



Els ivoris de temàtica profana a l'època gòtica. L'esplendor dels tallers parisencs.

Anna Abasolo Casamada

NIU 14800402

Treball Fi de Grau

Bloc temàtic: Medieval

Tutor: Dr. Joan Domenge Mesquida

Índex

1. Introducció.....	3
2. Metodologia.....	5
3. Repàs historiogràfic	7
3.1 El segle XIX, el començament de l'interès acadèmic.....	7
3.2 Raymond Koechlin i la seva obra magna, <i>Les ivoires gothiques français</i>	7
3.3 La superació del mestre, a partir del darrer quart del segle XX.....	10
4. Els ivoris i els <i>ivoriers</i> gòtics.....	16
4.1 L'abundància dels ivoris a França: les vies de comerç.....	17
4.2 L'ofici dels <i>ivoriers</i> : el <i>Livre des métiers</i>	20
5. Els ivoris profans.....	25
5.1 Els <i>ivoriers</i> profans.....	29
5.2 Tipus d'objectes profans en ivori.....	30
5.3 Principals iconografies dels ivoris cortesans.....	31
5.3.1 Al·legories poètiques.....	36
L'Assalt al Castell de Castell de l'Amor.....	36
El Déu de l'Amor.....	39
La Font de la Joventut.....	41
L'Ofrena del Cor.....	43
5.3.2 Literatura cavalleresca.....	44
5.3.2.1 Tristany i Isolda.....	44
5.3.2.2 El cicle del Rei Artús.....	48
Perceval.....	49
Lancelot i Galvany.....	52
Yvany.....	54
Galeas.....	55
5.3.2.3 Enyas i l'Home Salvatge.....	56
5.3.3 Altres romanços.....	58
Aristòtil i la Donzella.....	58
Píram i Tisbe.....	60
La Castlana de Vergi.....	63
5.3.4 Bestiaris: La Captura de l'Unicorn.....	66
5.3.5 Temes galants i cortesans.....	68
Parelles d'enamorats.....	68
El torneig.....	70
El joc d'Escacs.....	71
6. Conclusions.....	73
7. Bibliografia.....	76

1 Introducció

Les corts reals europees varen adquirir a finals de l'Edat Mitjana unes funcions públiques de govern que les varen convertir en l'espai primordial de promoció social i política¹. Si bé, en l'imaginari col·lectiu ha perviscut la idea de què durant l'Edat Mitjana l'Església va ser el principal client dels artistes i qui va emprar enormes sumes de diners en els seus edificis, resulta evident pensar que aquesta societat, la cortesana, necessitava també il·lustrar i glorificar la seva posició a través de l'art. No obstant això, en l'escriure la història de l'art medieval, amb prou feines és té present l'art profà². És cert que aquest fet és degut, en part, a què el pas del temps i els canvis de moda han afectat molt més a l'art secular que al sagrat i que això ha provocat la completa destrucció o les reformes de moltes obres. Endemés, moltes de les seves produccions, la majoria relacionades amb les arts decoratives, estaven fetes amb materials peribles que, com que no han arribat físicament als nostres dies, han fet impossible el seu seguiment, més enllà dels rastres documentals als inventaris o contractes.

Però, no tots els casos són tan desoladors. El cas que ocupa el següent treball, *els iveris de temàtica profana en època gòtica*, és una mostra del creixent interès pel que fa a l'estudi de l'art profà medieval per una banda, i les arts decoratives, per una altra. El tema cortès i galant esculpit en iveri suposa, a més a més, tota una novetat en les artesanies medievals. És per això que la valoració de les peces d'iveri ens porta als límits entre allò artístic i allò cultural³. Precisament, aquest és l'encant de l'estudi de l'eborària gòtica, un art difícil d'encasellar en tots els seus aspectes. Per començar, el seu propi estudi es veu aïllat, balla entre l'escultura i les arts decoratives. De l'escultura en treu les tècniques del treball, mentre que de les arts decoratives o precioses en treu la funció i sobretot, el material, que com dèiem, era i segueix sent, molt preuat.

En la ciutat de París, centre artístic preminent dels iveris gòtics i protagonista geogràfic d'aquest treball, l'iveri va ser emprat tant per il·lustrar imatges religioses com laiques. En aquest últim cas, destaquen les peces inspirades en la literatura de cavalleries i les al·legories poètiques, contemporànies als artífexs i consumidors de les mateixes. Herois tals com Tristany, Lancelot o Artús, ensems, les seves dames, Isolda i Ginebra, esdevenen els protagonistes d'un gran nombre d'articles esculpits en iveri (valves de miralls, arquetes,

¹ GARCÍA VERA. "Los estudios sobre la corte y la "sociedad cortesana" a finales de la Edad Media. Un balance historiográfico", *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 10, 2000, pàg. 217-268.

² CHERRY, John. *Las artes decorativas medievales*, Madrid, Ediciones AKAL, 1999.

³ CAMPBELL, C. Jean. "Courting, Harlotry and the Art of Gothic Ivory Carving" a *Gesta*, XXXIV/I, 1995, p. 11-19.

empunyadures,...), ahora, tot sembla indicar que també esdevingueren models de grandesa i inspiració que tothom procedent de la cort volia emular. Però, com és possible que una societat regida per una moral de conducta tan severa com la cristiana produís i demandés un art que atacava directament aquesta ètica religiosa?

La resposta a aquesta pregunta és la que tractarem d'esbrinar fent un repàs als principals estudis sobre el cas dels ivoris gòtics, especialment els de temàtica profana. I és que en les representacions dels ivoris gòtics descobrim un perfecte exemple del que va suposar la societat de la Baixa Edat Mitjana, la qual es movia entre una religiositat creixent i autoritària, la cristiana, i una altra societat també acabada de configurar-se i desitjosa de poder, la cortesana. Enmig d'aquests dos estaments trobem els artífexs d'aquestes delicades peces, els artesans, els quals, a banda de ser els encarregats d'haver materialitzat els desitjos de la seva clientela, són també els transmissors de totes unes conductes socials que, si no hagués estat per la seva comesa, avui dia ens resultarien absolutament desconegudes.

2 Metodologia

Per tal d'assolir l'objectiu del present treball procedirem a la recopilació i síntesi, no només d'aquelles publicacions que tractin el nostre cas d'estudi en concret, sinó també d'eborària en termes generals. Aquesta decisió es justifica per la pròpia categoria artística del tema escollit, ja que no podem conèixer els iveris profans, sense abans haver estat conscients de l'emplaçament històric de l'art dels iveris en el context gòtic. La majoria de les publicacions referents als iveris distingeixen entre iveris religiosos i iveris profans, fent referència a la utilitat dels objectes. Per a nosaltres, la utilitat *per se* de l'objecte, és a dir, la seva tipologia, no serà quelcom rellevant, ja que prendran més importància aspectes tals com la iconografia, els artífexs i els destinataris. No obstant això, sí que tindrem en compte el motiu pel qual certs temes iconogràfics només eren representats en certes tipologies escultòriques. En general, moltes de les característiques dels iveris gòtics profans, com veurem, no s'allunyen en absolut de les religioses, pel que l'estudi d'unes és útil també per les altres. També hem considerat oportú fer ús del terme cortesà com a sinònim del profà, ja que creiem aquest expressa, molt encertadament, l'essència dels objectes als que ens referim, d'una elit cortesana i amb escenes de cort i cavalleria.

També s'ha considerat oportú delimitar la recerca a unes dates concretes, de meitats del segle XIII al XV, així com a una zona geogràfica concreta, París, donat que durant aquest període, i especialment a París, es varen realitzar les peces més representatives i excelses de l'eborària gòtica. Tanmateix, la resta de centres susceptibles d'haver produït peces similars no estan prou documentats. És per això que, tot i que al llarg del treball en citarem alguns, preferim centrar-nos en l'àmbit parisenc, el qual si que ha estat degudament estudiat. Però, l'elecció de la capital francesa no es deu només a aspectes pragmàtics, i és que el París gòtic fou un centre tant artístic, polític com econòmic predominant de l'Europa medieval. Les seves corts es documenten com les més refinades, autèntiques institucions del bon gust. Alhora, també foren les promotores d'importants i reputats trobadors o d'escriptors de literatura cavalleresca, fonts iconogràfiques indispensables per al nostre cas d'estudi.

Del resultat d'aquests criteris ha esdevingut el nostre treball, el discurs del qual hem cregut convenient dividir, a grans trets, en tres apartats diferenciats. La distinció entre cadascun d'ells es deu, a banda, òbviament, del tema en si, a la ferma convicció de què les clausures de cada un d'ells aportaran una visió global i heterogènia en les nostres conclusions. El primer d'ells consisteix en un repàs historiogràfic on els protagonistes no seran les peces

d'ivori, sinó els estudiosos d'eborària que al llarg dels últims segles han configurat la seva història i han fet possible la seva comprensió. En aquest primer estat del treball hom pretén fer visible aquells punts que més han interessat als estudiosos, així com intentar esbrinar en quin estat es troba el nostre cas d'estudi, els ivoris gòtics cortesans. A continuació, el seguiran dos apartats diferenciats, però que ja donen el protagonisme a les peces d'eborària gòtiques. Al llarg d'aquests apartats hom intentarà teixir un discurs construït a partir de les aportacions més rellevants dels especialistes anteriorment comentats, fent palesa la realitat del discurs actual. El primer d'aquests dos apartats, segon del treball, tractarà els ivoris gòtics en la seva totalitat. És a dir, esbrinarem quines són les seves principals característiques, tals com el perquè de la seva presència a la França medieval o com, qui i per què es realitzaven aquestes peces de luxe. El tercer apartat, cos principal del nostre treball, se centrarà en estudiar la particularitat dels ivoris gòtics cortesans, així com les seves principals iconografies i la lectura que la societat del moment en feia d'elles. Per tal de fer més comprensible i agilitzar la lectura de les narracions esculpides en ivori, s'ha cregut convenient acompanyar les explicacions amb imatges de les peces comentades. Finalment, i com apartat conclusiu del treball, hom procedirà a intentar respondre les preguntes que han suscitat l'interès per a realitzar aquest estudi.

3 Repàs historiogràfic

3.1 El segle XIX, el començament de l'interès acadèmic

La història de l'estudi dels iveris gòtics es pot rastrejar fins a mitjans del segle XIX, moment de gestació de les col·leccions d'iveris de molts dels museus d'arreu del món, sobretot els europeus i americans. Per tant, trobem que és inevitable associar els estudis d'eborària a noms d'institucions tals com The South Kensington Museum, precursor del Victoria & Albert Museum, o el Musée du Louvre, entre molts altres. Alhora, aquestes aproximacions teòriques es troben dins els catàlegs dels museus en qüestió, com ara el de Maskell pel South Kensington Museum⁴, el de Molinier pel Musée du Louvre⁵, Voegelé, Kanz, Destrée⁶ i Gatty pels museus de Berlín, el Vaticà, Brusel·les i Liverpool, sense oblidar-nos dels catàlegs de les col·leccions privades, les de Basilewski, de Spitzer, de Hainauer o del baró Oppenheim. Però aquests catàlegs encara distaven molt de poder ser un recurs acadèmic científicament acceptable, ja que mancaven moltes obres i s'obviaven detalls de vital importància, com per exemple els tallers d'on varen sorgir les peces d'ivori, les seves iconogràfies, etc. És per això que en el tombant del segle XIX i XX, Émile Molinier (1857-1906), conservador i historiador de renom a França, i Frantz Marcou (1860-1932), qui també va consagrar tota la seva vida a la preservació i difusió de l'art, van suggerir a Raymond Koechlin la creació d'una obra magna que compilés tota la informació coneguda dels iveris gòtics. Aquesta obra fou acabada al 1924 i esdevingué l'autèntic punt d'inici de la historiografia dels iveris gòtics.

3.2 Raymond Koechlin i la seva obra magna, *Les ivoires gothiques français*

Nascut en el si d'una família protestant de Mulhouse, Raymond Koechlin (1860-1931)⁷, en tant que president de la *Société des Amis du Louvre* i director del *Musée des Arts*

⁴ SOUTH KENSINGTON MUSEUM. *A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington museum, with an account of the continental collections of classical and mediaeval ivories*, London, Chapman & Hall, 1876.

⁵ MOLINIER, E. *Catalogue des ivoires*, Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, 1896.

⁶ DESTREE, J. *Catalogue des ivoires, des objets en nacre, en os gravé et en cire peinte*, Bruxelles: E. Bruylant, 1902.

⁷ Per a més informació sobre la seva persona vegeu l'entrada al *Dictionnaire critique des historiens de l'art* de l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA); <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique->

Decoratifs, fou una de les personalitats dominants de la Història de l'Art a França en els primers decennis del nouèssim segle XIX. Essent un gran erudit i un col·leccionista voraç, no només es va interessar per l'art del seu país i continent, sinó també per l'art del Pròxim Orient i Àsia⁸. Tanmateix, és dins l'estudi de l'eborària gòtica francesa on el seu nom pren més importància, sobretot gràcies a la seva obra magna, *Les ivoires gothiques français* del 1924, la primera en estudiar sistemàticament els ivoiris gòtics francesos.

La publicació dels diferents volums del seu corpus, els seus articles sobre aspectes particulars⁹, les fotografies que ell mateix prenia o que rebia dels nombrosos corresponents amb qui tractava, constitueixen una suma sense igual. Més encara si es pensa en el moment en que tingué lloc aquesta titànica tasca. Si fem cas a les ressenyes que de la colossal obra se'n van fer, com per exemple la de R. Sherman Loomis (1887-1966)¹⁰, un dels més importants estudiosos de literatura medieval, especialitzat en els temes del cicle del Rei Artús, ens adonem que la seva obra va ser molt esperada, ja que, fins al moment, mancava un estudi que compilés totes les característiques dels ivoiris gòtics a mode de manual. Com comentàvem en l'apartat anterior, fins al recull de Koechlin l'estudi dels ivoiris s'havia limitat a descripcions en catàlegs o articles, és a dir, el que trobàvem era l'estudi de casos particulars i aïllats. L'obra de Koechlin fou la primera en explicar, i amb una metodologia molt rigorosa, aspectes de vital importància per als investigadors dels ivoiris, com ara els orígens del material, les rutes de transport més freqüents, les seves tècniques escultòriques, els noms i l'estatus social dels talladors d'ivoiris, detalls del gremi, els preus originals, els tipus, la relació dels ivoiris amb altres arts escultòriques, i un llarguíssim etcètera. El resultat fou el següent: tres volums que contenien 1.328 entrades precedides per un recull sobre les discussions historiogràfiques i metodològiques. Koechlin va assumir que la majoria dels ivoiris eren francesos, exceptuant algunes excepcions, com els objectes d'os atribuïts al taller italià dels Embriachi. El catàleg distingia els ivoiris amb representacions religioses de les profanes, llavors, tornava a subdividir els grups segons la utilitat i forma de cadascun dels ivoiris. *Les ivoires gothiques français* esdevingueren imprescindibles per a l'estudi, no només de l'eborària gòtica francesa, sinó, per comparació, també d'altres indrets d'Europa.

des-historiens-de-l-art/koechlin-raymond.html

⁸ Aquest fet el testimonien varies de les seves publicacions, com ara *Les Céramiques musulmanes de Suse au musée du Louvre (Mémoires de la mission archéologique de Perse, mission en Susanie)*. Paris : E. Leroux, 1928. o *Souvenirs d'un vieil amateur d'art de l'Extrême-Orient* (1930), entre moltíssims altres.

⁹ D'ençà que Koechlin va participar en la instal·lació de l'exhibició d'ivoiris a l'Exposició Universal de París (1900) sota la direcció d'Émile Molinier i Frantz Marcou, la seva producció d'articles fent referència a aquest art va augmentar fins al punt de desencadenar la vigent obra, *Les ivoires gothiques français, 1924*.

¹⁰ LOOMIS. "Reviewed Work: *Les ivoires Gothiques Français* by Raymond Koechlin", *The Art Bulletin*, vol. 6, n° 4, Jun. 1924, p. 109-112.

No obstant això, des de la seva publicació són unes quantes les crítiques, sovint negatives, que se n'han fet. Recuperant la ressenya de R. Sherman Loomis, l'autor ja destaca la presència d'alguns dubtes que acaben per fer extraviar les afirmacions de Koechlin. En concret, en comenta dues que fan referència a la identificació iconogràfica d'algunes arquetes seculars, en les que Koechlin atribueix, influenciat per uns judicis absolutament subjectius i de gust personal, el protagonisme de les peces a herois que considera més il·lustres, com són Lancelot i Galvany, en comptes de fer cas als estudis previs que demostren que es tracta de Galeas, també heroi del cicle artúric¹¹. El segon cas també fa referència a errors de lectura iconogràfica, ja que és incapaç d'acceptar l'escena d'Enyas i l'Home salvatge com la representada en una arqueta, pel simple fet que el protagonista masculí no du barba, quan, sens dubte, això es degut a un descuit de l'artesà. Aquests casos d'atribucions iconogràfiques no són pas els únics errors coneguts, ja que és ben sabut que tampoc va integrar aquells ivoris que li varen semblar mediocres i, en canvi, ens consta que n'hi va incloure d'altres que avui sabem són estrangers -recordem que l'obra únicament tractava de recollir ivoris francesos-¹².

Un altre desencert destacat per Danielle Gaborit-Chopin és aquell que fa referència a la decisió de classificació dels ivoris. Per bé que Koechlin reconeixia que no retia comptes a la realitat per classificar els ivoris gòtics per tipus i per iconografies, aquesta decisió no li va permetre constituir els tallers d'un estil coherent, ans el contrari, el va dur a fer sorgir grups que partien del mateix origen. Així, els famosos tallers que va crear, com ara els del *Diptyque de Soisson, à Bandeaux de Roses, de la Mort de la Vierge, des Diptyques de la Passion, ...*¹³ són, en el seu conjunt, molt discutibles, ja que no reuneixen obres homogènies, sinó obres nascudes en diferents tallers, únicament comparables per la seva iconografia o tipus. Un altre dels problemes engendrat pels prejudicis de Koechlin, i que altre cop posa de manifest Danielle Gaborit-Chopin, afecta les datacions de les obres, les quals acostumen a ser massa tardanes. El preocupant del cas és que aquest error de datació, que pateix bona part del seu corpus, és degut a unes idees fermament establertes i de les que va estar-ne molt convençut. Koechlin parteix de la base de què les arts decoratives o menors, en comparació amb les arts majors, sempre han estat endarrerides i, conseqüentment, mai han sigut un referent d'innovació. És precisament aquesta despectiva i errònia idea la que provoca que moltíssimes

¹¹ LOOMIS. "Reviewed Work...", 1924.

