en *Manuscript painting...*, *op. cit.* p. 156. Finalmente, aunque Magister Raimundus fuera solamente escriba es indudable la procedencia francesa del miniaturista, y seguramente del mismo scriptorium.



Fig. 3. PARIS. Bibliothèque Nationale. Latin 16. fol. 272 v.º

cuándo se trasladó a Vic¹⁷, cuestión que plantea además la existencia de un *scriptorium* con laicos tanto en Vic como en S. Saturninus ad Rhodanum, como apunta el calificativo de Magister en lugar del de Frater. Y con todo ello podríamos preguntarnos cuál fue la incidencia por la llegada de obras francesas o por los viajes de miniaturistas a la Península. Intentaremos responder a estas cuestiones a través del estudio concreto de este manuscrito, que entendemos ha de realizarse en relación a la miniatura francesa de esta época.

Previamente a cualquier análisis formal definiremos las características compositivas y estilísticas de nuestro

artista. Ya mencionamos anteriormente la situación de las iniciales miniadas al comienzo de los prólogos y libros de la Biblia. El *ductus* de la letra engloba el espacio en el que representa la escena u ornamentación. Este *ductus* está inmerso en una caja que se enmarca con una fina línea de oro. El *ductus* y el fondo de la caja se diferencian mediante el color y toda una serie de motivos decorativos pintados muy finamente en blanco sobre el fondo¹⁸. Cada letra condiciona según su forma un determinado espacio y medidas. Así la I y la J se resuelven mediante un rectángulo muy alargado, y la representación de un tema en ellas se soluciona compartimentando ver-

¹⁷ La respuesta podría encontrarse en la consulta exhaustiva de la documentación de ambos sitios, no tanto por la existencia de un contrato como por la enumeración de unos determinados gastos materiales y los pagos consiguientes. Esperamos poder realizar esta búsqueda en la documentación estudiada por Anne Véronique Raynal. Por otra parte E. JUNYENT, «Le scriptorium de la Cathédrale de Vich», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, n.º 5, 1974. p. 69, sin mencionar sus fuentes afirma la estancia de Magister Raimundus como copista en Vic desde 1254, con un taller propio en el que recibe como aprendiz a Pere de Comema en 1260, y realizando en 1264 una Biblia para unos frailes menores de Barcelona. Según Miquel dels Sants Gros, director del Archivo Episcopal de Vic, los datos que menciona E. Junyent están fuera de toda duda, y proceden de la Curia Fumada de este archivo, en el cual buscaremos próximamente los documentos originales.

¹⁸ Al no existir una terminología específica para estos motivos hemos adaptado una para nuestra Biblia, utilizando términos descriptivos. Así los motivos decorativos son: de tentáculos; tres puntos; filigrana en los ángulos de la caja; reticulado; signum (como en los documentos); círculo con un punto en el medio; greca estilizada; motivo en «X»; zigzag. Estos motivos también los encontramos en las arquitecturas y objetos decorativos internos de las iniciales historiadas. Estos motivos no son exclusivos de nuestro artista, y los podemos hallar abundantemente en los manuscritos del primer gótico.



Fig. 4. Biblia de 1268. VIC.
 Archivo Episcopal. III, fol. 36 v.º



Fig. 5. PARIS. Bibliotheque National.
 Français 899, fol. 253 v.º

ticamente el espacio (en el caso de una inicial historiadada) o con un «rinceau» en el que aparecen todo tipo de animales reales o fantásticos (vol. III, fol. 161, Fig. 1). Las demás letras no suponen ningún problema compositivo, pues tienden al cuadrado. Las diferentes medidas de estas cajas cuadradas oscilan entre los 50 y 70 mm., y los 200 mm. de altura de los más grandes (con una anchura similar a las anteriores). Las iniciales de los prólogos, casi siempre ornamentales, son también de un tamaño algo inferior (30 a 50 mm.).

De estas cajas suelen partir unas antenas que pueden llegar a rebasar el marco de la escritura. El núcleo de la antena se origina de una espiral, y crea un largo tallo vegetal acabado en una hoja. Esta espiral se repite al crearse nuevas ramificaciones. El extremo de la antena, anguloso, está rematado con bolas de oro en los vértices. La abundancia de estas bolas, así como su grosor, son propias de este miniaturista.

Se ha empleado la misma gama cromática en los cuatro volúmenes. Únicamente algunos colores como el azul, verde y rosa aparecen en varias tonalidades, más clara y suave o más oscura e intensa. Estos tres colores son los más abundantes en la caja de la letra y *ductus*. Otros como el rojo, amarillo, gris y naranja (junto con los anteriores) colorean los vestidos de los personajes, arquitecturas o seres fantásticos. El contraste de colores intensos pretende crear un efecto parecido al de las vidrieras. Algunos detalles como cetros, coronas, espadas

y copas (objetos metálicos en la realidad) se realizan con pan de oro. El color verde ha resistido mal al paso del tiempo y ha saltado, y el naranja se ha alterado pasando a tener un tono marrón «quemado». El amarillo es el menos empleado: para colorear los cabellos, cabezas de algunos animales, y excepcionalmente la tienda de Holofernes (vol. II fol. 286v.).

La utilización del pan de oro se generaliza en los volúmenes III y IV tanto en los fondos ornamentales como en los de los libros bíblicos. Enriquece estas miniaturas, pero impide que los colores resalten, pareciendo éstos más apagados. El oro se conserva bien en los dos últimos volúmenes; en los dos primeros la mayoría de las veces se ha oxidado.