¹² GABORIT-CHOPIN, Danielle. *Ivoires médiévaux Ve-XVe siècle*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003, p. 267-268.

¹³ A banda d'haver sigut utilitzats en els volums de *Les ivoires français*, aquests "tallers" també varen ser degudament presentats en diferents articles. En citem dos: "Quelques ateliers d'ivoiriers français aux XIIIe et XIVe siècles. I. L'atelier du diptyque du trésor de Soissons ; II. L'atelier des tabernacles de la vierge" a *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. II, p. 361-379, p. 453-471. o "Quelques ateliers d'ivoiriers français aux XIIIe et XIVe siècle, III. L'atelier des diptyques de la Passion" a *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. I, p. 49-62.

obres, sobretot les Mares de Déu, fossin datades d'entre finals del segle XIII o principis del XIV, quan en realitat les obres daten de la segona meitat del segle XIII i eren, en efecte, tota una innovació estilística¹⁴.

Però, moltes de les mancances de *Les ivoires gothiques français* no varen ser deliberades i senzillament es van deure a la falta de recursos. D'ençà que Koechlin va publicar la seva gran obra magna, són bastantes les peces d'ivori que han aparegut en subhastes i col·leccions, tant públiques com privades, alhora, s'han escrit importants articles i catàlegs. A més a més, els exàmens científics, combinats amb una major competència en aquest camp, han millorat considerablement el coneixement que avui tenim dels ivoris gòtics.

En definitiva, a *Les ivoires gothiques français* de Koechlin hi han desencerts, però, no per això podem desdenyar el seu contingut o la seva rellevància. Pel simple fet de compilar i classificar tanta informació i, endemés, acompanyar-la amb la catalogació d'un nombre tan elevat d'ivoris, Koechlin ja és mereixedor de respecte. L'obra aconsegueix, sens dubte, la seva fita principal: facilitar la tasca de recerca als estudiosos, tot i que, a vegades, no acabi d'encertar amb les respectives conclusions. El que ens aporta Koechlin, i així ho hem de valorar, és una visió global dels ivoris i dels seus mestres.

3.3 La superació del mestre, a partir del darrer quart del segle XX.

Els anys varen anar passant i, malgrat les crítiques a alguns continguts de l'obra de Koechlin, no semblava que cap article o publicació canviés gaire el panorama. Però, a partir dels anys setanta aquesta situació es va capgirar. Una nova generació d'historiadors de l'art considerava que cinquanta anys d'espera era massa temps i que havia arribat el moment de reconstruir tot el repertori estilístic i cronològic dels ivoris gòtics a partir del material amuntegat i classificat per Koechlin. Així, diverses exposicions es van esforçar per aclarir certs aspectes, per reconstruir parcialment alguns tallers o confrontar i analitzar les obres. Les més rellevants varen ser, en ordre cronològic, *Les fastes du Gothique. Le siècle de Charles V* organitzada l'any 1981 per les Galeries nationales du Grand Palais de París; *Age of Chivalry* de la Royal Academy de Londres l'any 1987; *Images in Ivory* organitzada per The Detroit Institute of Art en associació amb Princeton University Press l'any 1997; *L'Art au temps des Rois Maudits. Philippe le Bel et ses fils* al 1998 i *Paris 1400. Les Arts sous Charles VI* del

¹⁴ GABORIT-CHOPIN, *Ivoires Médiévaux...*, 2003, p. 268.

Musée du Louvre de París l'any 2004.

No podem evitar destacar la importantíssima rellevància de l'exposició *Images in Ivory*, la qual, a banda de proporcionar coneixement a l'espectador ordinari, també tingué una gran repercussió i acceptació dins el camp d'investigació acadèmica dels ivoris. I és que, per primera vegada en la història moderna, es van poder descobrir en una mateixa sala diferents obres mestres dels ivoris gòtics procedents de diferents col·leccions d'Europa i Amèrica. Hem d'imaginar la gratitud d'aquells que havien destinat anys de la seva vida a la investigació dels ivoris i que, per fi, podien comparar moltes de les peces *in situ*. A més a més, la investigació prèvia va suposar un punt d'inflexió en els estudis de l'eborària gòtica. Peter Barnet, curador d'*Images in Ivory* i, aleshores, curador associat del European Sculpture and Decorative Art del Detroit Institute of Art¹⁵ va aconseguir quelcom inaudit fins al moment, la col·laboració entre els grans especialistes dels ivoris gòtics. És per això que, a dia d'avui, el catàleg de l'exposició ha esdevingut una lectura obligada pels interessats en els ivoris gòtics, doncs, és el fruit de la col·laboració i la constant posada en comú d'anys d'investigació d'individus isolats. Com comentàvem, en la seva preparació hi varen participar els investigadors més destacats de l'eborària gòtica del moment. Cadascun d'ells va ser l'encarregat d'afrontar un tema de debat d'aquesta nova embranzida de la historiografia dels ivoris gòtics. El desenllaç d'aquesta aventura es va materialitzar en forma de diferents articles que tractaven aspectes tals com l'escultura en ivori (Peter Barnet), l'ivori i els *ivoriers* medievals (Elisabeth Sears), les relacions entre les escultures en pedra i fusta i els ivoris (Paul Williamson), la policromia dels ivoris (Danielle Gaborit-Chopin), romanços populars esculpits en ivori (Richard H. Randall, Jr), l'escultura en ivori a Alemanya (Charles T. Little) i l'estructura narrativa dels ivoris (Harvey Stah).

Ara bé, cap d'aquestes exhibicions, tampoc els seus respectius catàlegs, haurien estat possibles sense els esforços i les investigacions prèvies de dues figures predominants en l'àmbit dels ivoris gòtics, Richard Randall i Danielle Gaborit-Chopin. És evident i manifest que ells han estat, en gran part, els responsables d'engrandir les col·leccions de la Walters Art Gallery i el Musée du Louvre, respectivament, les quals, a dia d'avui, són capdavanteres en l'exhibició i estudis dels ivoris. Tan eficient va ser la tasca d'ambdós personatges que, de fet, per a una primera aproximació al cas dels ivoris gòtics, la lectura de les seves obres seria més que suficient per a entendre i conèixer les principals característiques dels objectes en ivori. De Danielle Gaborit-Chopin destacariem dues publicacions. En primer lloc, *Ivoires du Moyen*

¹⁵ Un any després de l'exposició, al 1998, Peter Barnet va ser presentat com el nou curador del Department of Medieval Art and the Cloisters del Metropolitan Museum of Art.

Age del 1978, el qual fou el primer catàleg referent a les peces d'ivoris de la col·lecció del Musée du Louvre. En aquesta obra l'autora va examinar el desenvolupament dels ivoris gòtics dins el context medieval, és a dir, des de l'antiguitat tardana fins al segle XV. En segon lloc, *Ivoires Médiévaux. Ve-XVe siècle* del 2003, la versió ampliada i renovada de l'anterior. A ambdues obres, Danielle Gaborit-Chopin demostra el seu domini i amplia els límits de la investigació tot comparant les escultures d'ivori a les de pedra de l'Île-de-France gòtica o revisa l'existència d'altres centres de producció fora de la ciutat de París. Però, la seva carrera com a investigadora de la matèria no acaba aquí. Danielle Gaborit-Chopin ha participat activament en la investigació i redacció per a catàlegs de moltíssimes exposicions, com la ja esmentada *Fastes du gothique. Le siècle de Charles V* per exemple; alhora, també ha difós diversos articles aïllats on defensava totes les seves tesis. Però, pel que fa al cas d'estudi del nostre treball, els ivoris gòtics cortesans, encara hem d'agrair més la tasca de Richard Randall, qui essent especialista en esbrinar correctament diverses iconografies medievals, va dedicar molts esforços a l'assumpte dels ivoris gòtics profans, sobretot aquells de temàtica cortesana. A dia d'avui, el seu article per a *Images in Ivory, "Popular Romances Carved in Ivory"* segueix sent una font notable i indispensable pel que fa a l'elaboració cortesana. Però, aquest és només el resum de tota una vida dedicada a la investigació i observació dels ivoris. La seva destacadíssima tasca es pot rastrejar també a través d'obres com *Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery*, del 1985, i *The Golden Age of Ivory: Gothic Carving in North America Collections* del 1993, les quals són uns magnífics exemplars per a l'estudi de les peces d'ivori conservades en diferents col·leccions americanes. En canvi, articles tals com "A Parisian Ivory Carver" del 1980, "A Group of Gothic Ivory Boxes" del 1985, "Medieval Ivories in the Romance Traditions" del 1989 o "Games on a Medieval Ivory" del 1997 fan palesa la seva constant voluntat d'elucida diferents aspectes incompresos dels ivoris gòtics de temàtica cortesana.

Tanmateix, no podem deixar de banda els esforços d'altres investigadors que també han contribuït persistentment a matisar molts aspectes històricament preconcebuts dels ivoris gòtics. Per posar un exemple, destacariem la tasca de John Beckwith, Géza Jászai, Neil Stratfort, William Wixon o Paul Williamson per localitzar diferents centres de producció fora de París. Cal destacar especialment la figura de Paul Williamson, que recentment s'està erigint com una de les figures més rellevants dins el nostre camp d'estudi. El passat mes de setembre de 2014, Williamson, juntament amb Glyn Davies, va publicar una grandíssima obra, *Medieval Ivories Carving:1200-1550*¹⁶ publicada pel The Victoria & Albert Museum de

¹⁶ WILLIAMSON i DAVIES. *Medieval Ivories Carving:1200-1550*, 2 vol, London, V&A Publishings, 2014.

Londres. L'obra en qüestió, la qual és la continuació d'una d'anterior referent als iveris esculpits entre l'època paleocristiana i romànica, es va publicitar¹⁷ com el primer catàleg complert des de 1929¹⁸, és a dir, des de Koechlin. En efecte, ambdues obres comparteixen moltes similituds; sense anar més lluny, la classificació del corpus en peces religioses i profanes, alhora, cada una d'aquestes està ordenada segons la seva funció i la seva tipologia. Però, *Medieval Ivories Carving:1200-1550* és molt més completa, ja que incorpora tots aquells aspectes que han preocupat als investigadors en les últimes dècades: les imitacions, la policromia, les datacions, les iconografies, etc, tot rastrejant les publicacions més il·lustratives de les últimes dècades.

Una altre de les figures que cal destacar molt positivament és Paula Mae Carns, qui essent especialista en estudis medievals, recentment ha publicat dos articles¹⁹ que capgiren la metodologia en l'estudi de l'eborària profana gòtica. En els seus articles es pot observar la interdisciplinarietat de les diferents branques humanistes tradicionals, així com d'altres més modernes que doten el seu discurs d'una vivesa extraordinària.

Si haguéssim de dibuixar un diagrama que tracés les tendències vers l'interès despertat per l'escultura en iveri, la primera quinzena del segle XXI, sens dubte, marcaria el punt més àlgid. Durant aquests últims anys s'han publicat els catàlegs de les col·leccions més importants d'arreu del món²⁰, les recerques han demostrat la seva vivesa tant en conferències²¹ com en exposicions. Però, el gran punt d'inflexió vers aquest interès és la impressionant base de dades d'iveris gòtics creada pel Courtauld Institute of Art, el *Gothic Ivory Project*, el qual ha contribuït a enfortir tota una nova generació d'especialistes, al mateix temps, que ha

¹⁷ Usem el verb publicitar ja que no hem pogut disposar físicament dels volums que configuren aquesta obra. Per al seu estudi ens hem basat en diferents ressenyes, la primera publicada al Gothic Ivories Project (Vg. http://gothicivories.courtauld.ac.uk/stories/yvard_news.htmlcom) el passat mes de desembre, mentre la segona al Sehepunkte. Rezensionen journal für die Geschichtswissenschaften (Vg. <http://www.sehepunkte.de/2015/05/26739.html>) [consulta: juny 2015]

¹⁸ Vg. L'entrada del V&A Museum http://www.vandashop.com/Medieval-Ivory-Carvings-1200-1550-Hardback/dp/B00TIGJ9T0field_availability=1&field_browse=1778574031&id=Medieval+Ivory+Carvings+12001550+Hardback&ie=UTF8&refinementHistory=subjectbin%2Cprice%2Cgeneric_text_1-bin&searchBinNameList=subjectbin%2Cprice%2Cgeneric_text_1bin&searchNodeID=1778574031&searchPage=5&searchRank=generic-one-asc-rank&searchSize=12 [Consulta: juliol 2015]

¹⁹ CARNS, Paula M. "Remembering Floire et Blancheflor: Gothic Secular Ivories and the Arts of Memory." a *Studies in Iconography*, 32, 2011, p. 121-154 i "Complatio in Ivory: The Composite Casket in the Metropolitan Museum." *Gesta* 45.2, 2006, p. 69-88.

²⁰ A banda del ja esmentat *Medieval Ivories Carving:1200-1550*, en els últims anys s'han reelaborat els catàlegs de les col·leccions del Louvre, el Victoria & Albert Museum, l'Hermitage, etc. Aquest són M. KRYZHANOVSKAYA, M. *The State Hermitage Museum, Western European Medieval Ivories, Catalogue of the Collection*, Saint Petersburg, 2014.; WARREN, J. *Medieval and Renaissance Sculpture in the Ashmolean Museum*, Oxford, 2014.; LOWDEN, J. *Medieval and Later Ivories in the Courtauld Gallery*, London, 2013

²¹ *Gothic Ivory Sculpture: Old Questions, New Directions*, 23-24 March 2012. Location: Victoria & Albert Museum and The Courtauld Institute of Art, London; Paris, Musée du Louvre, 6 Decembre 2014: *Saint-Louis et les Arts en Europe.*; Saturday 5 July 2014, The Courtauld Institute of Arts, London; entre d'altres.

reforçat les relacions entre d'altres de més veterans.

El *Gothic Ivories Project* va néixer l'any 2008 sota la direcció de John Lowden i Catherine Yvard amb l'objectiu d'esdevenir la base de dades més completa i accessible d'ivoris gòtics i neogòtics del món. Com des de la direcció del projecte han volgut fer públic, el propòsit era el d'esser “el Koechlin del segle XXI”²². El 15 de desembre de 2010 aquest objectiu es va materialitzar i el projecte va veure la llum a través de la seva pàgina web www.gothicivories.courtauld.ac.uk. Des d'aleshores aquest recurs online permet fer recerques de gran abast sobre aspectes iconogràfics, de procedència, incidències post-medievals, falsificacions modernes i moltíssims altres aspectes. Alhora, la seva gran base de dades permet cercar en un sol lloc les imatges i les respectives documentacions de més de 5.000 peces, que, en realitat, es troben disperses en més de 400 col·leccions d'arreu del món. El focus del projecte se centra en els ivoris creats a Europa entre el 1200 i 1530, així com en les imitacions modernes. La comesa d'aquest projecte és la de compilar tota la informació publicada i les opinions dels especialistes respecte aquest objectes, no pas el d'emetre un judici. Talment, el nou Koechlin.

És evident que una base de dades tan extensa ha comptat, des dels seus inicis, amb la col·laboració d'institucions de renom com The British Museum i The Victoria & Albert Museum de Londres, el Musée du Louvre i el Musée de Cluny-Musée national du Moyen Âge de París, The Metropolitan Museum of Art de Nova York i la Walters Art Museum de Baltimore. De mica en mica, també s'hi varen anar afegint altres institucions més modestes fins arribar al punt en què la base de dades ja emparava el noranta per cent de les peces d'ivoris que es creu encara es conserven. Endemés, un altre avenç importantíssim que ha dut a terme el *Gothic Ivories Project* és la correcta documentació fotogràfica de les peces, ja que l'èxit del projecte ha permès tornar a fotografiar i sovint en millors condicions, totes aquelles peces catalogades. Aquest detall de caire tecnològic permet als investigadors poder treballar molt millor amb les peces virtuals, ja que per primera vegada s'han pogut veure els reversos de molts ivoris, entre altres detalls. Però la tasca del projecte no rau únicament en agrupar una catalogació de les peces, sinó que també s'encarrega de difondre totes aquelles novetats que afecten als ivoris gòtics, fent-se continus els *posts* sobre noves publicacions o properes conferències. És així com el projecte ha aconseguit triomfalment el seu èxit, ja que, a banda de ser una meravellosa eina de recerca, també suposa una fructífera plataforma on els investigadors d'arreu del món poden relacionar-se i compartir metodologies de treball. El *Gothic Ivories Project* no només permet que aquells que ja es dediquen a l'estudi de l'eborària

²² Article online a Culture24, <http://www.culture24.org.uk/art/art314747>

gòtica disposin fàcilment de tota la documentació necessària, sinó, i aquest aspecte és l'autèntica i revolucionària novetat, s'erigeix com una poderosa i democràtica plataforma de difusió d'aquestes peces artístiques que durant masses anys havien quedat relegades a un segon pla, quasi en l'oblit o en la memòria d'un temps arcaic i que ara, gràcies a les noves tecnologies, reneixen amb més força que mai.

4 Els ivoris i els *ivoriers* gòtics

Al llarg de la història, l'ivori s'ha utilitzat en moltes cultures i per a una àmplia gama d'objectes religiosos, profans i quotidians, per a joieria, incrustació o marqueteria, i fins i tot, en cas de ser cremat, com a pigment. La seva popularitat²³ es deu sobretot al seu color, a la seva aparença llisa i translúcida que fàcilment permet ser tallada o acolorida²⁴. Endemés, per a moltes cultures la procedència exòtica de l'ivori l'ha convertit en un material de prestigi amb connotacions simbòliques i màgiques. Per als historiadors de l'art, l'ivori resulta d'especial interès, ja que ha estat àmpliament comercialitzat, alhora, al no poder-se fondre ha sobreviscut a altres peces artístiques que han acabat desintegrant-se. Conseqüentment, l'ivori és un perfecte indicador de l'evolució estilística de l'art del període.