En las iniciales se distinguen dos tipos de composiciones. Las letras ornamentales que preceden los prólogos centran un ser fantástico o se estructuran mediante un imaginario eje de simetría que divide los motivos de espiral. Las iniciales historiadadas reproducen una escena concreta o una imagen que simboliza todo el libro. A esta segunda tendencia pertenecería la seriación de algunos profetas, sentados y con un pergamino en una o ambas manos. También la representación de los evangelistas sigue un mismo esquema: sentados, de tres cuartos, escriben en el pergamino que hay sobre un pupitre mientras que su símbolo tetramórfico parece hablarles al oído. Pero sin duda la mayor reiteración corresponde a las Epístolas de San Pablo: también sentado, con un rollo o una

espada en la mano. La mayoría de las iniciales historiadadas se representan bajo una arquitectura, con un fondo neutro, conseguido mediante reticulado, un único color u oro. El *ductus* de las iniciales E, M, B o S interfieren en el desarrollo de la escena, pero el miniaturista aprovecha esta dificultad para crear una superposición de temas o división del espacio en dos planos. El *ductus* no supone pues un límite, sino un espacio en el que el miniaturista desarrolla su inventiva.

Todas estas características no son exclusivas de este miniaturista sino que podríamos encontrarlas parcialmente en muchos otros manuscritos de una cronología aproximada. Lo más personal en éste es la composición de determinadas escenas, y el dibujo en cabezas y vestiduras. El rostro de sus personajes es alargado, y en él se remarca la nariz también muy fina que se une en una sola línea con la ceja (esto se posibilita al estar casi todos los personajes de tres cuartos). En el ojo se remarca la pupila, pintada en su extremo más interno (mientras que el externo no se cierra). De la boca sólo se dibuja el labio inferior, pintado de rojo. El resto del rostro, cuerpo (en algunos semi-desnudos) y manos se colorean en un tono carne muy claro. Utiliza dos variantes de cabellos en función de los personajes: Una melena corta con flequillo para los hombres jóvenes y arqueros de la marginalia; cabellos partidos por la mitad que caen ondulados sobre los hombros para los demás hombres (también con barba) y las jóvenes (las mujeres casadas los esconden bajo una toca). En ambos casos los cabellos son amarillos. En la indumentaria también se diferencia según la edad, así los jóvenes visten una túnica corta, recogida mediante unos pliegues a un lado de la cintura. Los de más edad visten una larga vestidura con un manto encima, sujetado con tres finos cordones que cruzan el pecho. Las mujeres jóvenes visten una túnica hasta los pies sin ceñir y las casadas llevan además un manto. Estos mantos masculinos y femeninos aparecen recogidos a la cintura, como si una mano tirara de ellos, pero muy a menudo el gesto que realiza el personaje no es éste. Se trata pues de un recurso para producir un determinado plegado en las vestiduras a la vez que se descubre la parte inferior de las túnicas y se contrastan los colores de ambas. Los ancianos del Antiguo Testamento y los profetas suelen llevar también un tipo de sombrero, puntia-

gudo en los primeros y redondeado en los segundos. Toda esta indumentaria se resalta mediante el dibujo de sus contornos. Los perfiles y pliegues internos están dibujados con una línea negra, mientras que en los externos se utiliza el color blanco, que individualiza unos personajes de otros y remarca las formas y caídas de las telas.

Estos personajes tienden más a la verticalidad que al encorvamiento de los cuerpos tan característico en la miniatura francesa de finales del siglo XIII. Se resalta al protagonista de la composición con un tamaño levemente mayor (recurso utilizado en los líderes del Antiguo Testamento) o por su parcial aislamiento en referencia a los demás. Ello provoca que en composiciones con gran número de personajes éstos sean de proporciones menos esbeltas que cuando aparecen solos (caso de algunos profetas y apóstoles).

Intentaremos aproximar estilísticamente este miniaturista con el resto de la miniatura francesa de la época, basándonos esencialmente en el estudio de Robert Branner sobre los talleres parisinos de la época de San Luis¹⁹. Magister Raimundus realizó su aprendizaje en algún taller que desconocemos, pero podemos indagar cuál fue a través de sus peculiaridades estilísticas. París en esta época no solamente era un gran centro productor de manuscritos miniados, sino que en sus talleres se formaban numerosos aprendices hasta conseguir merecer el calificativo de Magister. Muchos de ellos al finalizar su aprendizaje podían partir y establecerse en otras ciudades. Pensamos que este debe ser el caso de Magister Raimundus.

El primer problema con que nos encontramos se refiere a la composición de sus miniaturas en el folio. Hemos mencionado anteriormente las características de las iniciales y en ellas destacábamos sus largas antenas rematadas con bolas de oro en los vértices, que servían de soporte para el desarrollo de la marginalia. No son frecuentes en los talleres parisinos hasta la década de 1260 la utilización de antenas que rebasen el marco de la escritura. No es habitual el motivo de las bolas de oro, ni tampoco es frecuente la marginalia. En cambio, estos tres elementos los encontramos en manuscritos del Norte de Francia²⁰, y en particular las «*drôleries*» de la marginalia, que son tan habituales en Inglaterra, Artois, Hainaut, Picardie, Flandes, Brabante y Lieja, en una primera etapa de desarrollo entre 1250 y 1300²¹. Todos estos ele-

¹⁹ BRANNER, *Manuscript painting...*, es el mayor trabajo global realizado sobre los talleres y la miniatura francesa de esta época. El autor recoge toda la información sobre los talleres, miniaturistas y obras realizadas en París durante el reino de Luis IX. Propone agrupaciones de manuscritos indocumentados en función de sus características formales, además de una secuencia cronológica y estilística sobre la evolución de la miniatura y de estos talleres. También elabora unas tablas iconográficas comparativas entre talleres, a las cuales nos referiremos posteriormente. Aunque sean hoy en día discutibles algunas de las agrupaciones estilísticas que propone sigue siendo la única investigación globalizadora sobre este tema, y por tanto punto de referencia obligado en nuestro estudio. Lamentablemente aún no se han realizado publicaciones similares referentes al resto de Francia, que nos serían también de gran utilidad.