En el transcurs dels segles XIII i XIV el treball escultòric en ivori va conèixer un auge extraordinari. La seva producció va ser molt abundant i la majoria de les peces fabricades varen ser d'una qualitat excelsa. El període es caracteritza per l'ús exclusiu de l'ivori d'elefant i per una diversificació molt ampla dels tipus. Les figuretes exemptes o d'arts aplicades, fins aleshores raríssimes, es multipliquen i acullen un immens ventall iconogràfic, essent la Mare de Déu la predilecta. Els tabernacles i els políptics s'emplenen també de representacions d'un gran detallisme, amb una gran quantitat de personatges esculpits tant en alt com baix relleu. D'altre banda, els díptics i tríptics desenvoluparan escenes de la Vida de la Verge i de la Passió de Crist. És també en aquesta època que es considera va néixer l'autèntica eborària profana²⁵: valves de miralls, tauletes per a escriure, arquetes, pintes, *gravoirs* i empunyadures de ganivets són els millors exemplars d'artesanía del període i que, endemés, aporten un testimoni irremplaçable sobre la vida cortesana al gòtic. Aquestes peces ens reverberen els seus gustos, passatemps, alhora, els seus coneixements literaris, ja que moltes d'aquestes obres s'inspiren en passatges trobadorescos dels moments. Àmpliament difosos per tota Europa, els ivoris gòtics varen contribuir especialment a divulgar l'*estil parisenc* per les corts del continent.

En efecte, la immensa majoria dels ivoris gòtics han estat atribuïts als tallers parisencs. Com encertadament va exposar Raymond Koechlin a *Les ivoires français*, París fou, entre el segle XIII i XIV, el centre dels més excelsos treballs en ivori. Un altre document

²³ Vg. l'entrada d'“ivory” al *The Dictionary of Art*, 1996, p. 796-800.

²⁴ Un aspecte força desconegut dels ivoris és la seva policromia. Vg. GABORIT-CHOPIN, “Polychrome Decoration of Gothic Ivories” a *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, The Detroit Museum of Art, Detroit MI with Princeton University Press, Princeton NJ, 1997.

²⁵ GABORIT-CHOPIN, *Ivoires Médiévaux...*, 2003, p. 266.

que ho acredita és el *Livre des métiers* del *prévôt de Paris* Étienne Boileau, el qual, entre altres aspectes, censava els gremis als que se'ls autoritzava a treballar l'ivori cap a finals del regnat de Louis IX (1226-1270). Evidentment, no podem deduir que tots els ivoris gòtics són parisencs o francesos. Però és cert que, al no conservar-se gaire documentació, manquen proves que acreditin l'experiència artesana en altres punts d'Europa. No obstant, des dels finals del segle XX molts estudis han ajudat a revelar-ne alguns: Neil Stratford dedica tot un article a parlar de l'eborària anglesa i els seus centres de producció²⁶, Charles T. Little en dedica un altre a les suposades produccions alemanyes²⁷. I és que, en els últims decennis, la manufactura dels ivoris ha preocupat bastant als investigadors.

Un altre aspecte referent als ivoris gòtics que ha suscitat hipòtesis ben variades ha estat la seva datació, la qual ha esdevingut força difícil. Els ivoris són peces d'art resultants del seu temps, és a dir, no es poden descontextualitzar. És per això que per a datar-les cal fer-ne una acurada anàlisi estilística que compti amb comparacions amb altres arts del moment, com l'escultura monumental i els manuscrits il·luminats. Tanmateix, seria un contrasentit pensar que les possibles semblances entre un art i l'altre -escultures monumentals o manuscrits il·luminats i ivoris en aquest cas-, impliquin una relació de còpia o model, és a dir, de dependència dels ivoris vers la resta d'arts. L'originalitat i la qualitat del material, les seves dimensions, les particulars limitacions que la tasca de treballar l'ivori impliquen, les normes distintives de la seva policromia confereixen als ivoris una existència pròpia, enllaçada amb les seves contemporànies, però tan independent com la resta. Endemés, un ivori que reproduís escrupolosament una escultura monumental o qualsevol altre manifestació artística seria en realitat un falsificació²⁸.

4.1 L'abundància dels ivoris a França: les vies de comerç

L'ivori d'elefant²⁹ ha estat durant molt de temps considerat com un material rar i de gran vàlua per a ser esculpit. L'ivori sovint va ser considerat el favorit per a moltes civilitzacions mediterrànies del món antic i la seva popularitat i influència es va estendre més enllà d'èpoques romanes i bizantines. Però, en la Baixa Edat Mitjana, l'ivori d'elefant no

²⁶ STRATFORD. "Gothic Ivory Carving in England" a *Age of Chivalry: Art in the Plantagenet England, 1200-1400*, London, Royal Academy of Arts in association with Weidenfeld and Nicolson, 1987.

²⁷ LITTLE. "Gothic Ivory Carving in Germany" a *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, Detroit i Princeton, The Detroit Institute of Arts in association with Princeton University Press, 1997. p. 80-93.

²⁸ GABORIT-CHOPIN, *Ivoires Médiévaux...*, 2003, p. 267.

²⁹ Tot i que normalment el terme *ivori* ja implica l'ivori d'elefant, hom creu convenient matissar que, en realitat, també n'hi ha procedents d'altres animals, com ara els mamuts, les morses, els hipopòtams o les balenes (Vg. "ivory" a *The Dictionary of Art*, 1996, p. 796-797)

sempre va estar a l'abast dels artesans europeus, els quals van haver de recorre a substituïts tals com l'ivori de morsa, de balena, o d'altres similars. A partir del segle XIII aquest panorama es va capgirar: a través de diferents campanyes militars (les Croades, els viatges de Marco Polo a Àsia,...) els horitzons d'Europa es van expandir³⁰ i l'ivori d'elefant va tornar a ser assequible, i en grans quantitats, a l'Europa septentrional, particularment a França. A aquesta abundància, la qual va persistir fins als segle XV, es deu bona part de la realització de figuretes i altres objectes preciosos en ivori d'entre el segle XIII i XIV, alhora, l'obertura, també durant aquestes dates, de molts tallers d'ivoris gòtics a la ciutat de París³¹.

Gràcies als estudis arqueològics de Mark Horton³² a les zones costeres de l'est d'Àfrica, especialment a Kenya, Moçambic i Tanzania, coneixem l'existència d'una gran i important xarxa de safaris de la gent Swahili. Horton, que el va anomenar *Swahili corridor*, va esbrinar també com aquesta gent comercialitzava, no només amb Europa, sinó també amb la Xina i l'Índia. L'ivori s'obtenia o es trobava a l'interior d'aquestes regions costaneres i foren els caçadors locals els qui ho comercialitzaren amb els ramaders dels pobles costaners. És en aquest procés on els swahilis van intercanviar aquests béns per d'altres, com la seda o el cotó. Com en Horton ha demostrat, aquest corredor va emergir vora el segle X i va persistir fins al segle XVI. Es sabut també, que l'arribada dels ivoris a Europa es feia a través del mar Roig i el mar Mediterrani. Un cop allà un dels ports més importants i per on entrava més material era el de Sicília. Segons Horton, el període entre 1250 i 1350 correspon a un període d'esplendor i prosperitat de les zones costaneres d'Àfrica de l'est, és a dir, del *Swahili corridor*. Després, aquest pobles semblen entrar en un període de declivi. Curiosament, el període d'esplendor de les zones costaneres de l'Àfrica oriental correspon amb l'inici del domini de l'ivori com a peça de luxe a l'Europa occidental³³.

Ara bé, ens falta comprendre per quins camins l'ivori aconseguia arribar a Europa i més concretament a França. I com és que, dins aquest context, París va esdevenir el gran centre d'escultura en ivori durant el gòtic. França havia provocat les Croades, i aquestes havien generat múltiples disturbis en les vies de circulació marítima entre Europa i el Pròxim Orient. Tanmateix, no sembla pas que cap d'aquestes hagués pertorbat el proveïment d'ivori, ja que l'abastament del material ossi i altres articles de luxe es duïa a terme entre Itàlia i Egipte. Com revela Danielle Gaborit-Chopin³⁴, en la primera meitat del segle XIV, els

³⁰ BARNET. "Gothic Sculpture...", 1997, p. 3.

³¹ GABORIT-CHOPIN, *Ivoires médiévaux...*, p. 20.

³² HORTON. "The Sawhili Corridor", *Scientific American*, 257, n° 3, 1987, p. 86-93.

³³ BARNET, "Gothic Sculpture in Ivory: An Introduction" a *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, Detroit i Princeton, The Detroit Institute of Arts in association with Princeton University Press, 1997.

³⁴ GABORIT-CHOPIN, *Ivoires médiévaux...*, p. 21.

comerciants venecians, pisans i genovesos estaven actius a Xipre, Alexandria, Acre, Famagusta i Venècia. Els registres genovesos de l'any 1376 i 1377 senyalen que cinc vaixells carregaven amb productes de luxe ben diversos, entre els quals hi ha documentats diferents blocs d'ivori d'elefant. També sabem el destí de dos d'aquests vaixells: un es dirigia al Portvendres, França, mentre que l'altre es dirigia a Flandes. Tot i el seu caràcter fragmentari, aquests documents proven la continuïtat dels llaços comercials entre Egipte, el Pròxim Orient i els ports de la Mediterrània occidental. Les condemnes als àrabs dictades pels diferents concilis semblen no haver-se respectat o haver sigut defugides.

Per tant, hem de considerar que durant els segles XIII, XIV i XV, els blocs d'ivori que es treballaven a París procedien de les costes orientals d'Àfrica. Els blocs es traslladaven del *Swahali corridor* fins al Caire gràcies al flux del riu Nil i un cop allà arribaven a Europa a través dels ports venecians, genovesos o de Marsella. Tanmateix, aquesta explicació no pot respondre a les nombroses qüestions suscitées pel sorgiment de tants tallers parisencs en època gòtica. Endemés, hauríem de considerar també les presumpcions de Koechlin al apuntar, també en aquestes dates de la baixa edat mitjana, una continua disminució de les importacions pels ports de Provença, particularment el de Marsella. Recentment, aquesta teoria ha estat confirmada pel que s'ha rebutjat creure que l'enllaç dels ports italians i egipcis amb França fos el port de Marsella. Tot fa pensar que, en realitat, els blocs d'ivori podrien haver arribat a França des de les costes occidentals d'Àfrica tot vorejant les costes espanyoles fins a Normandia. Precisament aquesta és la ruta que marcava un dels vaixells amb destí a Flandes dels documents de duanes genoveses del 1377³⁵. Quelcom que beneficia aquesta hipòtesi és la coneguda existència d'estretes relacions entre els governs francesos i genovesos. A més a més, es conserven diversos documents on consta la presència d'ivoris en vies de comerç atlàntiques: al *Grand Coutumier du Normandia*, d'entre el 1270 i 1280, se cita l'ivori d'entre les mercaderies recollides dels naufragis; també apareix citat entre algunes de les mercaderies encarregades pel duc de Borgonya i que s'havien fet importar des del port de Sluis.

Però, repetim, el fet de que al tombant del segle XIV París sigui la ciutat més important d'Europa i un centre artístic molt destacat és encara insuficient per a explicar l'excel·lent desenvolupament dels treballs en ivori que hi tingueren lloc. Les innovacions dins l'escultura en ivori s'expliquen, en part, perquè el material era abundant, i era freqüent emprar-lo. És evident pensar que les vies comercials que permetien aquest abastament havien de ser senzilles i directes. És per això que es creu que aquestes importacions en realitat es

³⁵ *Ibidem*.

durien a terme entre Normandia i París. És a dir, pel riu Sena³⁶.

Tot i que la hipòtesi defensada per Koechlin sobre les relacions marítimes precoces entre els ports normands de Dieppe i Rouen amb la costa occidental d'Àfrica va ser ferotgement refutada per Charles Bourel de La Roncière, aquesta mai es va poder ni afirmar ni desmentir, ja que van desaparèixer els documents³⁷. Tanmateix, la història de l'Àfrica occidental testimonia bé l'existència d'antics camins terrestres que haurien permès la remesa dels blocs d'ivori d'elefant des de la Costa d'Ivori a l'Àfrica central fins a l'Àfrica del nord, on s'hauria pogut expedir cap a l'Atlàntic amb rumb Normandia, Sena, destí final París³⁸. Quelcom que també ens pot ajudar a afermar aquesta hipòtesis és la decadència que des dels primers decennis del segle XV va patir el treball escultòric en ivori³⁹. Aquesta degradació de l'ofici es pot atribuir a les condicions polítiques i econòmiques que suportava aleshores França, la Guerra dels Cent Anys (1337-1453). Degut als conflictes bèl·lics, el port de Normandia va passar a mans dels anglesos, fent impossible d'assolir les primeres matèries i en conseqüència provocant la desaparició de molts tallers d'artesans. A més a més, la resta de ports europeus també varen patir diverses vicissituds: Famagusta, la principal parada xipriota va ser arruïnada pels genovesos l'any 1376, i endemés, Portugal, l'any 1469 va embargar totes les remeses d'ivori procedents de Guinea. En tot cas, la fi del segle XIV i tot segle XV corresponen al desenvolupament espectacular de l'escultura en os (no pas d'ivori d'elefant), de les quals, les obres taller italià dels Embriachi en són el millor testimoni.

4.2 L'ofici dels ivoriers: *el Livre des métiers*⁴⁰

Contínues i profuses deuriem haver estat les batusses entre els diferents tallers d'artesans del París del segle XIII per a què, el *prévôt de Paris*, Étienne Boileau decidís compilar els 101 estatuts dels diferents gremis de la capital francesa en una sola normativa reial, *Li établissement des métiers de Paris*, comunament conegut com *Livre des métiers*. Tot

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ GABORIT-CHOPIN, *Ivoires médiévaux...*, 2003, p. 21.

³⁸ Cap a l'any 1352, el viatger àrab Ibn Battûta, qui volia anar a Fes i a Mali, es va ajuntar a les caravanes que habitualment seguien aquest camí i asseguraven les relacions comercials entre l'Àfrica occidental i l'Àfrica central. Ibn Battûta va destacar el nombre d'elefants vius d'aquestes regions africanes. Altres fonts ens diuen que varen ser el mercaders de Tlemcen els que varen importar els blocs d'ivori de Sudan. (Vg. GABORIT-CHOPIN, *Ivoires médiévaux...*, 2003, p. 21.)

³⁹ GABORIT-CHOPIN, D. "Les ivoires" a PRIGENT, C. *Art & Société en France au Xve Siècle*. p. 251-257.

⁴⁰ Per a la realització d'aquest apartat ens hem basat en l'article d'Elisabeth Sears "Ivory and Ivory Workers" a *Images in Ivory*, 1997, p. 18-37. No obstant això, també ha estat possible la visualització de l'obra *Livre des métiers* a través de la plataforma digital francesa Gallica.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9063131s/f6.image.r=livre%20des%20%C3%A9tiers.langES>

i no ser una normativa exclusiva de l'ofici dels ivoris, l'obra de Boileau, al recórrer les principals característiques del context gremial de París entre el 1226 i el 1270, resulta d'especial interès precisament pel fet de coincidir cronològicament amb el moment d'auge dels ivoris gòtics francesos. Endemés, ens aporta moltíssima informació sobre els *ivoriers*⁴¹, els seus tallers i els seus compradors. Però, l'obra no només permet desxifrar qüestions relacionades amb els subjectes, sinó que també permet desentranyar aspectes tals com l'ús dels ivoris com a *souvenirs* per als viatgers.

La tasca de Boileau va consistir en recollir, muntar i ordenar els estatuts dels tallers parisencs. A banda dels estatuts, el *Livre des métiers* també va recopilar altres aspectes d'interès, com l'horari laboral dels artesans, la posició i condició dels aprenents o les penalitzacions per a cada infracció o violació de l'estatut. Però, a més a més, també hi trobem moltes prohibicions específiques, fet que destaca i posa en evidència la perspicàcia en les pràctiques dels tallers, alhora, l'ètica professional. La transcendència de l'obra va ser tal que cinc segles després de la seva gestació encara es seguia usant com a guia legislativa de les corporacions de la ciutat de París. Una prova d'aquest respecte és la còpia del manuscrit conservat a la Bibliothèque Nationale de France⁴² (fig.1). La còpia en qüestió està completament guixada, fet que només pot ressaltar-ne la seva profitosa utilitat als jutjats parisencs.

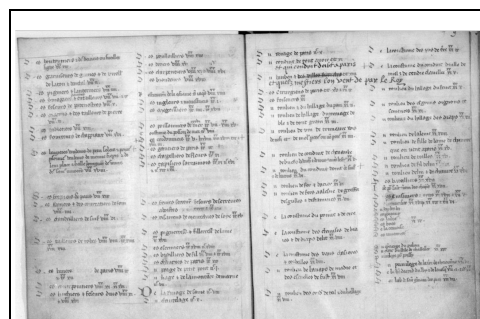


Fig.1. Étienne Boileau, *Règlements sur les arts et métiers de Paris*, 1301-1400. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Français 24069, fol. NP (6)

⁴¹ Donat que al nostre vocabulari no existeix un terme únic i específic per a designar la persona que treballa l'ivori, en aquest treball adoptarem els terme francès d'*ivoirier*

⁴² Aquesta i altres còpies més modernes són d'abast públic gràcies a la plataforma digital de la Bibliothèque Nationale de France, *Gallica*. La còpia en qüestió, datada entre el 1301 i el 1400, va pertànyer al Châtelet de París i va ser utilitzada per la justícia parisenca fins a finals del segle XV. Després de formar part de les col·leccions del cardenal Richelieu, la còpia va passar a integrar la col·lecció de la Bibliothèque de la Sorbonne. L'any 1796 va ser donada ala Bibliothèque Nationale de France. Per a més informació vegeu: BOILEAU, É. *Règlements sur les arts et métiers de Paris, connus sous le nom de Livre des métiers. 1301-1400*, a Gallica. (Vg. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9063131s/f6.image.r=livre%20des%20C3%A9tiers.langES>)

El conjunt de les regulacions deixa clar que cap gremi es va dedicar únicament a treballar l'ivori i confirma quelcom que ja sospitàvem: cap objecte d'ivori estava exclusivament fet d'aquest material⁴³ doncs també s'hi adhireixen peces de metall, fusta o pintura. En total són set els gremis que mencionen aquesta substància exòtica en les definicions de la seva professió: els fabricants d'empunyadures (*couteliers fesseurs demanches* o *enmancheeurs*), els fabricants de pintes (*pingniers-lanterniers*), els fabricants de tauletes (*tabletiers*), els escultors (*ymagiers tailleurs*), els pintors i talladors d'escultures (*peintres et tailleurs d'ymages*), els fabricants de granadures per rosaris, sivelles i botons (*patenostriers*) i finalment, els fabricants de daus (*deiciers*). Una observació acurada d'aquesta llista ens adverteix que els gremis d'artesans parisencs es van organitzar i definir a si mateixos per un constant joc de factors que englobaven els materials, el procés, el producte i el patronatge.