²⁰ Hemos comprobado lo referente a las antenas y las bolas de oro mediante la consulta de la Tesis de Licenciatura de Anne Guilbert, *Etude d'une Bible, le manuscrit 5 de la Bibliothèque Municipale de Saint-Omer*, Junio de 1988, Universidad de París IV. Agradecemos a la autora las facilidades para consultar su tesis tras la sugerencia que nos hizo de estos parecidos, comprobados en relación a su Biblia y a la documentación fotográfica que aporta en su Tesis de otros manuscritos del antiguo Condado de Artois.

²¹ L. RANDALL, *Images in the margins of gothic manuscripts*, University of California Press 1966, p. 9. Posteriormente trataremos qué «*drôleries*» se representan en la Biblia de Vic, pero en este momento queremos puntualizar que no son en absoluto frecuentes en los talleres parisinos de la corte de Luis IX, en contra de lo que afirma G. Coll, *Millenium...*, p. 240. Según L. Randall (p. 10) sólo en una segunda fase expansiva de las «*drôleries*» las encontramos en la obra Jean Pucelle, siendo éste un hecho inusual en la miniatura parisina. La autora lo atribuye a las influencias del Norte sobre Pucelle, derivadas de Inglaterra y recibidas a través de los Países Bajos.



Fig. 6. Biblia de 1268. VIC.
 Archivo Episcopal, IV, fol. 215 v.º



Fig. 7. Biblia de 1268. VIC.
 Archivo Episcopal, II, fol. 274 v.º

mentos nos aportan la convicción de que Magister Raimundus tiene en algún momento de su vida un estrecho contacto con el Norte de Francia. Tal vez procediera geográficamente del Norte, acabase su aprendizaje en París y finalmente se estableciera en el Sur de Francia²². De momento no son más que hipótesis en espera de poderse comprobar a través de la documentación o mediante nuevas aportaciones estilísticas.

La formación estilística de este miniaturista se aproxima al taller parisino llamado de Bari. Según Branner²³ este taller trabaja en las décadas de 1250 y 1260, y su particular estilo se crea a partir de las «herencias» de dos talleres anteriores, el de Wenceslas y el de Johannes Grusch, que también hallamos en la Biblia de Vic. Las obras de Bari se caracterizan por sus personajes estilizados, tubulares, con túnicas de un único color, y al-

gunos de sus personajes bajo arquitecturas (aunque no es exclusivo de este taller). No se trató de un taller innovador, de manera que a partir de 1255 prácticamente cesa de realizar obras; otros talleres más innovadores acaparan el interés.

A la hora de establecer comparaciones puntuales entre nuestro miniaturista y estos tres talleres hemos de precisar que en las obras agrupadas por Branner en un mismo taller existen también diferencias, debidas entre otros factores al desfase cronológico de obras realizadas con 10 ó 20 años de diferencia. También la inclusión de algún manuscrito dentro de un grupo podría ser hoy discutida. Por estos motivos nos referiremos a aspectos muy puntuales que localizamos en nuestra Biblia y estos talleres, y que ratifican nuestras tesis²⁴.

²² Aunque no se puede excluir que tras un aprendizaje en París se trasladara al Norte, donde enriquecería su estilo, y que de allí partiera definitivamente al Sur.

²³ BRANNER, *Manuscript painting...*, pp. 102-107 y pp. 229-230, figs. 281-300; taller Wenceslas, pp. 98-102 y p. 228, figs. 272-277; el taller Johannes Grusch, pp. 82-86 y pp. 222-223, figs. 212-243. También R. BRANNER: «Two Parisian Capella Books in Bari», *Gesta*, VIII, 1969, pp. 14-19; y «The Johannes Grusch Atelier and the Continental Origins of the William of Devon Painter», *Art Bulletin*, LIV, 1972, pp. 24-30.

²⁴ A partir de ahora especificaremos en el texto la referencia de la Biblia de Vic (volumen y folio) seguida de la figura, manuscrito y folio correspondiente en BRANNER, *Manuscript painting...*, *op. cit.*