Quelcom interessant que també es desprèn del *Livre des métiers* són les peticions dels diversos gremis per a que se'ls permetés treballar qualsevol material susceptible a ser esculpit. Endemés, veiem que molts dels gremis volien que se'ls tingués en autèntica consideració. Per exemple, i a nosaltres ens escau molt, els escultors (*ymagiers tailleurs*) reclamaven que se'ls apreciés i considerés com a treballadors de pedres precioses, és a dir, volien equiparar-se i aconseguir els mateixos privilegis que gaudien gremis com el dels orfebres o els cristallers, ja que es consideraven capaços d'esculpir qualsevol material susceptible a ser esculpit, ja fos or, plata, vidre o ivori. Gràcies al *Livre des métiers* també coneixem la ubicació d'aquests tallers, que essencialment es van repartir per la parròquia de Sant-Germain-l'Auxerrois, al voltant del carrer de Saint-Denis, del claustre de Sainte-Opportune i pel carrer de la Tabletterie.

Però el *Livre des métiers* de Boileu mostra moltes incerteses, al tractar-se de diferents enunciacions simples va provocar que molts estudiosos consideressin que els encàrrecs d'objectes en ivori es repartien entre els gremis, primer, segons la seva tipologia i després, segons els material i els processos tècnics que la realització de la peça demanava⁴⁴. És a dir, els *ivoriers* únicament realitzaven la peça, si després aquesta havia de ser daurada o policromada s'havia d'adreçar al respectiu gremi encarregat de dur a terme aquesta tasca. Gràcies a les obres i als inventaris conservats, sabem que es varen fer moltes més obres de les que la regulació menciona. Per exemple, sabem, ja que s'hi exhibeixen en moltes col·leccions públiques, que durant aquesta època es van fer moltíssims díptics, tríptics i políptics, però Boileau no ens diu res al respecte. També sabem que es van fer moltes arquetes, instruments

⁴³ SEARS. "Ivory and ivory workers" a *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, Detroit i Princeton, The Detroit Institute of Arts in association with Princeton University Press, 1997, p. 22.

⁴⁴ GABORIT-CHOPIN, *Ivoires médiévaux...*, 2003, p. 268.

musicals, i tants altres articles en ivori que no es manifesten. En efecte, la realitat de les obres conservades només multiplica els interrogants vers a els artífexs de les peces esculpides, així, com a les possibles col·laboracions entre els diferents gremis.

Els diferents comptes i inventaris dels segles XIV i XV ens aporten informacions addicionals que permeten elucidar altres aspectes, alhora, complementar-ne els ja coneguts. Aquest és el cas dels comptes de Mahaut, la comtessa d'Artois, on apareix per primer cop el terme *ivoirier*. És important recalcar que la paraula *ivoirier*, entesa com la persona que treballa o comercialitza amb l'ivori, és molt estranya i que en cap moment apareix escrita per Boileau. Aquesta primerenca menció data de 1322 -fet paradoxal si pensem que durant la segona meitat del segle XIII sorgeixen dels tallers parisencs algunes de les peces d'ivori més belles de tota l'època medieval-, i fa referència al cas de Jehan Scelleur, qui sembla haver estat un *mercier* de professió, és a dir, un venedor d'objectes preciosos. Com dèiem, el nom de Jehan Scelleur comença a aparèixer als comptes de Mahaut de 1315, quan se'l paga per dues pintes d'ivori adquirides en la seva presència, i per dues fundes de pell per a guardar les pintes, també s'inclou un mirall il·luminat. Al 1316 proporciona una altra pinta a Philippe le Long. En totes aquestes documentacions inventarials a Jehan se'l menciona coma *mercier*. Però és evident que en Jehan no es dedicava únicament a la compra de pintes. L'any 1322, quan ja apareix definit com a *ivoirier* se'l paga per la reparació d'una estatueta de la Verge que Mahaut havia comprat a la viuda de Philippe le Hardi.

La documentació ens fa pensar que en Jehan, en realitat, era un intermediari, un *mercier* especialitzat en les mercaderies d'ivori. Però altre cop, aquests documents no fan més que suscitar-nos noves preguntes, ja que ens dona a entendre que *ivoirier* no fa referència a l'afiliació d'un gremi, sinó a un altre tipus de professió. Tanmateix, per més que la història suggereix que durant l'Edat Mitjana mai va existir un gremi d'escultors d'ivori, a principis del segle XV els compradors semblen voler separar els ivoris de la resta de bens i, els comercials, semblen voler satisfer les seves demandes. Segurament fou aquí quan el terme *ivorier* va adquirir els dissenys que té avui en dia. Les evidències de que alguns escultors estaven començant a ser coneguts per les seves capacitats modelant l'ivori comencen a ser paleses a finals de l'Alta Edat Mitjana. Una notícia sobre una absolució reial de febrer de 1376 rebel·la l'existència d'un treballador d'ivori d'alt nivell. Es tracta de Jean Cornée. Un altre cas força revelador és el de Jehan Aubert, actiu a finals del segle XIV i que apareix definit com *ymagier* als comptes de Charles VI de 1387. Uns quants anys després, al 1394, ja se'l designa segons la seva especialitat, *ymagier d'ivoire*. També Henry de Grès treballava l'ivori i, de fet, era qui abastia a la reina de França.

Així, l'ivori és l'únic que connecta les activitats d'aquests personatges, ja que, en realitat, les seves tasques eren ben diferents. Es probable que al segle XIII, en el moment de compilar-se els estatuts gremials i, en conseqüència, de definir-se els diferents treballs d'un gremi els objectes d'ivori no fossin ni tan copiosos ni tan apreciats, pel que els escultors, no tenien cap necessitat de demostrar la seva vàlua modelant i, molt menys, un interès en treballar únicament aquesta matèria òssia. Quelcom que es demostra de la lectura i estudi del *Livre des métiers* del segle XIII és la voluntat d'aquests escultors per no limitar-se al treball d'un únic material. És evident que a menys limitacions, més encàrrecs podien acceptar. Tanmateix, moltes de les peces d'ivori que han arribat als nostres dies ens fan sospitar en l'existència d'individuals especialitzats en el treball d'aquesta matèria exòtica i en el reconeixement de la seva traça.

5 Els iveris profans

Un dels exponents més perfecte d'una societat i d'una època són les seves creacions artístiques, les quals, en cas de sobreviure a les vicissituds de la història, esdevenen el rastre d'allò que un dia varen ser. Durant les últimes dècades del segle XIII i les primeres del segle XIV⁴⁵, a la ciutat de París, els *ivoriers* van donar a conèixer tot un repertori d'objectes d'ús quotidià mai vistos fins aleshores: valves de miralls, pintes, arquetes i tauletes d'escriptura, entre d'altres. Aquests petits objectes de luxe sovint servien com a present que els homes regalaven a les dones. Talment, com una part més del ritual del festeig o del matrimoni. En el dia a dia, aquest objectes haurien servit com a receptacles on guardar joies o altres objectes de valor⁴⁶. Però en el tombant del segle XIV, no només es varen diversificar els tipus d'objectes d'ivori, sinó que la iconografia que en ells s'hi representava abandonava els temes sacres d'inspiració bíblica en detriment dels mons fantasiosos de les novel·les de cavalleries o al·legories amoroses. No parlem solament d'un art profà per la tipologia dels objectes⁴⁷, sinó per un valor afegit, els relats iconogràfics d'una laïcitat creixent en l'Europa medieval, els quals reflectien l'ambient cortesà de la Baixa Edat Mitjana.

Segons Richard H. Randall⁴⁸ l'aparició de temàtiques profanes en les escultures d'ivori durant la Baixa Edat Mitjana europea es pot deure a dos factors completament aïllats. El primer d'ells fa referència a la importació d'objectes, com per exemple les arquetes, les pintes o els buiracs d'ivori procedents del món islàmic d'entre el segle XII i XIII. Quelcom curiós és que, tot i el caràcter profà intrínsec de les obres, moltes d'elles han estat preservades dins els tresors eclesiàstics. Aquests articles, fins aleshores desconeguts a Europa, ja eren d'ús quotidià als països islàmics, i les seves decoracions consistien en animalons o patrons abstractes i volutes. Tot i que al llarg del segle XIII la producció d'ivori ja s'havia espargit per tot el continent europeu, les importacions àrabs van seguir proliferant.

El segon factor fa referència a la importància de la literatura vernacle de finals del segle XII, la qual emanava de la tradició oral dels trobadors i joglars de Bretanya i del Sud de França, que amb les diferents aventures amoroses havien captat l'atenció del públic europeu. Poetes com Chrétien de Troyes, Maria de França, Tomàs d'Anglaterra o Béroutl varen

⁴⁵ GABORIT-CHOPIN, "Les ivoires profanes", p. 270-271.

⁴⁶ MEUWESE. "Chrétien in Ivory" a *Arthurian Literature*, 25, 2008, p. 119-52.

⁴⁷ Estudiosos com Raymond Koechlin al analitzar els iveris gòtics profans engloben totes aquelles tipologies d'ús secular, és a dir, juntament a les valves de miralls, pintes i arquetes, trobem l'estudi de botons, agulles, cinturons, rosaris, etc. Hom només es centrarà en aquelles tipologies on s'hi representin iconografies cortesanes.

⁴⁸ RANDALL, "Popular Romances carved in Ivory" a *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, Detroit i Princeton, The Detroit Institute of Arts in association with Princeton University Press, 1997, p. 63-79.

començar a encomanar-se al pas de l'oralitat a la narrativa durant l'últim quart del segle XII, i cap a mitjans del segle XIII les seves novel·les, poemes i lais ja estaven àmpliament difoses per Europa, especialment a Espanya, França, Itàlia i Alemanya.



Fig. 2. Ginebra rep l'arqueta d'ivori que conté els cabells de Lancelot. MS London, BL. Add. 10293, fol 276v.

Cal apuntar que abans aquestes històries no fossin esculpides en ivori, o inclús passades a paper, van servir de programes iconogràfics d'algunes catedrals, com demostren els testimonis dels Cavallers del Rei Artús a l'arquivolta de la Catedral de Mòdena, c. 1120 o un mosaic, també del Rei Artús, a la Catedral d'Òtranto, Apúlia, l'any 1116, sempre segons l'oralitat de les mateixes. Com dèiem, l'aparició de l'escultura d'ivori secular tingué lloc a París entre l'últim quart del segle XIII i el primer del segle XIV⁴⁹. No obstant, la consciència creadora dels *ivoriers*, és a dir, la inspiració directa que va donar origen a aquestes peces i la seva narrativa, pot haver sorgit directament de les fonts literàries. Chrétien de Troyes⁵⁰, per exemple, relata diversos detalls sobre una cadira d'ivori esculpida amb escenes d'Enees o d'una arqueta on Lancelot va guardar els seus cabells per a regalar-los a la reina Ginebra (fig. 2). Es sabut, ja que així ho documenten els vestigis d'art conservats, de la vigència i l'increïble

⁴⁹ Tot i que Richard H. Randall data l'aparició dels ivoris profans a principis del segle XIV, també en destaca les primeres obres conservades, les quals daten de finals del segle XIII (vg. RANDALL, "Popular..." a *Images in Ivory*, 1997, p. 64.). D'altra banda, Danielle Gaborit-Chopin allarga les dates i situa el naixement entre les últimes dècades del segle XIII i les primeres del XIV (Vg. GABORIT-CHOPIN. "Les ivoires profanes" a *Ivoires Médiévaux...*, 2003, p. 274). Donat que Koechlin també va apostar per datar l'aparició a finals del segle XIII (Vg. Koechlin, *Les ivoires français*, I, 1924, p. 360) hom ha cregut convenient acceptar aquesta cronologia.

⁵⁰ Chrétien de Troyes és considerat el millor novel·lista del segle XII i l'introduïdor del mite artúric en la tradició literària europea. Gràcies a les dades que ell mateix aporta en la seva obra conservada sabem que en algun moment de la seva carrera literària va estar vinculat a les corts de la Xampanya i de Flandes. *El Cavaller de la Carreta* va ser un encàrrec de la comtessa Maria de Xampanya i el *Conte del Graal* el va escriure per a Felip d'Alsàcia, comte de Flandes. A Chrétien de Troyes hom atribueix amb certesa cinc novel·les escrites amb octosíl·labs apariats i en dialecte anglonormand: *Erec i Enide* (c.1170), *Cligès* (c. 1170), *El Cavaller de la Carreta* i *El Cavaller del Lleó* (c. 117-1181), i el *Conte del Graal* (c.1181-1185). També se li adjudiquen dues d'elles sis cançons trobadoresques que li assignen els cançoners que conservem: *Amors tençons et bataille* i *D'Amors, qui m'a tolu a moi*. (Vg. SIMÓ. "L'activitat literària de Chrétien de Troyes" a *Literatura europea dels orígens. Introducció a la literatura romànica medieval*, Barcelona, Editorial UOC, 2012, p. 322-323.)

poder estètic d'aquestes ficcions cortesanes i cavalleresques, les quals van transcendir l'època medieval per arribar fins als nostres dies. C. Jean Campbell apunta la possible i estreta relació entre els ivoris ficticis que es descriuen en les novel·les de cavalleries i els ivoris gòtics reals. És significatiu com aquests ivoris ficticis que decoren les pàgines de la literatura cavalleresca precedeixen en un segle a la proliferació dels ivoris gòtics reals. Som conscients que els ivoris ficticis no són més que mers productes de la imaginació però, no podem negar que malgrat el seu caràcter abstracte i del subconscient, no deixen de ser productes creats per l'home i que, malgrat tot, prengueren vida pròpia en les pàgines de la literatura medieval⁵¹. Així, els *ivoriers* varen perpetuar i transformar la tradició que els poetes havien començat tot casant els ornaments poètics amb els objectes artístics -pintes, miralls i arquetes-, ambdós símbols i agents de la vanitat⁵². Així, si admetem que els poetes trobadorescos medievals es van inspirar en peces d'art reals, podríem dir, també, que els van saber tornar el favor abastint als *ivoriers* d'inspiració i gust pel luxe dels ivoris.

Els exemples més antics que ens han arribat d'aquestes produccions en ivori corresponen a dues arquetes que daten de finals del segle XIII. Una d'elles, actualment conservada al Musée National du Moyen Âge, Thermes de Cluny (Inv. 1260) està decorada amb arcades cegues amb formes trevolades, subjectades per columnes amb capitells de flors, d'aquí que Koechlin li atorgués el nom de *Coffrets a décor d'arcatures*⁵³. També hi trobem

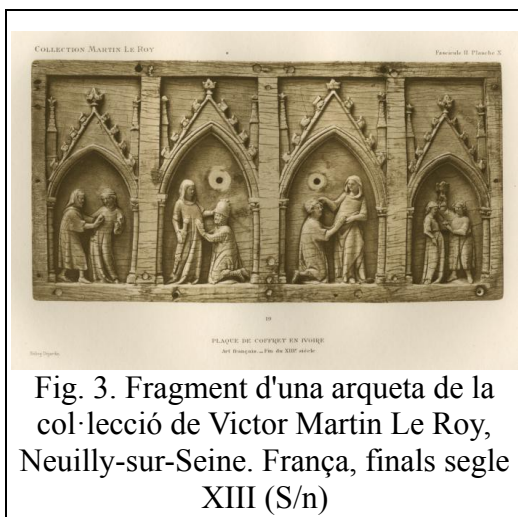


Fig. 3. Fragment d'una arqueta de la col·lecció de Victor Martin Le Roy, Neuilly-sur-Seine. França, finals segle XIII (S/n)

altres elements florals, però cap figura esculpida, tot és ornamental, encara que és possible que l'arqueta estigués pintada amb imatges figuratives⁵⁴. El segon exemple correspon al fragment d'una arqueta que havia format part de la col·lecció de Martin Le Roy i que mostra quatre parelles d'amants en els seus nínxols d'estil goticitzant (fig. 3). L'arquitectura és molt simple i les parelles semblen flotar en l'espai. Aquest aspecte ens suggereix la novetat d'aquestes representacions.

Rastrear l'evolució estilística dels ivoris cortesans d'entre les investigacions dutes a

⁵¹ CAMPBELL, J. "Courting, Harlotry...", 1995, p. 11-12.

⁵² *Ibidem*, p. 13.

⁵³ KOEHLIN, *Les ivoires...*, II, 1924, p. 440.

⁵⁴ Vg. GOTHIC IVOIRES PROJECT, *Casket with arches and rosette*.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/60080B55_64df4e2c.htmlhttp://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/60080B55_64df4e2c.html

terme fins al moment és una feina àrdua; principalment perquè encara ningú n'ha fet un estudi específic⁵⁵. La majoria d'investigacions fan menció de les relacions estilístiques entre els iveris, l'escultura monumental i els manuscrits il·luminats, també la història de la indumentària ajuda sovint a aclarir certs aspectes, però aquests sempre queden relegats a fins cronològics o a descripcions de peces isolades. Afortunadament, i gràcies als anteriors estudis, es sabut que les peces artístiques en iveri es varen desenvolupar en paral·lel a la resta d'arts escultòriques de París, ja que com documenta el *Livre des métiers*, els artesans sovint eren els mateixos. Això ens obliga a relacionar les peces d'iveri profanes amb l'estil gòtic cortesà, donat que, com testimonien les obres conservades, totes les peces busquen un major realisme i un gust pels detalls elegants i delicats, així com una ferma intenció de que els personatges es representin a la última moda⁵⁶.