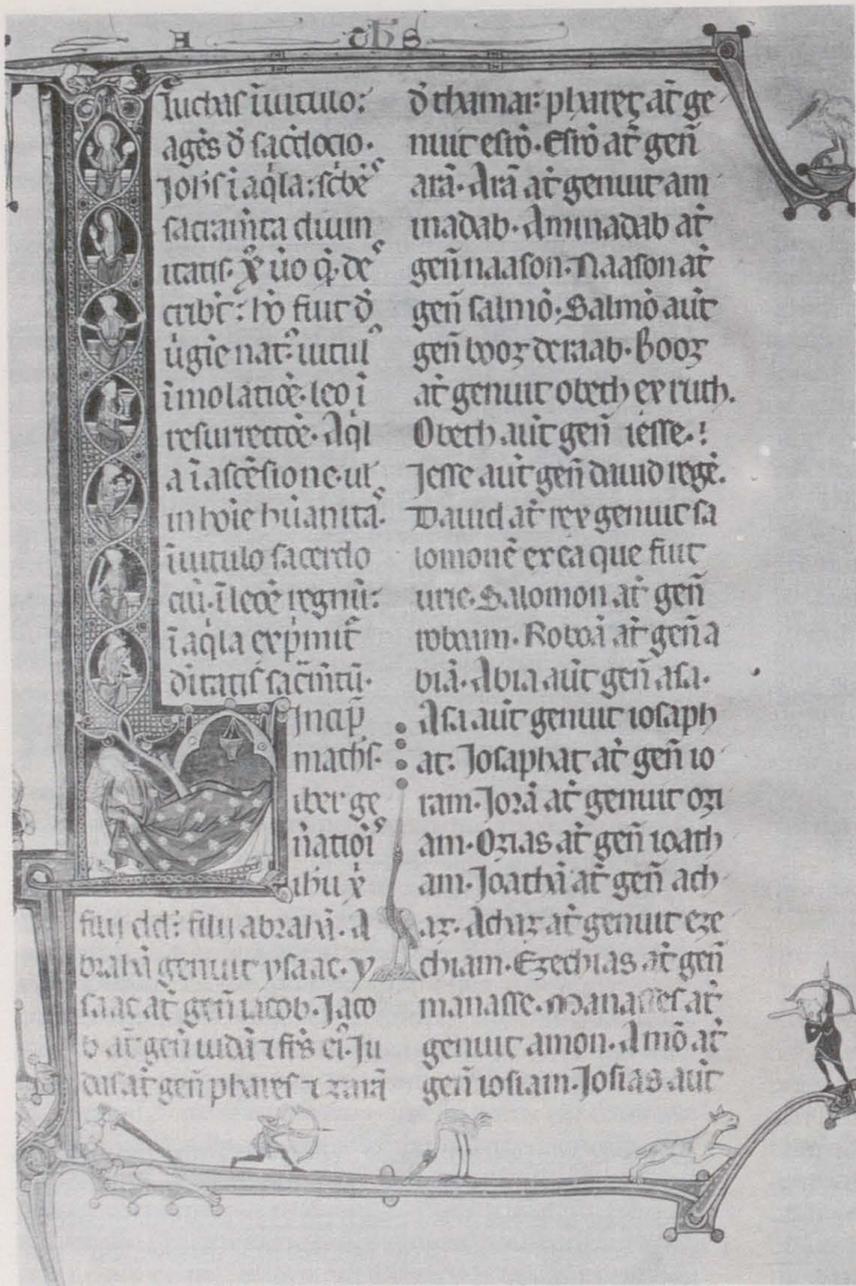


Fig. 8. Biblia de 1268. VIC.
 Archivo Episcopal, IV, fol. 4.

Podríamos establecer una primera relación acerca de la tipología en los personajes de ambos talleres. Tomamos como referencia los profetas *Zacarías* (v. III, f. 371 bis, Fig. 2) y *Jeremías* (fig. 286, París, Bibliothèque Nationale, Latin 16, f. 272v, taller de Bari, Fig. 3). En ambos casos los personajes aparecen de pie, situados bajo una arquitectura formada por un arco ojival²⁵. Coincide la proporción alargada de los cuerpos y su movimiento, girándose hacia un lado y provocando una particu-

lar caída de pliegues. Los dos profetas visten una túnica y manto, que deja la zona del pecho descubierta y únicamente les cubre su hombro izquierdo. En el costado derecho el manto pasa por debajo del hombro y se reúne con el otro extremo en la cintura. La similitud se extiende también al alzamiento de las telas que descubre la parte inferior de la túnica y en la caída de los pliegues²⁶. En ambos se realizan las sombras utilizando el mismo color de los vestidos en un tono más oscuro, y

²⁵ En la fig. 286 de Branner debajo y encima del profeta se desarrolla una decoración con dragones alados que encontramos igualmente en algunas iniciales ornamentales o antenas de la Biblia de Vic.

²⁶ La estrecha relación entre Magister Raimundus y el taller de Bari se confirma en cuanto observamos las diferencias de este mismo tipo de representación en otros talleres. En el taller Aurifaber, coetáneo al de Bari, los pliegues son mucho más angulosos, y los personajes están mucho más encorvados (evangelistas, figs. 325, 326 y 327). Sin embargo sí que podemos establecer parecidos con el taller Johannes Grusch (San Marcos, fig. 231, Wilhering, Stiftsbibliothek 22, f. 88v), explicables por la dependencia estilística de Bari respecto a éste último.

el perfilado exterior mediante una línea blanca. Podemos también comparar estas características en personajes sentados e iconográficamente diferentes como son la *Virgen con el Niño* (v. III, f. 36v, Fig. 4) y *el rey David tocando las campanas* (salmo 80, fig. 296, París, Bibliothèque Nationale, Français 899, f. 253v, Fig. 5). También en este caso el plegado de las telas sobre las piernas es idéntico, remarcando su rodilla izquierda con un alzamiento similar al anterior. La comparación podemos extenderla a la aparición de unos determinados elementos de arte mueble como son los asientos, y la utilización en estas iniciales de motivos decorativos o reticulados que no serían significativos por sí solos de no existir las estrechas relaciones formales ya mencionadas.

En las composiciones de grupos Magister Raimundus no siempre las resuelve con demasiada soltura. Es significativa su miniatura sobre la *Ascensión de Cristo* (Actos, v. IV, f. 215v, Fig. 6) si la comparamos con una del mismo tema realizada en el taller de Bari (fig. 294, Reims 230, f. 246v). En nuestra Biblia pretende dar cabida a todos los apóstoles, que centran la figura de la Virgen. Se produce un amontonamiento de cabezas ya que solamente la Virgen, San Pedro y San Pablo tienen el espacio suficiente para representarse de cuerpo entero. En la miniatura de Bari se reduce el número de apóstoles a siete, y la composición se divide en dos grupos de cuatro personas (la Virgen está en uno de ellos), de las cuales sólo dos se representan enteras (las demás aparecen en busto). En cambio no se diferencia a San Pedro y San Pablo entre los demás apóstoles. Es por lo tanto más ágil la composición de Bari, que permite que sus personajes aparezcan mucho más estilizados. Pero tampoco esta composición es una constante en el taller de Bari, ya que en otras miniaturas del mismo taller constatamos idénticos problemas que en nuestra Biblia (grupo de santos, fig. 281, Sainte Geneviève 90, f. 227v.), también habituales en el taller de Johannes Grusch (Ascensión, fig. 222, Florencia, Laur. Plut. 29.1, f. 346).

También podemos encontrar diferencias en el tratamiento de los rostros y el cabello, tomando como ejemplo dos miniaturas ya mencionadas del rey David tocando las campanas. El rostro del taller de Bari es más redondeado, no se remarcaban linealmente cabellos o rasgos faciales, sino que aparecen dibujados suavemente, quitándoles dureza. Los ojos, también muy redondeados, apenas marcan la pupila. Este tipo de dibujo parece impreciso en relación al de Vic. El dibujo es pues una particularidad de Magister Raimundus.

La utilización de determinados personajes estereotipados son comunes entre Vic y Bari. Así el ángel que apa-



Fig. 9. Biblia de 1268. VIC.

Archivo Episcopal, IV, fol. 104 v.º

rece en la escena de *Tobías* (vol. II, f. 274v, Fig. 7), vestido con una larga túnica recta y con una de las alas en diagonal, es muy similar a otros del taller de Wenceslas²⁷. También en la miniatura de *Tobías* podemos apreciar el detallismo de Magister Raimundus en la realización del ojo ciego de *Tobías*, alargado y blanco, o en el vuelo de la golondrina hacia su nido. Sin duda era un buen miniaturista, con suficiente personalidad como para crearse un estilo propio.

Este manuscrito ha sido vinculado recientemente con otras dos Biblias y un Misal catalanes²⁸, aunque sin es-

²⁷ Tenemos ejemplos significativos en la fig. 274, Rouen Y-50, f. 157v. y fig. 276, Rouen Y-50, f. 159. Las alas de los ángeles no siempre se representan así, como vemos en un taller coetáneo llamado «Vie de Saint Denis» (fig. 270, París, Bibliothèque Nationale, Latin 17319, f. 99v).

²⁸ F. AVRIL, *Manuscrits de la Péninsule Ibérique*, París, 1983, p. 75, relaciona la Biblia Latin 30 con la de Vic. El manuscrito Latin 30 lo conecta estilísticamente con la mano C de otra Biblia catalana, Latin 39. Por lo tanto nos referiremos a los dos manuscritos. G. Coll, *Mille-num...*, p. 240, recoge la tesis de F. Avril y añade paralelos con un Misal (núm. 24) procedente de Sant Cugat conservado en el Archivo de la Corona de Aragón de Barcelona. Es importante subrayar que ambos autores proponen unas fechas tardías para estos manuscritos: tercer cuarto del s. XIII para el Latin 39; tercer cuarto-finales del s. XIII en el Latin 30; el año 1315 en el Misal 24.



Fig. 10. Biblia de 1268. VIC. Archivo Episcopal, I, fol. 102 v.º.



Fig. 11. Biblia de 1268. VIC. Archivo Episcopal, IV, fol. 270 v.º.

pecificar detenidamente los motivos de esta relación. Suponemos que un motivo importante es que en las tres Biblias exista una marginalia bastante similar, con el protagonismo de arqueros, conejos y perros²⁹. De ser éste el argumento sería totalmente insuficiente debido a la popularidad y repetición de estos tres elementos en las marginalias. También analizando las características formales de las Biblias observamos grandes diferencias entre ellas. La más próxima a la de Vic es el *Latin 30*. Fácilmente podríamos imaginar que la inicial perdida del Génesis en Vic debía asemejarse a la del *Latin 30*. De hecho, coinciden a grandes rasgos la colocación de la gran inicial respecto al texto, y la composición y extensión de

sus antenas. Sin embargo en los rostros y plegados de los personajes podemos apreciar diferencias que además de excluir una autoría común hacen que nos planteemos una distinción de fuentes en ambos miniaturistas. La mano C del *Latin 39* se aleja todavía más, pues no se asemejan ni la composición de la antena ni los rasgos formales. Otra mano de este mismo manuscrito, la mano B³⁰, ha sido identificada por F. Avril como procedente de un taller parisino en el tercer cuarto del siglo XIII. Este hecho indiscutible hace que nos cuestionemos acerca del comercio con los «librarii» parisinos, por ejemplo si en Cataluña existía el «monopolio» de algunos de ellos, facilitando la llegada de Biblias de un mismo taller y even-

²⁹ Valgan como ejemplos las reproducciones de F. AVRIL, *op. cit.* láms. XLII y XLIII, fig. 82 (Lat. 39, f. 537) y fig. 83 (lat. 30, f. 4v.º), en comparación con la inicial de Mateo de nuestra Biblia (vol. IV, f. 4).

³⁰ F. AVRIL, *op. cit.* p. 74. La diferencia entre ambas manos es fácilmente comprobable entre los folios 190v y 537 del mismo manuscrito (fig. 82, lám. XLII). La mano C solamente la encontramos al final del manuscrito, en el índice de nombres hebraicos. Aparentemente este miniaturista intentaría imitar sin gran fortuna la mano B (véase el dibujo de los entrelazos) manteniendo el mismo esquema de caja de la letra y antena, pero innovando la temática de «drôleries». La gama cromática entre ambas manos es muy diferente, de tonos oscuros (marrones y granates) en la B y los colores azul y rosa en la C. Falta realizar un detenido examen para poder determinar si el índice de nombres es añadido al manuscrito cuando ya se encontraba en Cataluña. También vemos diferencias entre la mano C y el miniaturista del *latin 30*.

tualmente la venida de algún miniaturista.