Un dels estudis que més s'aproxima a detallar els aspectes estilístics inherents en les peces d'iveri de temàtica cortesana és el de Richard H. Randall amb motiu de l'atribució d'un grup de nou arquetes franceses a l'*Atelier of the Boxes*⁵⁷. Evidentment, Randall només detalla l'estil d'aquestes nou arquetes: escenes d'enamorats, encontres secrets, homes salvatges i accions galants tenen lloc dins unes composicions paisatgístiques insòlites, les quals es caracteritzen per presentar la línia de l'horitzó molt pròxima al cim de l'escena i, conseqüentment, les imatges són força escarpades⁵⁸. Endemés, en aquestes composicions destaquen també les arquitectures, les quals estan representades amb tot luxe de detalls: torres estilitzades, portes de reixes, ponts llevadissos o finestres barrades, que emplen tota la composició. En termes generals i a jutjar pels exemplars conservats, aquesta és la gran característica dels iveris cortesans: el gran luxe de detalls que emplen les composicions i les doten d'una gran força expressiva.

Un altre aspecte estilístic de les peces és el que fa referència a la disposició narrativa de les composicions i que Paula Mae Carns analitza en diferents dels seus estudis⁵⁹. L'autora explica l'ús, possiblement inconscient, per part dels *ivoriers* gòtics del recurs narratiu conegut

⁵⁵ Hom es refereix al cas dels iveris profans, ja que els iveris religiosos si que han rebut més atenció. (Vg. GABORIT-HOPIN. "La Vierge à l'Enfant d'ivoire de la Sainte-Chapelle", a *Bulletin Monumental*, 130, 1972, p. 213-224; WILLIAMSON. "Symbiosis Across Scale: Gothic Ivories in Stone and Wood in the Thirteenth Century" a *Images in Ivory*; DUPIN. "La Trinité debout en ivoire de Houston et les Trinités bourguignonnes de Jean de Marville à Jean de la Huerta" a *Wiener Jahrbuch*, 43, 1990, p. 35-65. o SANDRON, "La Sculpture en ivoire au début du XIIIe siècle: d'un monde à l'autre" a *Revue de l'Art*, 102, 1993, p.48-59, entre molts altres.)

⁵⁶ KOEHLIN. *Les ivoires...*, I, 1924, p. 365.

⁵⁷ RANDALL. "Medieval Ivories in the Romance Tradition" a *Gesta*, XXVIII/I, 1997, p. 32.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 30.

⁵⁹ En destacarem dos: CARNS. "Compilatio in Ivory: The Composite Casket in Metropolitan Museum" a *Gesta* XLIV/2, 2005, p. 69-88. i "Remembering Floire et Blanchefort: Gothic Secular Ivories and the Arts of Memory" a *Studies in Iconography*, 32, 2011, p. 121-154.

com *Compilatio*, el qual consisteix en l'agrupació de textos diversos sobre temes específics per tal d'aconseguir fer una declaració global⁶⁰. Segons aquesta hipòtesi la presència de diferents escenes narratives en les peces d'ivori es deu a la voluntat dels *ivoriers* d'explicar-hi una història que fos fàcilment interpretada pels seus consumidors. Molts estudiosos apunten també a que la compilació de diferents històries, basades o no en diferents literatures, creen nous relats, els quals amaguen una nova moralina edificant. Tot i que amb aquestes consideracions ens acostem més a l'anàlisi iconogràfic que no pas estilístic, aquesta voluntat lectiva provoca l'organització de les escenes compositives, al mateix temps, que demanen un gran detallisme en els paisatges i personatges per tal de fer més eficaç el missatge. En aquest sentit, no podem evitar recuperar les tesis d'Albert el Magne i, sobretot, de Sant Tomàs d'Aquino, els quals volien crear metàfores particulars i individuals que fessin recordar coses o estats concrets. Els escolàstics baix medievals creien que l'art havia d'acomplir una funció utilitària, la qual havia de millorar la vida de l'observador⁶¹. Ambdós creien que el sistema per aconseguir-ho era el *corporal similitudes*, és a dir, en imatges riques en detalls i associacions personals, tal com les que trobem representades en els ivoris gòtics cortesans.

5.1 Els *ivoriers* profans

Tot i que avui dia distingim els objectes d'art medieval entre religiosos i profans, cal recordar que, aquesta classificació no tenia cabuda en l'edat mitjana⁶². La mentalitat dels homes medievals refutava aquest principi, doncs el seu món era, en totes les seves expressions, fonamentalment cristià, i allò profà resultava indissociable d'allò cristià⁶³. Les qüestions sobre quin gremi d'*ivoriers* va ser l'encarregat de produir aquests objectes seculars han estat degudament discutides⁶⁴. La resolució final dels estudiosos fou que seria un error pensar que els ivoris profans tingueren un origen diferent al dels religiosos, ja que, en efecte, els ivoris profans van ser esculpits segons l'anterior experiència dels ivoris religiosos⁶⁵. Els

⁶⁰ PARKES. "The Influence of the Concepts of Ordinatio and Compilatio on the Development of the Book" a *Medieval Learning and Literature: Essays Presented to Richard William Hunt*, Oxford, J.J.G. Alexander and M. T. Gibson, 1976, p. 115-141 citat a CARNS. "Compilatio...", 2005, p. 69-88.

⁶¹ BAYER. "La teoría de lo Bello en Santo Tomás de Aquino" a *Historia de la Estética*, traducció de Jasmin Reuter, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1986 (1961), p. 89-93.

⁶² SEARS. "Ivory...", 1997, p. 18-37.

⁶³ GABORIT-CHOPIN. *Ivoires médiévaux...*, 2003, p. 270.

⁶⁴ Raymond Koechlin ja introduïa aquesta qüestió en una consecutiva sèrie de preguntes sense resposta (Vg. *Les ivoires français*, I, 1924, p. 363). Amb el pas del temps diversos investigadors han tornat a revisar els inventaris i els diferents documents conservats i han arribat a aquesta conclusió: els *ivoriers* feien peces tan sacres com profanes.

⁶⁵ RANDALL, "Popular...", 1997, p. 64.

documents i inventaris conservats permeten afirmar-ho, endemés, les raons d'estil ho corroboren⁶⁶. L'analogia entre unes i altres és suficient per afirmar que la narrativa de les escenes, així com la tècnica emprada, el relleu, s'inspirà en les prèviament representades en díptics i tríptics, les quals mostraven escenes religioses de la vida de la Verge i Crist. Però, evidentment, ara els nous temes s'allunyen de la religiositat i es centren en escenes de quotidianitat cortesana, és a dir, caceres, galanteries, concerts, jocs i tornejos. Una altre font d'inspiració per a la realització d'aquests iveris seculars van ser, a banda de les ja comentades novel·les de cavalleries, els bestiari medieval, contes locals o d'altres procedents del món antic o oriental.

És important tenir en compte la iconografia de les peces per a reconèixer qui ha estat el seu artífex⁶⁷, perquè per més que puguem afirmar que els *ivoiers* esculpíen iveris profans i religiosos, l'estudi iconogràfic és l'únic recurs que ens permet agrupar les obres segons el seu estil i poder així atribuir els iveris a un taller concret, per més que aquestes agrupacions sempre respondran a hipòtesis de l'investigador.

Un aspecte que recentment ha suscitat certa polèmica és la raó que va dur els *ivoiers* a esculpir aquests iveris. Anteriorment comentàvem les possibilitats de què aquest *ivoiers* s'haguessin inspirat en les descripcions fictícies d'iveris per a crear aquests objectes preciosos. Doncs bé, investigadors com Paula Mae Carns i altres, també han volgut posar de manifest l'autoria dels *ivoiers* respecte aquestes innovadores peces d'art, donat que en aquest cas es tractaria de traslladar el pas de l'oralitat no al paper, sinó al material ossi⁶⁸. Els *ivoiers* haurien fet valdre les seves capacitats artístiques en tant que “autors” i no pas com a mers copistes, com havia passat en èpoques anteriors. Si aquesta hipòtesi fos certa, el gremi dels *ivoiers* s'hauria alçat com l'inventor ideològic i formal de les peces d'ivori.

5.2 Tipus d'objectes cortesans en iveri

L'eborària gòtica destaca per haver ampliat el nombre d'objectes realitzats amb material ossi. No ens referim a l'aparició de noves tipologies, sinó al fet de realitzar, per primera vegada a la història, molts dels objectes d'ús quotidià en iveri. Precisament, la principal característica dels iveris profans gòtics és el seu ús privat. No es tracta de peces pensades per a ser exposades, sinó gaudides en la intimitat. En termes generals, podem inscriure els objectes d'ivori seculars en dos àmbits diferenciats: els de tocador i els d'ús

⁶⁶ KOEHLIN, *Les ivoires...*, I, 1924, 1, p. 363.

⁶⁷ RANDALL, “Popular...”, 1997, p. 64.

⁶⁸ CARNS. “Compilatio...”, 2005, p. 70.

domèstic⁶⁹ o d'accessori. Les valves de mirall, pintes i *gravoirs* pertanyen a aquest primer grup. Juntament amb les arquetes, les tauletes d'escriptura, les empunyadures per a ganivets i els jocs de taula, els quals pertanyen al segon grup, són els objectes en ivori que presenten més decoracions cortesanes. No obstant això, es conserven moltíssim altres exemples d'objectes que també destaquen per haver-se realitzat amb aquest material ossi⁷⁰. Ens referim als rosaris, els botons, les sivelles dels cinturons, els ventalls, les copes i aigüeres, i fins i tot, alguns instruments musicals. Evidentment, el motiu que va dur a realitzar aquests objectes en ivori no va ser funcional, sinó estètic.

5.3 Principals iconografies dels ivoris cortesans

Les peces d'ivori d'ús secular exemplifiquen la fascinació medieval pels temes galants i d'amor cortesà. Essent aquests, en la seva majoria, procedents de la literatura de cavalleries, també en trobem d'altres procedents dels bestiari medieval o dels llegats del món clàssic. Endemés, quelcom característic de totes les peces d'ivori és la seva diversitat compositiva, la qual feia possible l'aparició d'un o més temes en una mateixa peça en detriment de la lectura final de la narració escultòrica. És per això que, si bé no podem parlar d'unitat en la selecció dels temes o en l'execució individual a cada ivori, sí que podem atrevir-nos a agrupar aquests ivoris segons la presència de grups iconogràfics. Aquestes agrupacions iconogràfiques funcionen indiferentment de la tipologia sobre la qual s'esculpien, ja que sembla ser que cap tema va quedar lligat a una tipologia concreta, ans el contrari, van ser representats tan en valves de miralls, com en arquetes o tauletes d'escriptura, pintes, empunyadures de ganivets i *gravoirs*.

Abans d'endinsar-nos en l'anàlisi concreta dels diferents temes iconogràfics, s'han de tenir presents certs aspectes fonamentals de l'art gòtic cortesà: els cavallers, les dames, les corts medievals i, per sobre de tot, l'amor. Aquests no són mers protagonistes de la cultura i l'art del moment, sinó que també esdevindran, en tant que personatges reals, incitadors de la renovació estilística que tingué lloc durant la baixa edat mitjana.

Un element determinant per a l'estudi de la iconografia de l'eborària gòtica profana és la cavalleria⁷¹. Però, la imatge que avui en dia ens fem del cavaller i el seu entorn medieval no deixa de ser quelcom absolutament idealitzat, fruit, precisament, d'una representació que

⁶⁹ KOEHLIN, *Les ivoires...*, I, 1924, p. 361.

⁷⁰ Vg. KOEHLIN, *Les ivoires...*, I, 1924, p. 361.

⁷¹ Per a una major comprensió del tema de la cavalleria Vg. FLORI, J. *Caballeros y caballería en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2001.

buscava donar-se a si mateixa l'estirp cavalleresca i que ha arribat, per mitjà de diversos i variats relats, a imposar-se a l'opinió⁷². Justament, és dins la dicotomia d'un imaginari i una realitat on trobem la raó de ser de les peces d'arts decoratives profanes gòtiques, d'entre les quals hem de destacar el nostre cas d'estudi, els iveris.

Essent el cavaller el protagonista indiscutible de la majoria de les peces d'ivori destinades a un ús secular, la comprensió d'aquesta institució medieval ens resulta imprescindible per a una correcta anàlisi del nostre cas d'estudi. Però hem de saber que la cavalleria no és un concepte aliè a la polèmica historiogràfica. I malgrat a hores d'ara ja ningú no el pot fer servir com un concepte inherent a tota l'edat mitjana, indiscutit i indiscutible, i que ha arribat en les seves diverses accepcions fins als nostres dies, autors com Richard Barbier s'esmeren a detallar els errors d'interpretacions historiogràfiques que hi ha hagut al llarg dels segles vers aquestes figures, sobretot pel que fa a la datació dels seus orígens⁷³. Cal interpretar cavaller i cavalleria com a conceptes dinàmics que al llarg de la història han tingut usos diversos i, sobretot, tenen una data de naixement que podem arribar a precisar. Per començar, el mateix vocable de *cavaller* no apareix fins a la tardana edat mitjana; el terme inicial era el de *miles*, que en llatí clàssic designa al soldat, i en l'alta edat mitjana, al guerrer lliure⁷⁴. La cavalleria neix a Occident al tombant dels segles XI i XII, és a dir, és un concepte que es configura en paral·lel al naixement de les literatures romàniques, font iconogràfica directa de les peces d'ivori⁷⁵. D'aquesta manera descobrim com els cavallers arquetípics, com són Artús, Lancelot o Tristany, no tenen un fonament històric perquè en l'època en què es situen els seus relats, en una remota i refigurada alta edat mitjana, la cavalleria no existia. Així doncs, en el mateix moment de consolidar-se una ideologia cavalleresca, hi ha el desig, o potser la necessitat, de fer una mirada retrospectiva vers uns models cavallerescos ideals, en una antigor que no va existir mai⁷⁶. Des d'aquest moment fundacional de la cavalleria es va voler creure que ja existia des d'antany, des de sempre, i que mai assoliria la brillantor de l'ideal bastit per la ficció. Un tel melancòlic cobreix aquesta literatura i, de retruc, tota aquesta institució.

Un altre protagonista indiscutible dels llibres de cavalleria, alhora, del fenomen trobadoresc o de la novel·la al·legòrica és la dama, que esdevé la personificació dels desitjos i

⁷² PATLAGEAN, Évelyne. "L'histoire de l'imaginaire" a Jacques Le Goff (dir), *La Nouvelle Histoire*, Bruselas, Complexe, 1988, p. 307. (trad.cast: *La nueva Historia*, Bilbao, Mensajero unipersonal, 1988.

⁷³ BARBER. "The Knight and Warfare" a *The Reign of Chivalry*, London, David & Charles, 1980, p. 9-54.

⁷⁴ LE GOFF, *Héroes, Maravillas y Leyendas de la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2010. p. 41.

⁷⁵ CERDÀ, Jordi. "La cavalleria, un revelador ideològic", a *Literatura europea dels orígens. Introducció a la literatura romànica medieval*, Barcelona, Editorial UOC, 2012, p. 23.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 24.

anhels del cavaller. La dama sembla esdevenir també el centre de la vida social i artística del moment, i la seva aparició desplaça els valors forts del feudalisme, essencialment masculins i guerrers, els quals havien centrat, per exemple, l'èpica. La figura femenina no només emplena pensaments i escrits, sinó que també marca un canvi en l'ideal estètic del moment, sigui aquest sacre o profà. Tal i com apunta Jean Markale, al segle XI apareix un nou art d'estimar en la societat aristocràtica occidental que manté el seu eix en la dona. Però, aquesta revalorització de la feminitat no solament succeïx en l'àmbit laic, sinó que també el trobem en l'àmbit sagrat. El triomf al culte de la Verge Maria, que s'inicià també vora el segle XII, coincideix amb l'embranchida del culte a la senyora de l'amor cortès. En efecte, tot transcorre com si una mateixa concepció de la dona, entesa com un ésser humà en tota la seva plenitud, hagués estat presentada sota dues formes aparentment contradictòries, alhora, complementàries que la sotmeten a la distinció clàssica entre allò sacre i allò profà. Tot i que a nosaltres ens interessa entendre la laïcitat de la figura femenina, saber en quines condicions i amb quina "moralina" esdevingué la protagonista de les peces d'art que ens ocupen, és interessant comprendre també la dicotomia artificiosa a la qual es va veure sotmesa la dona, ja que exposa els debats del moment.

Si bé, en un primer moment, plasmat a les cançons de gesta, l'aparició de la dama en la *mise-en-scène* es redueix a ser l'assistent del guerrer; en època de l'amor cortès, la seva presència serà tot un desencadenant de l'acció i esdevindrà una part activa del relat. La dona, fins aleshores menystinguda per la forta tradició misògina es converteix en el cant dels trobadors, en el principi de l'acció masculina i en allò que li dóna sentit. El cavaller, per tal de merèixer la seva dama, ha de suportar allò que s'anomena *servei d'amor*, vertadera ascesis sexual i guerrera. Paral·lelament i sàvia incrementat per una llarga litúrgia amorosa, el desig fa de l'amant el sacerdot d'una nova religió, el centre del qual és la dona⁷⁷. Aquest és el joc de l'amor cortès, el *fin'amors* que dirien els trobadors, que, en realitat, no deixa de ser un art de viure, un codi simbòlic per a aprendre a estimar i, consegüentment, aprendre a viure en societat segons unes lleis. Ara bé, aquestes noves lleis, sorgides d'una teoria laica, xocaven directament amb les promulgades des de l'Església. No és d'estranyar, doncs, que durant molt de temps s'hagi defensat que l'amor cortès, precisament per xocar amb la moral i la religió establerta, porta a terme una triple ruptura, que afecta les mentalitats, els costums i l'espiritualitat.

En efecte, a partir del segle XI, l'elit intel·lectual d'Europa comença a preguntar-se si l'amor és una simple còpula destinada a perpetuar l'espècie, o si no serà un mitjà per arribar a

⁷⁷ MARKALE. *El amor cortés o la pareja infernal*, Barcelona, Limpergraf S.L., 2006 (1987). p. 21.

la transcendència, és a dir, un mitjà per superar allò humà cap al diví. És aleshores quan la dona, que tradicionalment havia sigut objecte de menyspreu i desconfiança, brota de l'obscuritat⁷⁸. L'amor, comprés en totes les seves dimensions, fins i tot sensuals, es considera com un valor ennoblidor i no pas com una passió que cal rebutjar, com havia ensenyat tradicionalment l'Església. Si aquest amor es vertader, sincer i desinteressat, els amants se sumiran en el més plaent dels *serveis d'amor*. Però, en què consistia realment aquest amor? Fou real o senzillament tingué lloc dins la literatura cavalleresca i les arts seculars del moment?