El otro manuscrito relacionado con la Biblia de Vic es el *Misal n.º 24* de Sant Cugat del Vallés³¹, que ha sido datado en 1315. Algunas de sus miniaturas pensamos que sí se aproximan al estilo de Magister Raimundus, pero no es generalizable a todo el manuscrito pues distinguimos varias manos participando en él³². En todo caso éste sería el ejemplo de que la Biblia de Vic pudo influir en el desarrollo de la miniatura gótica en Cataluña, al menos en el scriptorium de Sant Cugat, no en una fecha tan tardía como la propuesta sino hacia el tercer cuarto del s. XIII.

El estudio iconográfico se ha realizado teniendo en cuenta las dos fuentes mencionadas anteriormente: los talleres parisinos en relación a los temas bíblicos de las iniciales, y la miniatura del Norte de Francia para el estudio de la marginalia.

Tomando como referencia las tablas iconográficas sobre una selección de Biblias que nos proporciona Branner³³, observamos que la mayoría de las representaciones bíblicas son iguales a las que podemos encontrar en muchos otros manuscritos parisinos. La similitud se debe a la frecuente utilización de los libros de modelos, en los que cada tema podía tener unas cuantas variantes. Centramos nuestra atención en aquellos temas o algún aspecto concreto que no son frecuentes en la miniatura parisina.

Las miniaturas del Antiguo Testamento en la Biblia de Vic resultarían poco interesantes debido a su falta de originalidad. Son especialmente fieles a los supuestos libros de modelos las iniciales de los Salmos, y muy repetitivas las representaciones de profetas. Sin embargo tres de ellas son particularmente interesantes por salir de lo normal. En Esdras II (vol. II, f. 256) se representa el tema del banquete realizado por Esdras y su pueblo, en lugar del de la bendición del altar. Esta escena caída en desuso en las Biblias parisinas podemos encontrarla en las Biblias Moralizadas³⁴, cronológicamente anteriores, de las cuales se tiene en cuenta el extenso repertorio iconográfico al que se puede recurrir sin que signifique de-

pendencia estilística. En *Tobías* (vol. II, f. 274v, Fig. 7) la representación es más compleja de lo habitual. Se juntan dos momentos históricamente diferentes para formar una escena sintética que representan el inicio y final del Libro: el vuelo de la golondrina sobre Tobit que causa su ceguera (tema más representado), y la vuelta de su hijo Tobías y Sara con el remedio para su ceguera, guiados por el ángel. Finalmente, en Ester (vol. II, f. 303v) constatamos la presencia de los tres protagonistas habituales, Ester, el rey Asuero y Amán, pero de nuevo observamos la composición de tres escenas sintéticas (la inicial I favorece el desarrollo en tres registros): la reina Ester obtiene los favores del rey (que inclina su cetro sobre ella), Amán es condenado por el rey y finalmente colgado de una cruz. El texto bíblico alude a que Amán es colgado de una horca, y así se representa habitualmente. Solamente hemos encontrado un paralelo para la crucifixión de Amán en una Biblia inglesa del s. XIII³⁵.

Son algunas iniciales del Nuevo Testamento las más sorprendentes iconográficamente. Las Epístolas de San Pablo y los demás Apóstoles carecen de interés, ya que sólo se representan con algún atributo³⁶. En los evangelistas no solamente aparece el tema tan habitual del evangelista escribiendo su libro acompañado por su símbolo tetramórfico, sino también escenas de la vida de Cristo. Siguiendo el orden de los Libros nos encontramos con que en el prólogo de Mateo (vol. IV, f. 3v.) figura el evangelista, mientras que en el Libro (f. 4, Fig. 8) la gran inicial del Arbol de Jessé. Esta ordenación prólogo-Libro no continúa en Marcos; el prólogo es ornamental (f. 40v.) y al comienzo del libro (f. 41) encontramos un gran rectángulo (42 × 152 mm.) en lugar de la inicial, dividido en dos registros. En el superior hallamos el evangelista Marcos, y en el inferior el Bautismo de Cristo por San Juan Bautista. Se recupera de nuevo el esquema prólogo-Libro en las iniciales de Lucas (f. 64v), con los temas del evangelista y la aparición del arcángel San Gabriel a Zacarías. Finalmente el prólogo a Juan es ornamental (f. 104) y en el libro encontramos un rectángulo como el de Marcos, donde se representan la

³¹ G. Coll, *op. cit.* p. 240, plantea esta relación como un ejemplo de manuscrito catalán influenciado tardíamente por la corriente pictórica francesa. Data el *Misal* hacia 1315 en función de una inscripción incorporada al texto. Ver fotografías en: J. DOMÍNGUEZ BORDONA, «Miniatura», *Ars Hispaniae*, vol. XVIII, Madrid 1962, p. 138, fig. 166; P. BOHIGAS, *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*, vol. II, Barcelona, 1965, pp. 64 y 66, figs. 23 y 24.

³² Baste comparar las figuras de Bohigas, *op. cit.* figs. 23 y 24. La primera, de más calidad, está más cercana a la Biblia de Vic. En la otra se remarcan las diferencias por el tratamiento de cuerpos desnudos y rostros.

³³ BRANNER, *op. cit.* pp. 178-183, 192-195, realiza unas tablas iconográficas comparativas entre varios manuscritos referentes a la temática del Antiguo Testamento, los Salmos y las Epístolas de San Pablo. Hemos de remarcar que entre la selección de manuscritos propuesta no hay ninguno del taller de Bari.