En la teoria, l'amor cortès o el *fin'amors* només té cabuda dins d'un grup social determinat i restringit, el món cortesà. Endemés, els seus interventors, els amants, són individualitzats, tot i que complementaris entre si. Per una banda, tenim la dama, la qual sol ser una dona casada amb un cabdill, i per l'altre, el seu amant, el cavaller o el trobador, ambdues figures de menys prestigi social que la seva dama. Apareix la noció de parella, ja que, òbviament, no pot haver dama sense enamorat i viceversa. Atret per la bellesa, real o simbòlica de la dama, el seu enamorat intentarà una aproximació, i la millor manera de realitzar-la sempre serà mitjançant les proeses, guerreres o literàries. És així com s'inaugura aquest subtil joc d'amor entre la dama i l'amant, que, recordem, no deixa de ser una litúrgia anàloga a la que es celebra a les esglésies en honor a la Mare de Déu.

Però, l'amor cortès no concernirà la dama o l'amant com a individus, sinó a la parella real o imaginària que formin quan les condicions d'aquest ritual s'hagin acomplert. És així com neix el *servei d'amor*, el qual es basa en la renúncia, en el sacrifici, la lleialtat, l'encant, les pregàries i, sobretot, en gestos significatius que transcendeixen en el que es denomina la *proesa*. Tot per tal de ser mereixedor de l'amor de l'estimat. Aquest servei s'aplicarà sigui quin sigui el grau de la seva relació, purament sentimental, és a dir, platònic, o francament sexual⁷⁹. Quelcom que queda absolutament exclòs d'aquesta parella és la idea del matrimoni. Sembla que per assolir la perfecció sigui precís que la dama estigui casada i que, per tant, existeixi adulteri, real o simbòlic. És precisament aquesta amoralitat vers el matrimoni el que fa pensar a molts autors en la possibilitat de trobar quelcom subversiu. En realitat, el que tingué lloc entre el segle XI i XIV fou un exuberant debat sobre l'amor, fins i tot, i explicat amb tecnicismes moderns, diríem que el segle XI es va entregar a una "psicoanàlisi de la sexualitat"⁸⁰. Però, per més que l'embrió d'aquest amor radiqui en l'adulteri, és també cert que allò que sorgeix d'ell és beneficiós, doncs la dama, en comptes de pervertir l'home en la seva

⁷⁸ *Íbidem*, p. 22

⁷⁹ *Íbidem*, p. 24.

⁸⁰ *Íbidem*, p. 27

missió divina, pel contrari, l'ajudarà i més revolucionari encara, motivarà aquesta acció.

En definitiva, el discurs sobre l'amor a la Baixa Edat Mitjana va obrir una aparent fractura entre un nou ideal que només obeïa el criteri personal i les normes de vida quotidiana feudal que determinaven la conducta social. El fet que aquest ideal d'amor concentrés unes expectatives literàries en la *domna*⁸¹ i, per tant, propagués una relació adulterina no deixava de complicar qualsevol ordenament social pacífic. Una societat com l'aristocràtica medieval havia de ser sotmesa a unes normes rígides que organitzaven el grup, mentre que l'amor cortès es concentrava únicament en l'actitud dels copartícpis de la relació⁸². Les explicacions que s'han buscat a aquest conflicte són diverses i cap no és a prop de donar una resposta del tot convincent i completa. Destacariem les opinions d'Erich Köhler o de Georges Duby, que trobarien una justificació en la tensió provocada pels *juvenes*, els *non casati*, els cavallers situats en les gradacions inferiors de l'aristocràcia i que van anar a la recerca de la fortuna en forma de dona, particularment d'una dona casada, com l'esquer necessari per a la seva ascensió social. Tot i que són unes tesis suggerents, no acaben d'encaixar completament en la realitat social de l'època ni entre els autors literaris que van recrear el concepte d'amor, afaiçonat en la rígida normativa d'allò que els trobadors van anomenar la *fin'amors*. Altres crítics, com ara Rüdiger Schnell han cercat, tal vegada amb més convenciment, la relació de la *fin'amors* amb una sèrie de conceptes educatius clericals i de concepcions aristocràtiques de l'amor i el matrimoni. Els models clericals haurien inspirat la legitimació d'aquest *fin'amors* a partir dels valors de submissió, disponibilitat i servei, *humilitas*, perseverança malgrat el sofriment, voluntat de conservació/transformació.

Amb el nou mil·lenni, un nou model de conducta es va anar introduint en les corts, sobretot les episcopals, i va arribar a arrelar entre les principesques, a partir del conceptes com *humilitas*, *urbanitas*, *eloquentia* i *elegantia morum*. L'amor té doncs una clara dimensió jurídica i, de fet, pot funcionar com equivalent de gràcia, favor, pacte o aliança. També és evident que en un àmbit social en el qual tant es reclama la lleialtat, la fidelitat, revela que la traïció també és, en contrapartida, freqüent. En definitiva, que les relacions es basen en aliances ben fràgils i arbitràries. L'amor esdevé, doncs, no solament una metàfora feudal, un artifici literari, sinó també revela la crisi de governança del segle XII.

La pregunta que queda pendent és si, en efecte, el *fin'amors* va existir com a pràctica social. Tot sembla indicar que tan sols va ser una ficció literària i un recurs artístic. Només va participar de la vida social en tant que relat. I, com qualsevol verbalització, va ajudar a

⁸¹ Concepte d'origen llatí força recurrent en els estudis consultats que fa al·lusió a la dona casada.

⁸² MARKALE, *El amor cortés...*, 2006 (1987), p. 35.

desenvolupar estratègies no violentes per a resoldre conflictes: una arma estètica per a desballestar tensions socials⁸³. Tot i que podem o no estar d'acord amb aquesta visió de la vàlua històrica de l'amor cortès, és innegable observar que, en conseqüència, van prendre més pes els sentiments: dels primers valors col·lectius es va passar a valors determinats per l'elecció personal que semblava prescindir del grup. Però, cal mencionar que, malgrat el fervor d'alguns dels anteriors postulats, tot apunta a que això només va succeir sobre el paper, ja que aquesta imatge mai va arribar a traduir-se a la realitat: la dona no va assolir més protagonisme social i polític en aquell període, i la cavalleria, com a institució, va seguir promovent la solidaritat de grup i no pas l'individualisme.

El que no podem negar pas és l'evidència dels vestigis artístics que ens han arribat i que denoten un canvi estètic en el que, sens dubte influenciat per la feminitat, tot es torna més cortesà. L'art abandona els cànons d'èpoques anteriors i comença a prestar més atenció a la figura femenina, així com al món que l'envolta. Els iveris es faran ressò d'aquestes noves nocions ideològiques i les traduiran en forma de noves narracions escultòriques, les quals serviran per educar a tot aquell que les observi. Els assumptes en ells representats, i més encara la manera en que es troben representats, sens dubte, enutjarien per la seva frivolitat si no fos perquè es troben il·lustrats en objectes petits i d'ús exclusiu⁸⁴. Sens dubte, l'observador de les peces era coneixedor de les històries esculpides, alhora, conscient del doble significat que amagaven. És per això que les iconografies manifestes als iveris cortesans suposen una font indispensable per al coneixement de la societat cortesana del gòtic europeu.

5.3.1 Al·legories poètiques

5.3.1.1 L'Assalt al Castell de Castell de l'Amor

L'Assalt al Castell de l'Amor fou una al·legoria típica medieval, molt celebrada per aquells que seguien el codi d'honor dels cavallers i molt representada tant en valves de miralls com en les arquetes d'ivori. No obstant això, la primera evidència a aquest setge amorós no procedeix de les arts de l'objecte, sinó a les activitats celebrades en el festival de Treviso de l'any 1214⁸⁵. Les cròniques de Rolandino de Pàdova relaten com es va erigir un fantàstic castell de fusta amb incrustacions de materials preciosos tals com perles, maragdes o or, on

⁸³ *Ibidem*, p. 36.

⁸⁴ SUMMA ARTIS, "Los marfiles con...", p. 248.

⁸⁵ LOOMIS, "The Allegorical Siege in the Art of Middle Ages" a *American Journal of Archaeology*, 23, n°3, 1929, p. 255.

diverses senyoretetes de Pàdua el defensaven d'una banda de joves venecians. Les armes dels atacants eren pomes, perfums, roses i lliris⁸⁶ i, davant aquest fet, les joves es resignaven a defensar tant bé com podien el seu castell. Aquest joc cortesà amagava una “moralina”: el castell s'entenia com la dona i l'assalt o atac a aquest castell s'entenia com el festeig. Conquerir el castell significava conquerir el cor de la dama. Així, no podem entendre la festivitat com una simple lluita entre homes i dones, sinó que el joc amaga un significat molt més honorós i cavalleresc⁸⁷.

El cas dels iveris no és molt diferent i l'escena de la pugna entre els cavallers i les dames es mostra, si fa no fa, de la mateixa manera. En un castell fortificat un grup de dames es defensa dels atacs constants d'un grup de cavallers. És una batalla i tot s'hi val. Veiem catapultes, escales i tot tipus d'instruments de combat. Només les flors fan endolcir l'escena bèl·lica. Quelcom que destaca en aquestes representacions és la defensa activa de les dames, contraposada a les actituds amoroses d'aquelles que ja han estat derrotades. No obstant, en altres ocasions sembla ser que l'*ivorier* es va decantar per il·lustrar la rendició de les dames, les quals apareixien abandonant el castell amb rams de flors. Tenim l'exemple d'una preciosa valva de mirall avui dia conservada al Metropolitan



Fig. 4. Valva de Mirall. França, París. Primera meitat del segle XIV. Nova York, Metropolitan Museum of Art (2003.131.1)

Museum of Art de Nova York (2003.131.1), la qual combina l'aferrissada lluita d'algunes dames, amb les manyagueries d'aquelles altres ja vençudes (fig. 4). A més a més, aquesta valva de mirall ens permet presentar un altre personatge que també solia presenciar aquesta escena, el Déu de l'Amor. Aquest déu se'ns presenta com un cupido: menut, amb ales i disparant fletxes. l'Amor sempre lluita al bàndol de les dames i la seva presència sol trobar-se al cim de les composicions. Un altre iveri que ho manifesta és l'arqueta de la Walters Art Gallery de Baltimore (71.264). Segons Richard H. Randall, aquesta arqueta pretenia fer visible la sàtira i l'humor d'aquestes bregues entre enamorats. No només pel fet mateix de l'escena, que ja amaga certes connotacions tipificades entre homes i dones, sinó també per la manera juxtaposada de tractar la totalitat de la composició.

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ RANDALL, “Popular...”, 1997, p. 66.



Fig. 5. Coberta d'arqueta amb escenes de l'Assalt al Castell de l'Amor i Torneig. França, París, 1330-1350. Baltimore, Walters Arts Museum (Inv. 71.264)

Cal destacar la ubicació predominant que sol ocupar el tema de l'Assalt al Castell de l'Amor en les peces d'ivori. En el cas de les valves de miralls, l'escena sol ocupar tot l'espai de la composició, essent un tema únic i representat amb tot luxe de detalls. La composició no sol variar i presenta el ja comentat: una cruenta batalla dins o davant d'un castell custodiat per les dames i el Déu de l'Amor. Donada l'amplitud de l'espai, a les valves de mirall s'hi presenten una gran quantitat de personatges i les architectures estan repletes de detallisme. Al fons de la composició s'hi representa el destacat castell amb les seves torrasses, finestres, merlets, terrasses i portes assegurades per gruixudes reixes. En algunes ocasions veiem les figures transitant l'adarve. Els murs del castell, coneguts com mur cortina, també van ser treballats amb detallisme. L'única variant és la situació dels personatges, ja que poden estar dins o fora del castell. Generalment, els cavallers es presenten lluitant com genets o com soldats a peu; escalant el castell o ja havent conquerit el cim. Les dames també canvien de situació segons el moment narratiu que l'ivoriier volgués representar. Tenim l'exemple fragmentari de la valva de mirall d'Hamburg (Inv. 1900.68), on les dames també lluiten muntades dalt dels cavalls, mentre els galants cavallers imploren clemència.

El cas de les arquetes és diferent, ja que en la majoria d'elles s'hi representava més d'un tema. Tot i així, la ubicació de l'Assalt al Castell de l'Amor també és envejable, ja que ocupa la coberta, un espai destinat a aquelles iconografies que, donada la seva importància, necessitaven més espai⁸⁸. Com comentàvem, l'escena de l'assalt no és l'única. Tanmateix, els temes que s'hi aparellen solen tenir una relació tan estreta que no fan variar la lectura. Ens referim a tornejos i escenes amoroses. Aquesta juxtaposició de temes s'explica en part per les

⁸⁸ KOEHLIN. *Les ivoires...*, I, 1924, p. 488.

característiques inherents de la placa d'ivori, la qual, es trobava obligatòriament dividida per la ferramenta en quatre compartiments⁸⁹. El tema de l'Assalt al Castell ocupava els registres dret i esquerra de la tapa. Evidentment, aquest fet provocava que la composició no pogués ser tant esplèndida com en les valves de miralls, però els *ivoiriers* varen saber trobar formules per a expandir la composició. Una d'aquestes formules va consistir en resumir les representacions arquitectòniques, alhora, reduir la quantitat de personatges⁹⁰.

Al llarg dels temps són diversos els investigadors que s'han esforçat per esbrinar els possibles components literaris i l'evolució iconogràfica d'aquest tema cortesà. Alfred Kühn, fent referència a una arqueta del Metropolitan Museum of Art de Nova York (17.190.173) va suggerir el *Roman de la Rose* com una possible font per la construcció de l'escenari principal, el castell, alhora que per la presència de roses⁹¹. O. Beigbeder va proposar que el simbolisme religiós, concretament amb el *Llibre de les Revelacions*, apel·lava per la presentació del setge⁹². Smith deia que el setge era en realitat l'expressió del desig del donant de guanyar-se l'amor i posseir la dama a qui anava destinada la peça⁹³. Més o menys, el mateix que opinava Richard H. Randall. No obstant això, mai s'ha aconseguit desvetllar l'origen literari d'aquesta iconografia. És cert que alguns poemes provençals relaten també batalles entre homes i dones, però a la gran majoria els falta el significatiu castell⁹⁴. Ara per ara, l'única font coneguda segueix sent el relat de Rolandino de Pàdova referent a les festivitats de la ciutat de Treviso l'any 1214. També és coneixen altres festivitats similars a la cort d'Enric VIII, en motiu de festejos matrimonials o d'Any Nou, o als cantons suïssos de Vaud i Fribourg, on aquestes activitats es varen celebrar fins al segle XVIII⁹⁵.

5.3.1.2 El Déu de l'Amor

El Déu de l'Amor va ocupar una posició privilegiada en la literatura medieval. D'ençà que al segle X comencés a protagonitzar diverses fàbules romàntiques, la seva popularitat no faria més que créixer fins arribar a la seva consolidació a finals del segle XIII amb el *Roman de la Rose* de Jean de Meung. Aquesta reputació tampoc disminuiria al llarg del segle XIV,

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ KOEHLIN. *Les ivoires...*, I, 1924, p. 488-489.

⁹¹ CARNS. "Compilatio...", 2005, p. 82-83.

⁹² BEIGBEDER. "Le Château d'Amour dans l'ivoirerie et son symbolisme" a *Gazette des Beaux-arts*, 1951, p. 63-76.

⁹³ SMITH. *The Power of Women: A Topos in Medieval Art and Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995. p 182.

⁹⁴ KOEHLIN. *Les ivoires...*, I, 1924, p. 404.

⁹⁵ LOOMIS. "The Allegorical...", 1929, p. 256-258.

quan poetes i escriptors tals com Guillaume de Machaut o Christine de Pisan l'usarien per a parlar i debatre sobre l'amor⁹⁶.

En aquests escrits, el Déu de l'Amor és sempre un jove déu alat, abillat amb un vestit llarg i envoltat d'un abundant ramatge d'or que sustenta les seves sagetes d'amor, les quals dispararà per enamorar tothom. Una magnífica corona d'or l'identifica com una deïtat. Alguns textos el mostren dempeus amb les seves víctimes agenollades als seus peus; en d'altres, apareix assegut en una trona amb els brancatges d'or al seu darrera i adreçant-se des del cim als amants que l'imploren. Sembla ser que aquesta última versió, que correspon al romanç de Machaut, és la que preferentment van seguir els *ivoriers* parisencs.

Les valves de mirall ens testimonien moltes variants d'aquesta iconografia. La majoria d'elles presenten un arbre de fulla caduca al centre de l'escena espargint les seves branques a dreta i esquerra de la valva. El Déu de l'Amor es troba assegut entre ambdues branques i coronant l'escena. Als peus de l'arbre acostumem a trobar les víctimes de les seves fletxes, els enamorats. De mica en mica, els *ivoriers* es varen atrevir a anar-hi col·locant altres parelles d'enamorats pel mig dels brancatges⁹⁷. Sens dubte, aquest és l'esquema compositiu més recurrent del tema. Una valva que el segueix és al Iparművészeti Múzeum de Budapest (Inv. 18845) (Fig. 6).

Però aquest no fou pas l'únic tipus de composició de la deïtat. Una variant de la



Fig. 6. Valva de mirall amb escena del Déu de l'Amor. França, París, Budapest, Budapest, Iparművészeti Múzeum (Inv. 18845).



Fig. 7. Valva de mirall amb escenes de la Cort del Déu de l'Amor. França, París, c. 1310-20. Londres, Victoria & Albert Museum (210-1865)

⁹⁶ KOEHLIN, *Les ivoires...*, I, 1924, p. 398.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 400.

composició és la que presenten les valves del Victoria & Albert Museum de Londres (210-1865) (Fig. 7) o del Museo Nazionale del Bargello a Florència (Inv. 132 C), on es representa el Palau del Déu de l'Amor. Altre cop ens adonem de la rellevància del tema per mitjà de la sumptuositat de les arquitectures i la riquesa dels elements decoratius d'aquest Palau. En efecte, la composició tracta la cort del Déu de l'Amor, el qual segueix apareixent al centre superior de l'escena. La resta de personatges són dames i cavallers que imploren els toqui amb les seves sagetes d'amor.