³⁴ Hemos localizado este tema en A. DE LABORDE, *La Bible Moralisée*, vol. I, París 1911, pl. 187, correspondiente a la Biblia Moralizada de Oxford, Bodley 270b, f. 187v. Ver la producción e influencia sobre otros manuscritos de las Biblias Moralizadas en BRANNER, *Manuscript...*, *op. cit.* pp. 22-65.

³⁵ Esta Biblia inglesa de mediados de s. XIII se conserva en Oxford, Lib. Bodl. Auct. D. 3-5, ver O. PÄCHT y J. J. G. ALEXANDER, *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library*. Oxford, vol. III, British, Irish and Icelandic Schools, Oxford, 1973, p. 39. Hemos localizado este paralelo, el de Esdras II y los referentes a la vida de Cristo que mencionaremos en el Nuevo Testamento a través de la consulta del «Index of Christian Art» de la Universidad de Princeton, en la copia que hay de él en el «Kunsthistorisch Instituut of the Rijksuniversiteit» de Utrecht.

³⁶ Son especialmente repetitivas las iniciales de las Epístolas de San Pablo, en las que éste aparece con sus atributos (espada y un pergamino enrollado) o dictando a algún escriba. El poco interés de estas iniciales se pone en relieve si las comparamos con el extenso repertorio estudiado por L. ELEEN, *The Illustration of the Pauline epistles in french and english Bibles of the twelfth and thirteenth centuries*, Oxford 1982. La única inicial entre todas las epístolas que sale de esta repetición es la de Pedro I (vol. IV, f. 259), en la que Pedro aparece bautizando a un joven.

Pesca Milagrosa y la *Crucifixión* (Fig. 9). No aparece pues el evangelista Juan con su símbolo tetramórfico.

Son muy poco habituales en las Biblias las escenas de la Vida de Cristo que hemos mencionado, que en la Biblia de Vic vienen a substituir las figuras de los evangelistas. En cambio las encontramos abundantemente en Evangelarios y Misales, pero no forzosamente relacionadas con el inicio de un Libro. Buscando unos posibles modelos para nuestro miniaturista hemos encontrado unos pocos manuscritos del siglo XIII con el Bautismo al comienzo de los evangelios. Solo en una Biblia de origen inglés, *Pierpont Morgan Library Ms. 791*³⁷ (f. 333v), hallamos el Bautismo compartiendo la inicial con el evangelista Lucas. Los otros manuscritos son evangelarios, algunos bizantinos y otros en los que predomina la influencia bizantina³⁸. Todo conduce a pensar en que el origen de este tipo de iconografía está ligado al arte bizantino, que influye en el s. XIII pero también anteriormente. También se puede plantear la hipótesis de que en el s. XIII estos temas fuesen más frecuentes en el Norte de Francia e Inglaterra que en París. También respecto a la *Crucifixión* es interesante remarcar que el incurvamiento del cuerpo de Cristo y la particular superposición de sus piernas se aproximan a las soluciones propuestas en el taller parisino Wenceslas (Branner, fig. 274). Por lo tanto Magister Raimundus se crea un estilo propio a partir de elementos parisinos y otros iconográficos foráneos.

En este manuscrito la marginalia no es demasiado variada ni abundante. Destaca la del Exodo (vol. I, f. 56), en que se representa a un personaje caminando con un hatillo hacia un recinto enmurallado. Es pues una marginalia que guarda una estrecha relación con el tema del Libro, y por este motivo es única en todo el manuscrito. Casi siempre se halla situada sobre las antenas o próxima a ellas. Figuran arqueros tensando el arco, conejos, cigüeñas, grullas, perros, pájaros. Todos son animales reales a excepción de algunos seres grotescos y fantásticos que encontramos en Mateo (vol. IV, f. 4, Fig. 8) y en las iniciales ornamentales. El repertorio de estos seres tampoco es demasiado extenso: sirenas-pájaro, híbridos de dragón y hombres que tocan instrumentos musicales (flauta, tambor, campana) o se baten con una espada, y el personaje de rostro humanoide, desfigurado,

que parece querer cegarnos con un espejo. Comentaremos algunos detalles para aproximar nuestro manuscrito a los del Norte de Francia, señalando también cuáles son las particularidades de nuestro miniaturista, utilizando como referencia el estudio de Lilian Randall³⁹.

En general siempre se representa una misma tipología de animales. Los perros, conejos y cigüeñas corren, son perseguidos o juegan con una bola de oro en nuestro manuscrito. En la mayoría de manuscritos franceses e ingleses, de cronologías posteriores al nuestro, pueden ver ampliadas sus facultades equiparándolas a las humanas (Randall, XXXIV, figs. 155-160). La Biblia de Vic carece de ésto, el protagonismo corre a cargo de los arqueros. Pero el repertorio formal es similar en ambos casos. Únicamente es exclusivo en nuestro miniaturista el dibujo del lomo erizado en los conejos y una raza canina concreta (en Mateo, vol. IV, f. 4) que no aparece en los repertorios de Randall. Parece un ejemplo de la búsqueda de cierto realismo, que se opone a la irrealidad de los colores que se emplean en las aves con tonos azules y verdes.

Los seres fantásticos músicos, que podemos también encontrar bajo formas animales o humanas (XXXIV, fig. 160, LXI, fig. 296), son unos de los temas más representados, siguiendo siempre el mismo esquema compositivo de los brazos cruzados delante del cuerpo. Uno de los personajes que aparece sentado junto al árbol de Jessé no parece tener un claro significado. Sujeta contra su pecho y con ambas manos una gran bola de oro, sin duda un objeto metálico. El rostro de este ser casi es simiesco, alejándose de la realidad para resultar grotesco, e intenta deslumbrarnos con su objeto metálico, como si fuera un espejo. Randall no ha repertoriado otro caso como este, que no podemos confundir con los que ella muestra de personas mirándose a espejos o realizando juegos malabares (L, fig. 246; LXXXVI y LXXXVII).