Com anem veient, l'objecte que més representacions presenta del Déu de l'Amor és la valva de mirall, però tenim exemples que testimonien que ambdues tipologies compositives també es van representar en tauletes d'escriptura. A Berlín s'hi conserva una tauleta que presenta l'encontre entre una parella d'amants coronada pel Déu de l'Amor acompanyat d'angelets músics (Inv. 648). Al Metropolitan Museum de Nova York s'en conserva una altra que mostra dos enamorats devots del Déu de l'Amor sota l'arbre on resideix la deïtat (2003.131.3). El cas d'aquesta última tauleta és força curiós, ja que no només presenta el Déu al cimall de l'arbre, sinó que aquest es troba emmarcat en un nínxol arquitectònic trevolat. Aquesta tauleta sembla resumir els gustos estètics del moment.

5.3.1.3 La Font de la Joventut

Una altre representació al·legòrica és la Font de l'Eterna Joventut. La llegenda explica l'existència d'una font que, suposadament, restaura la joventut de qualsevol que begui o es banyi en les seves aigües. Aquesta llegenda ha estat narrada arreu del món des de fa mil·lennis. Les primeres notícies sobre la seva existència apareixen relatades al segle V a.C. als escrits d'Heròdot, però és durant l'edat mitjana i amb les múltiples versions del *Romanç d'Alexandre*⁹⁸ que la llegenda pren força i comença a ser representada en les diferents arts⁹⁹.

Sembla ser que els *ivoriers* van preferir representar aquest tema en les arquetes¹⁰⁰, ja

⁹⁸ Es tracta del primer romanç de matèria antiga del qual tenim notícies. La versió és d'Alberic de Pisançon (c. 1130), la qual s'inspira en una adaptació llatina de l'obra del pseudo-Cal·listenes, un autor grec del segle III que havia forjat una fabulosa història d'Alexandre el Gran. La vulgarització de les gestes del monarca macedoni va conèixer una gran fortuna durant tota l'edat mitjana. Destaquen les versions d'Alexandre de Bernay, conegut com Alexandre de París (c. 1170-1180) i l'*Alexandreis* de Gualter de Châtillon (1182), que incorpora altres fonts llatines i vulgars. Una obra com el *Romanç d'Alexandre* plasma la situació d'aquests primers romanços de matèria antiga, en molts aspectes a mig camí entre la cançó de gesta i el *roman courtois*, que es desenvoluparia més tard. (Vg. SIMÓ. "El primer romanç antic: el Romanç d'Alexandre" a *Literatura Europea dels Orígens. Introducció a la literatura romànica medieval*, Barcelona, Editorial UOC, 2012, p. 267-269.)

⁹⁹ RANDALL, "Popular...", 1997, p. 66.

¹⁰⁰ KOEHLIN, *Les ivoires...*, I, 1924, p. 397.

que se'n conserven molts més exemples¹⁰¹. Aquestes escenes acostumen a estar esculpides a la part frontal de les arquetes i ocupen un compartiment, excepte el cas de l'arqueta del British Museum i la del Victoria & Albert Museum (146-1866) (fig. 8), on l'*ivorier* va decidir ocupar-ne dos. L'esquema és el següent: una multitud d'ancians es dirigeix a la font i al banyar-s'hi, miraculosament, rejuveneixen. Els *ivoriers* van tenir cura de representar als personatges d'acord als patiments corresponents a l'avançada edat: uns van coixos i s'ajuden del bastó, mentre que d'altres senzillament van encorbats. L'aigua de la font els cau a sobre a través de dues boques de lleó. Un cop ja s'han banyat, la seva fisonomia canvia per complet i se'ls presenta com a joves vigorosos, plens de vida i salut. L'aigua màgica de la font els ha guarit.

No obstant, les arquetes no varen ser l'únic vehicle d'aquesta font màgica. També coneixem algunes representacions en valves de miralls, com ara la conservada a la Walters Art Gallery de Baltimore (Inv. 71.170) (Fig. 9) o en tauletes d'escriptura, com exemplifica l'ivori de Berlín (Inv. 7845). Al tractar-se de peces no compartimentades la composició narrativa és més espaiosa, fet que atorga més llibertat als *ivoriers*. Per exemple, la valva de mirall està dividida en tres registres que configuren la narració. Al registre inferior trobem una carreta arrastrada per dos cavalls que transporta un grup d'ancians, els quals han estat representats segons la iconografia del segle XIV. És a dir, els homes barbuts i les dones amb toca, senyals inequívocs de la vellesa¹⁰². Més a munt, al registre del mig, trobem un altre grup d'ancians dirigint-se, amb moltes dificultats, cap a la font de l'eterna joventut. Allà, sota un

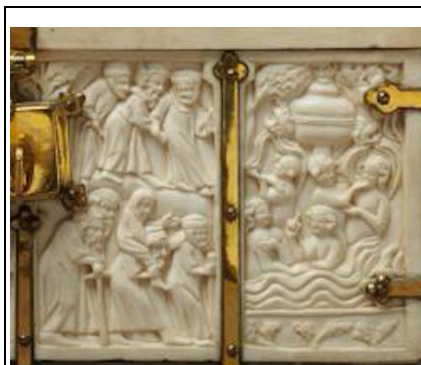


Fig. 8. Detall d'arqueta amb escenes de la Font de la Joventut. França, París, c. 1320-1330. Londres, Victoria & Albert Museum (146-1866)



Fig. 9. Valva de mirall amb escenes de la Font de la Joventut. França, París, 1330-1340. Baltimore, Walters Art Museum (Inv. 71.170)

¹⁰¹ Arquetes tals com la conservada al Victoria & Albert Museum de Londres (146-1866), la del British Museum també de Londres (1856,0623.166) o la del Cleveland Museum of Art (1978.39b), entre d'altres, presenten la composició més estandarditzada del tema.

¹⁰² KOEHLIN. *Les ivoires...*, I, 1924, p. 397.

arbre, trobem diferents animalons i veiem banyar-s'hi a homes i dones semidesputllats o d'altres que directament beuen en copa l'aigua miraculosa. El miracle s'ha realitzat, i els ancians surten joves de la font i es dirigeixen a un castell a fer-se carantines. Serà aquest el Castell del Déu de l'amor¹⁰³? Tot fa pensar que així és.

5.3.1.4 L'Ofrena del Cor

El cor no va ser representat en l'art fins ben entrada la baixa edat mitjana. La primera il·lustració coneguda d'un cor fora dels llibres d'anatomia fou en un manuscrit francès del segle XIII, l'anònim *Roman de la Poire*¹⁰⁴. La història pren el nom d'una de les escenes principals, en la que un jove ofereix com a símbol del seu amor una pera pelada amb les seves pròpies dents la seva estimada. En efecte, es tracta d'una metàfora del seu propi cor (fig. 10). Però, prèviament els poetes medievals ja havien emplenat els seus versos amb metàfores similars¹⁰⁵, per això aquesta no fou una creació inicialment plàstica, sinó literària.

Els iveris gòtics mostren exactament allò que prèviament s'havia descrit als poemes: una parella d'enamorats entregant-se el cor. Normalment sol ser el cavaller qui ofereix a la dama aquest present. Tenim nombrosos exemples i en diferents objectes d'ivori, però tot ells mostren la mateixa idea compositiva. En un escenari molt auster i senzill s'emmarca la parella. El donant pot estar dempeus o agenollat, mentre que el receptor està dret i mostra una actitud agraïda i de responsabilitat vers el present¹⁰⁶. Totes aquestes peces d'ivori destaquen, per sobre de tot, l'acció devota de la parella.

Tanmateix, trobem que hi ha exemples amb composicions més complicades, com ara la valva de mirall del British Museum de Londres (Inv. 1856,0623.107 (Dalton 383)) (fig. 12), la qual no es contenta a presentar únicament la parella enamorada i hi suma dos angelets que sustenten un escut amb una flor i un home encaputxat. Endemés, l'escena té lloc en un

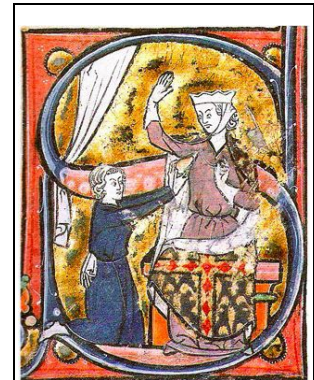


Fig. 10. Escena del *Roman de la Poire* de Tibaut. París, BnF, Département des manuscrits, Français, Ms. fr. 2186, fol. 41.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ VINKEN, Pierre. "How the heart was held in medieval art" a *The Lancet*, vol. 358, 2001, p. 2155-2157.

¹⁰⁵ KOEHLIN. *Les ivoires...*, I, 1924, p. 410.

¹⁰⁶ Aquest és el cas de l'empunyadura del Musée du Louvre (OA 6267), de l'extrem esquerra de l'arqueta del Metropolitan Museum de Nova York (Inv. 17.190.163), de la tauleta d'escriptura del Musée Provincial des Arts Anciens du Namurois (Inv. 29) o de la valva de mirall també del Musée du Louvre (MRR 194), actualment cedida al Musée National du Moyen Âge-Musée de Cluny.

paisatge urbà, ja que al fons, rere els arbres que acompanyen la parella, veiem un castell esculpit amb tot luxe de detalls¹⁰⁷.



Fig. 11. Empunyadura amb jove oferint el seu cor. França o Nord d'Itàlia, segle XIV. Paris, Musée du Louvre (OA 6267)



Fig. 12. Valva de mirall amb escena de l'Ofrena del cor. França, finals segle XIV. Londres, The British Museum (1856,0623.107 (Dalton 383))

5.3.2 Literatura cavalleresca

5.3.2.1 Tristany i Isolda

La llegenda de Tristany va ser immensament popular durant l'Edat Mitjana. Havent aconseguit tenir una repercussió extraordinària en la literatura i en l'imaginari europeu és lògic que també la tingués en l'àmbit artístic. Més enllà dels iveris que tractarem a continuació, el tema tristanià va esdevenir un motiu habitual en les arts decoratives, així com en les miniatures que il·luminen diversos manuscrits. La història de Tristany narra la relació amorosa entre la reina Isolda, esposa del rei Marc de Cornualla, i Tristany, el nebot del rei. Es tracta d'un amor tràgic, resultat de la ingesta accidental d'un filtre, un amor que portarà als amants a transgredir totes les lleis morals i socials, i finalment a la mort.

¹⁰⁷ Un exemple similar és la valva també conservada al British Museum (1856,0623.106 (Dalton 385)), tot i que es creu que prové d'un taller italià. En aquest cas, tornem a trobar únicament als enamorats, però l'escenari torna a ser urbà.



Fig. 13. Arqueta de la reina Jadgwiga de Polònia. França, París, finals segle XIV. Cracòvia, Tresor de la Catedral (S/n)

Aclarim d'entrada que no existeix una única història de Tristany, sinó un conjunt heterogeni d'obres inspirades en la mateixa matèria: unes firmades i altres anònimes, unes extenses i altres breus, compostes en vers, prosa, i escrites en llengües ben diverses¹⁰⁸. Els textos més antics daten de finals del segle XII i segueixen dues tradicions separades, comunament conegudes com *versions commune* i *versions curtoise*¹⁰⁹. Els romanços francesos de Bérout (c. 1150-1190) i de Tomàs d'Anglaterra (c. 1170-1175), són les dues versions més antigues que conservem del *Tristany*. Abans fins i tot de la redacció d'aquestes obres, la història ja era coneguda entre els trobadors, que la van convertir en l'emblema de la intensitat del seu amor. La primera menció la trobem cap al 1137 en uns versos de Cercamon, primer a usar el fèrtil joc de paraules de trist-Tristany¹¹⁰.

D'entre totes les escenes que es descriuen al llarg de la història, els *ivoriers* en varen triar una en concret, per a ser representada als iveris, l'encontre al jardí o sota l'arbre (fig.13). Altre cop trobem que l'escena no es va limitar a un tipus d'ivori en concret, pel que podem trobar-la representada en valves de mirall¹¹¹ i en arquetes¹¹², entre moltíssimes altres. En aquestes composicions la parella seu en costats oposats d'una font situada sota el que sembla ser un roure. El rei Marc de Cornualla s'amaga rere el roure i els espia sense adonar-se'n que la seva figura es reflecteix sobre les aigües de la font. La parella, en adonar-se del reflex que

¹⁰⁸ SIMÓ. “La història de Tristany” a *Literatura Europea dels Orígens. Introducció a la literatura romànica medieval*, 2012, 2012, p. 294.

¹⁰⁹ CARNS. “Compilatio...”, 2005, p. 69.

¹¹⁰ SIMÓ, “La història de...”, 2012, p. 294.

¹¹¹ Com per exemple, la valva de mirall del Musée National du Moyen Âge de Cluny (Cl. 13298) o la del Musei Vaticani de Roma (Inv. 65008).

¹¹² Les arquetes de la Reina Jadgwiga de Polònia conservada al Tresor de la Catedral de Cracòvia (S/N) o la conservada a The British Museum de Londres (1856,0623.166 (Dalton 368)) en són bon exemples.

descobreix l'aigua, queda avisada de la seva presència del rei. Tristany senyala el reflex mentre que Isolda alça la mà en senyal de ben entesa –tot i que a vegades l'advertència la fa Isolda–. D'aquesta manera la parella d'amants burla les sospites del monarca.

Cal destacar que l'encontre dels amants al jardí o sota l'arbre no es troba en cap versió dels textos conservats. Bérout sí fa menció a una font, però en cap moment la descriu. En els iveris en canvi, la font està molt ben detallada i sempre es presenta de la mateixa manera, amb dos caparrons de lleó. Tomàs d'Anglaterra diu que la superfície neta del terra va mostrar la presència del rei Marc, però no ens parla d'una font. Es per això que molts estudiosos creuen en la possible existència d'una altre versió, avui dia perduda, que hauria inspirat als *ivoriers*¹¹³. P. Mae Carns creu que els *ivoriers* s'haurien valgut no només dels textos per a crear aquesta escena, sinó de tota la tradició iconogràfica del llenguatge dels iveris¹¹⁴. És per això, que els personatges principals duen quasi sempre els seus atributs distintius, el falcó i el gosset, per tal de que tothom fos capaç de distingir l'escena i els personatges. Alhora, aquest fet hauria permès incloure més personatges, com és el cas de la valva de mirall del Museu d'Hamburg (Inv. 1893.200) (fig. 14). En aquesta valva, a banda de representar-s'hi l'escena ja comentada s'hi inclouen dos personatges més, un de femení rere Isolda, que és qui adverteix de la presència del rei Marc, i un de masculí rere Tristany¹¹⁵. L'únic problema és que Koechlin



Fig. 14. Tristany i Isolda conversant sota l'arbre. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe (Inv. 1893.200)



Fig. 15. Valva de mirall amb escena de Tristany i Isolda amb Ogrin. França, primera meitat segle XIV. París, Musée de Cluny-Musée national du Moyen Âge Cl. 383).

¹¹³ CARNS, "Compilatio...", 2005, p. 74.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Vg. *Mirror Case* del The Gothic Ivory Project, http://gothicivorries.courtauld.ac.uk/images/ivory/9e0011c9_c5d6e927.html

va considerar la valva com una obra decimonònica.

Però aquesta no fou l'única composició iconogràfica dels amants. Segons Raymond Koechlin, els *ivoiers* francesos també haurien representat una altre cèlebre escena de la història de Tristany, la de l'encontre dels amants amb l'ermità Ogrin¹¹⁶. Segons els textos, la parella d'amants, ja descoberts, varen anar a buscar el consol i l'ajuda de l'ermità Ogrin per tal de reconciliar-se i arribar a una bona entesa amb el rei Marc. La valva de mirall del Moyen Âge de Cluny (Cl. 383) (fig. 15) exemplifica aquesta composició, la qual mostra aquest primer contacte dels amants amb l'ermità. En un extrem de la valva trobem la parella d'amants, mentre que en l'extrem oposat descobrim l'ermità. El fons de la composició al·ludeix a un paisatge salvatge, segurament el bosc de Morois. Tanmateix, aquesta iconografia mai ha estat consensuada i avui dia segueix sent incerta¹¹⁷, essent impossible afirmar que realment es tracta de Tristany i la seva bella Isolda.



Fig. 16. Arqueta amb escenes de Tristany i Isolda. 1180-1200. Londres, The British Museum (M&ME 1947,7-6,1)

Malgrat ser una peça d'ivori anterior al període que treballem i procedent de Colònia, Alemanya, hom creu convenient esmentar el cas de la tapa de l'arqueta conservada al British Museum de Londres (M&ME 1947,7-6,1) (fig. 16) on es representa la parella d'amants, Tristany i Isolda, en el moment de prendre el filtre amorós que desencadenarà la tragèdia. L'escena òssia té lloc dins una construcció arquitectònica amb un fort detallisme. En mig d'aquesta construcció la parella es troba reclinada sobre un llit i la dama d'Isolda, Brangel, els ofereix el filtre d'amor. D'aquesta manera, ens adonem com la història de Tristany va ser àmpliament representada. I per més que els estudis de les peces conservades semblen

¹¹⁶ KOECHLIN, *Les ivoires...*, I, 1924, p. 393.

¹¹⁷ *Ibidem*.

demostrar que, en el cas francès, els *ivoriers* van preferir representar escenes més aviat generalitzades, es més que probable que també existissin altres variants com la del l'arqueta de Colònia. D'altre banda, el fet de trobar més freqüentment l'encontre al jardí o sota l'arbre també es pot deure a la pròpia voluntat del text de Tristany. Autors com Béroul construeixen aquest i altres passatges per a que el lector simpatitzi amb la parella, fins i tot quan aquests comenten adulteri i menteixen constantment¹¹⁸. A mesura que avança la història, el lector jutja l'amor dels amants com quelcom bo, si més no per a ells.

Per als amants, el seu amor és innocent i constantment recriminen el desig que s'entén l'un per l'altre a la poció màgica que van beure inconscientment. El seu és un amor que creuen està protegit per Déu i, en part, aquesta és la visió que volen transmetre els *ivoriers*. La representació als ivoris de la parella al centre i a gran escala els converteix en el focus principal de l'obra. En contrast, trobem la figura menuda del rei Marc, a qui s'acusa d'un mal comportament social. Els amants, en canvi, simplement estan dialogant. I és així com, de la mateixa manera que succeeix al text de Béroul, l'observador dels ivoris simpatitza amb la parella. De fet, hi ha estudiosos que afirmen que les peces mostren el triomf de l'amor vertader¹¹⁹. D'altre banda, la similitud de la composició amb aquella coneguda com *La caiguda de l'home*, fan pensar en com l'escena també fa patent el pecat de la parella. Alhora, en el cas de les arquetes, l'escena de Tristany i Isolda sol estar acompanyada de La captura de l'unicorn. Contraposades, l'escena tristanià falla a favor de la puresa de l'unicorn¹²⁰.