Finalmente trataremos los personajes que aparentemente son más sencillos, los arqueros, pero muy variables según los manuscritos en la postura que adoptan para tirar la flecha. El nuestro acerca mucho el arco al cuello en el momento en que lo tensa solamente con dos dedos. Un gran detallismo lleva a dibujar de manera muy precisa la cuerda que se tensa (vol. I, fol. 192v.º, Fig. 10).

³⁷ Ver N. MORGAN, *Early Gothic manuscripts (I) 1190-1250*, Oxford 1982, pp. 79-81. Se supone que fue realizada hacia 1220 en Sant Albans o en Oxford. Aunque no se puede establecer un paralelo formal con la Biblia de Vic es interesante recordar la relación que mantiene en monasterio de Sant Albans con el Continente, posibilitando influencias iconográficas en el Norte de Francia. Ver W. CAHN, «St. Albans and the Channel Style in England», en *The Year 1200: A Symposium*, New York 1975, pp. 187-230.

³⁸ En el evangelario de Goslar aparecen en el comienzo de Marcos: el evangelista, el Bautismo de Cristo y la Pesca Milagrosa. Reproducido en A. GOLDSCHMIDT, *Das evangeliar im rathaus zu Goslar*, Berlín 1910, pl. 4. Este evangelario se relaciona estilísticamente con el grupo de obras alemanas influidas por el bizantinismo, y se fecha hacia 1235-40 según A. Martindale, *Gothic Art*, London 1986 (1967), pp. 83-84. También en los evangelarios bizantinos de los siglos XII y XIII el tema del Bautismo aparece asociado muy frecuentemente a Marcos. Por ejemplo en: Patmos, Lib. Mon. Giovanni 274, f. 93v (ver en G. JACOPI, *Clara Rhodos*, VI-VII, 1932-33, p. 583, fig. 130). O en la Biblioteca Marciana de Venecia, Gr.1.8 (1397), f. 111v. Y en un Nuevo Testamento de Oxford, Lib. Bodl. Auct. T. infra.1.10 (misc 136), f. 80v, ver *The Warburg Institute Journal*, XXIX, 1966, pl. 69b. La influencia de la iconografía bizantina en la relación del evangelista Marcos con el Bautismo la encontramos en las siguientes obras: Una Biblia de Clermont-Ferrand del s. XII, Bibl. Municipale 1, p. 306; evangelario de Avesnes-sur-Helpe, s. XII, Lib. Soc et Hist; un evangelario en New York, Lib. Pierpont Morgan ms. 492, f. 42v, ver G. WARNER, *Gospels of Matilda, Countess of Tuscany 1055-1115*, Oxford 1917, pl. XIV.

³⁹ L. RANDALL, *Images in the margins...*, op. cit. Señalaremos entre paréntesis el número de la lámina y figura a la que nos referimos.

Con estos elementos hemos podido realizar una mayor aproximación de este personaje con otro manuscrito francés (LXXXII, fig. 390, París, Bibliothèque Nationale, Latin 16260, f. 273), una Biblia procedente de Arras (Artois) aunque seguramente de finales del siglo XIII. Los mayores parecidos los encontramos en otros arquetipos no reproducidos por Randall (f. 227v, 234v y 437). La similitud es tal que no se debe a la imitación de un motivo, sino a un lenguaje común, y es indiscutiblemente una de las pruebas más firmes para relacionar a nuestro miniaturista con el Norte de Francia y en particular con el condado de Artois.

Para finalizar querríamos mencionar que la admiración que la Biblia de Vic ha suscitado siempre, y que sin duda ha propiciado un mayor interés en conservarla, ha causado también involuntariamente la intervención en dos de sus miniaturas. En el Cantar de los Cantares (vol. III, f. 36v, Fig. 4) se representa a la Virgen con el Niño. El interés por esta miniatura condujo a alguien a intentar «mejorarla» rayando (mediante incisión) el nimbo de la Virgen y unas letras (M) a cada lado de su figura. Sin duda se debía tratar de un admirador, caso diferente de la otra miniatura maltratada. Pertenece a San Judas (vol. IV, f. 270v, Fig. 11), y nos llamó la atención por qué sólo faltaba la pintura en unas partes muy concretas: la ca-

beza, manos y pergamino del Santo (pero no el limbo ni las vestiduras) y también en las cabezas de unos seres fantásticos que decoran la inicial. Sin duda se trata de un caso muy opuesto al anterior, en el que a través de la confusión iconográfica de San Judas por Judas Iscariote se ha rascado la pintura de las partes descubiertas del cuerpo que podrían ser «maléficas», carácter que sin duda revestirían también esos seres fantásticos que acompañaban al Judas.

Nuestro trabajo refleja la necesidad de dirigirse hacia modelos franceses e ingleses para el estudio de los manuscritos de la Península Ibérica pertenecientes al gótico lineal. Sólo así podemos proponer aproximaciones estilísticas o iconográficas y determinar las características propias de los manuscritos hispanos de este primer gótico. También queda patente la importancia de este primer gótico. También queda patente la importancia de contextualizar geográficamente las obras para poder después mediante la documentación de los archivos (que no ha sido explotada en su mayoría) proponer agrupaciones de obras al entorno de posibles scriptoria y relacionarlas con sus donantes. Es esta profundización documental lo que nos falta realizar para completar el estudio de la Biblia de 1268 de Vic que hemos presentado.