5.3.2.2 El cicle del Rei Artús

Les aventures narrades per Chrétien de Troyes sobre els herois Perceval, Lancelot, Yvany i companyia van ser abastament representades en diferents objectes d'ivori. Chrétien de Troyes es va convertir en un clàssic per a la narrativa del segle XIII. Al llarg de tota la centúria va ser constant la recuperació de personatges, motius i estructures narratives de les seves novel·les en obres dirigides a un públic coneixedor de la matèria, que experimentava el plaer del reconeixement en aquest joc de referències intertextuals¹²¹. Essent el gust del moment tan procliu a aquestes narracions artúriques, és evident que els *ivoriers* francesos també volguessin plasmar les seves interpretacions als ivoris; sobretot en les arquetes, les quals els donaven l'oportunitat d'aprofundir més en detalls narratius.

¹¹⁸ CARNS, "Compilatio...", 2005, p. 74.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ RANDALL, "Popular...", 1997, p. 67.

¹²¹ SIMÓ, "L'herència de Chrétien de Troyes...", 2012, p. 343.



Fig. 17. Arqueta de Perceval. França, París, c. 1310-1330. París, Musée du Louvre (OA 122)

Perceval

Les arquetes on s'il·lustra un tema únic són força rares¹²², tanmateix se'n conserven diversos exemplars¹²³. Un d'ells és l'anomenada *Arqueta de Perceval*, conservada al Musée du Louvre de París (OA 122) (fig. 17) i datada entre el 1310 i el 1330. L'ivori il·lustra la història de Perceval, l'heroi del *Conte del Graal*.

El relat narra¹²⁴ les aventures d'un adolescent completament ingenu, que ha viscut tota la seva vida aïllat del món, ja que la seva mare l'ha criat al bosc. Com a resultat, el jove ha crescut en la més absoluta ignorància del món de la cavalleria i la cort. Tanmateix, l'atzar farà que un dia trobi al seu camí un grup de cavallers que travessen el bosc. Les deficiències de l'educació materna són manifestes en la seva incomprensió de l'escena, ja que, fascinat davant de tanta bellesa, pren per àngels els cavallers. El jove segueix els cavallers decidit a convertir-se en un d'ells sense reparar en que la seva mare cau morta de dolor en veure'l partir. D'ara endavant s'haurà d'iniciar en les diferents facetes de la vida adulta. Però no estarà sol, el cavaller Gornemant de Goort l'ensinistrarà en el maneig de les armes i li ensenyarà el codi de comportament pel qual es regeix la cavalleria. La iniciació amorosa arribarà amb la trobada de la donzella Blancaflor, qui l'empenyerà pel camí de la proesa heroica.

Un dia la compassió envers la mare que va abandonar envaeix el jove i decideix anar-li a visitar. No arribarà a completar el viatge perquè pel camí sorgirà l'aventura que el destí li

¹²² KOEHLIN, *Les ivoires...*, I, 1924, p. 508-520.

¹²³ Quatre són els exemplars que es solen citar: l'arqueta de la Castellana de Vergi, conservada al Musée du Louvre (MR 77); l'arqueta dedicada a la llegenda de Tristany i Isolda, conservada a The State Hermitage Museum de Sant Petersburg (Inv. F 60); la conservada al Tyntesfield de Wraxall (S/n) dedicada al Cavaller del Cigne; i per últim, la que ens ocupa en aquest apartat, l'Arqueta de Perceval (OA 122).

¹²⁴ Per a realitzar el resum del Conte del Graal de Chrétien de Troyes hom s'ha basat en el apunts de Meritxell Simó a "El conte del Graal" a *Literatura europea...*, 2012, p. 339-341.

ha preparat: la visita al castell del Graal. Aquesta aventura no l'emprenrà ni per ambició cavalleresca, ni per amor a la seva dama, sinó per la *caritas*. Al castell, el noi presencia un espectacle estrany: una comitiva desfila enmig d'una llum engegadora portant un graal. Al matí següent tot ha desaparegut i el jove desconeix tots els detalls d'allò que havia vist, ja que no va preguntar pas res. Aquesta ignorància serà contínuament recriminada i el portarà a la recerca del Graal. Entre tant, el jove adquirirà el seu nom, Perceval, el que desxifra. Cinc anys dura la cerca infructuosa de Perceval, que finalment cau en un estat de degradació i desesperació. En aquest estat de desolació, Perceval, ja cavaller, coneixerà els penitents, que li explicaran l'existència de Crist. També coneixerà l'ermità, qui li desvetllarà el seu parentesc amb el rei Pescador, a qui pertany el Graal i l'hòstia que custodia. L'ermità fa veure a Perceval que la seva vida passada està marcada per la culpa i l'encamina a la penitència i a la pregària, per tal d'aconseguir no només glòria terrenal, sinó també eterna. Perceval mai no abandonarà la seva cerca.

En l'arqueta de Perceval el cicle comença per l'extrem esquerra amb la representació de l'encontre del jove Perceval atònit per la presència dels cavallers del rei Artús. Els cavallers que Perceval pren per àngels duen armadures decorades amb flors, quelcom força típic dels cavallers il·lustrats a l'Assalt al Castell de l'Amor¹²⁵. El jove es troba agenollat davant la bellesa de l'escena i decideix que ell mateix es convertirà en un cavaller (fig. 18). Al primer compartiment del revers de l'arqueta, Perceval escolta els consells de la seva mare abans no inicia el seu viatge. L'escena contigua mostra el defalliment de la mare.

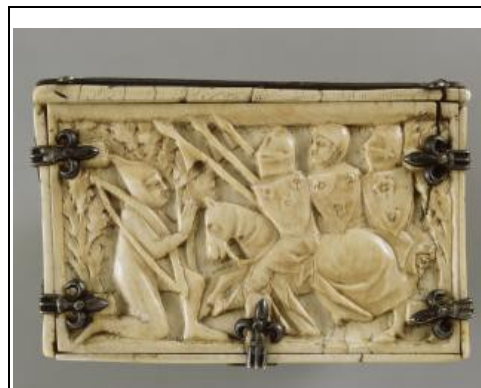


Fig. 18. Extrem esquerra de l'Arqueta de Perceval. França, París, c. 1310-1330. París, Musée du Louvre (OA 122)

Seguidament es mostra el jove cavalcant amb dues javelines i, en l'últim se'ns mostra al jove besant a una dama dormida. La història continua per l'extrem dret amb Perceval cavalcant

¹²⁵ MEUWESE, "Chrétien in Ivory", 2008, p. 121.



Fig. 19. Coberta de l'Arqueta de Perceval. Arqueta de Perceval. França, París, c. 1310-1330. París, Musée du Louvre (OA 122).

dins el saló del rei Artús. Allà, el rei, Ginebra i els cavallers estan celebrant un comit per tal de demanar al rei la conversió del jove a cavaller. Al frontal de l'arqueta l'*ivorier* va decidir plasmar el combat de Perceval amb el cavaller Vermell, que havia robat una copa a la reina Ginebra. La coberta de l'arqueta (fig. 19) mostra quatre sants situats cadascun en un nínxol diferent. Es tracta de sant Cristòfor, carregant a Crist nadó sobre les espatlles, sant Martí tallant la seva capa, sant Jordi matant el drac i sant Eustaqui venerant el cérvol amb el cap de Crist entre les seves banyes.

Observem, així, com en aquesta arqueta les imatges sacres i profanes interactuen sense interferir en la lectura de la peça. La tria d'aquest sants no va ser en va, ja que tots quatre són patrons o bé de cavallers o d'accions relacionades amb la cavalleria. Sant Martí i sant Jordi eren sants patrons dels cavallers i ambdós se'ls representa sobre els seus cavalls per tal d'identificar-los correctament. Sant Cristòfor era el patró dels viatgers, mentre que sant Eustaqui ho era dels caçadors¹²⁶. Cada un d'aquests elements és present a la narració del Conte del Graal. Endemés, Perceval és una obra amb forces connotacions cristianes, per la qual cosa la presència d'aquests sants queda justificada. Tot plegat sembla voler emfatitzar el tema de la cavalleria i la moral del cavaller. És per això, i per l'absència d'escenes cortesanes, que diversos estudiosos han consensuat que la peça no seria un present d'amor, sinó que pot ser estaria destinada a un jove cavaller¹²⁷.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 124.

¹²⁷ *Ibidem*.



Fig. 20. Revers d'aqueuta amb escenes de Lancelot i Galvany. França, París, 1330-1350. Baltimore, Walters Art Museum (Inv. 71.264)

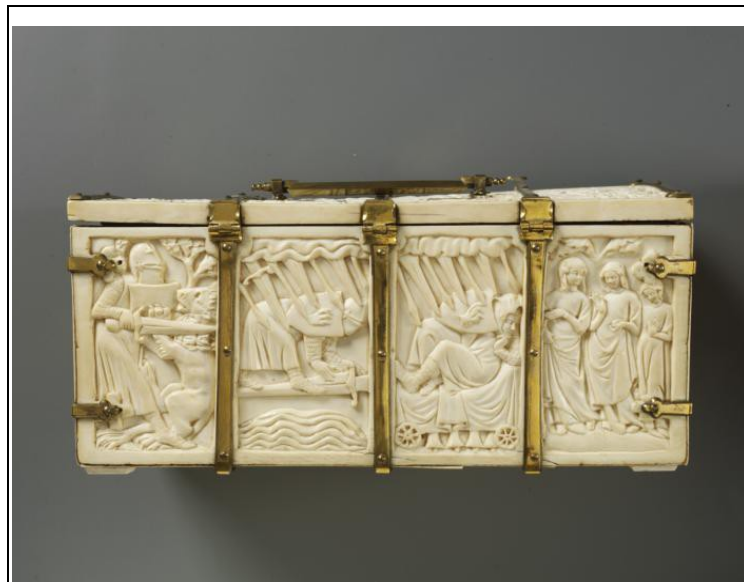


Fig. 21. Revers d'arqueta amb escenes de Lancelot i Galvany. França, París, c. 1310-1330. Londres, Victoria & Albert Museum (146-1866)

Lancelot i Galvany

Dues escenes que es solen il·lustrar juntes en les arquetes compostes són: Lancelot creuant el pont d'espasa per tal de salvar a la reina Ginebra i les aventures de Galvany al Castell de les Meravelles. Ambdues s'inspiren en les obres de Chrétien de Troyes, *El cavaller de la carreta* o *Lancelot* i *El conte del Graal*, també conegut com *Perceval*, respectivament. Les imatges s'ocupen de mostrar les extraordinàries proves que superen els herois. Aquestes escenes, que acostumen a ocupar el revers de les arquetes, tenen una composició molt

tipificada que difícilment pateix alteracions¹²⁸. Repartides en quatre compartiments, el segon està destinat a Lancelot, mentre que els tres restants ho estan a Galvany.

Com veiem en l'arqueta de la Walters Art Gallery de Baltimor (Inv. 71.264) (fig. 20) o en la del Victoria & Albert Museum de Londres (146-1866) (fig. 21), la narració comença il·lustrant l'aferissada lluita de Galvany contra un lleó. Al compartiment contigu es mostra la gesta de Lancelot creuant un feroç riu mitjançant una espasa que fa de pont mentre diverses llances cauen del cel. En el tercer compartiment retrobem a Galvany sobre l'anomenat llit perillós, el qual es munta sobre rodes i campanes, i presenta al lleó vençut en un lateral. L'heroi subjecta un escut amb la pota d'un lleó a l'alçada del coll mentre diverses llances cauen del cel. En l'últim compartiment veiem tres donzelles del Castell de les Meravelles¹²⁹, rescatades per Galvany gràcies a la seva valentia al llit perillós.

Quelcom que ha suscitat l'interès dels estudiosos d'iconografia artúrica és la polivalència d'aquestes imatges. Per exemple, la inclusió de la pota del lleó a l'escut de Galvany en l'escena del llit perillós ens fa identificar el cavaller com Galvany, tanmateix hi ha qui associa l'anterior imatge del cavaller lluitant contra el lleó com Lancelot, qui també va lluitar contra aquestes feres¹³⁰. El caràcter inconclusiu d'aquestes imatges, així com la manca d'un ordre establert de lectura, ens permet interpretar el cavaller del primer compartiment com ambdós guerrers, Lancelot i Galvany.

Talment, algunes de les imatges representades en aquestes narracions en ivori no responen més que a una mala interpretacions dels textos de Chrétien. En l'arqueta del Victoria & Albert Museum (fig. 21), per exemple, l'errada és evident. L'*ivorier* va confondre Lancelot per Galvany, qui de cop i volta creua el pont de l'espasa amb l'escut esgarrapat de l'anterior combat amb el lleó, heràldica inequívoca de Galvany. Aquest era un error força comú, així com també ho era el fet que Lancelot hagués de creuar el pont amb tot de llances caient del cel. Aquestes escenes mai varen ser narrades en la literatura, però tampoc mai van ser corregides pels *ivoriers*¹³¹. Es conserven dos manuscrits il·luminats que ens permeten saber com haurien d'haver estat il·lustrades les escenes: la versió en prosa del *Lancelot* conservada a la British Library de Londres (Add. 10293, fol. 196r) (fig. 22) i un manuscrit del *Perceval* de Chrétien de Troyes conservat a la Bibliothèque Nationale de France (Fr. 12577, fol. 45r). La primera d'elles, ens mostra Lancelot creuant un riu gràcies a una espasa; en la segona, Galvany descansa sobre el llit perillós resguardant-se de les llances que cauen amb el seu

¹²⁸ KOEHLIN, *Les ivoires...*, I, 1924, p. 491.

¹²⁹ THE GOTHIC IVORY PROJECT,

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/a529741c_f2bf64c0.html

¹³⁰ CARNS, "Compilatio...", p. 76

¹³¹ MEUWESE, "Chrétien in Ivory", 2008, p. 132.

escut.

L'èxit i tria d'aquestes escenes és deu a la importància simbòlica dels seus actes. L'episodi on Lancelot creua el pont d'espasa representa la tasca més perillosa a la que el cavaller va haver de fer front al llarg del viatge per rescatar a la seva reina i estimada Ginebra. Incentivat pel seu amor, l'heroi va fer front a totes les adversitats fins assolir la seva fita, la reina. L'afecte i fidel servei d'amor de Lancelot per Ginebra l'han qualificat com el major amant cortesà de la història¹³². En el cas de Galvany, l'empresa duta a terme al Castell de les Meravelles demostra una actitud purament guerrera, de gran valor i temerària. Una altra característica que destaquen les arquetpes de Galvany és la seva cortesia vers les dames, a les que contínuament festeja i vol servir¹³³. D'aquesta manera veiem que ambdós cavallers representen la cortesia masculina cap a les dames en general, i les seves estimades en particular.



Yvany

Només es coneix una representació en ivori del tema d'Yvany¹³⁴, heroi del conte *El Cavaller del Lleó*. L'ivori, en realitat, és un plafó datat c. 1330-1350 que es conserva en una col·lecció privada de Washington (fig. 23). La composició, altre cop, il·lustra un conte escrit per Chrétien de Troyes on s'expliquen les aventures d'Yvany per trobar una font màgica construïda amb metalls preciosos. La llegenda explica que el cavaller que la troba ha de vessar aigua sobre una grada de pedra, cosa que desencadena una tempesta terrible, i enfrontar-se en duel al gegant que guarda el lloc. El relat esperona la gosadia d'Yvany, que decideix anar a venjar l'ultratge al seu cosí Calogrenant, vençut pel gegant. Transcorren set anys i finalment Yvany ho troba tot tal i com li havia descrit el seu cosí. Yvany aconsegueix derrotar Esclavos el Roig, el guardià de la font, que fereix mortalment. Al castell del mort coneix la seva vídua, Laudina, la mà de la qual obtindrà gràcies a la meditació de la fidel serventa d'aquesta, Luneta¹³⁵.

¹³² CARNIS, "Compilatio...", 2005, p. 77.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ MEUWESE, "Chrétien in Ivory", 2008, p. 137.

¹³⁵ SIMÓ, *Literatura Europea dels Orígens...*, 2012, p. 333.



Fig. 23. Fragment d'arqueta amb escenes del Cavaller de Lleó. França, París, 1330-1350. Washington, Col·lecció Privada (S/n)

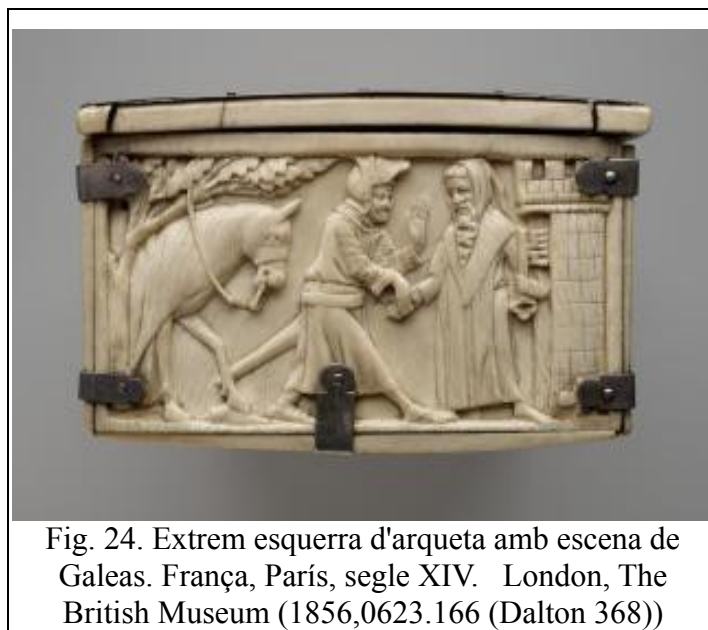
L'ivorièr de la peça va il·lustrar el moment en què l'heroi troba la font màgica. Yvany subjecta un bol entre les seves mans per tal que l'aigua vessi dins. No obstant el plafó de Washington mostra una variant de la narració de Chrétien, doncs s'hi suma el tema de l'home salvatge. Vora la font, un home salvatge subjecte un garrot i seu davant una torre. Yvany sembla conversar amb ell. Autors com Martine Meuwese creuen que es tractaria del pastor que va conduir Yvany a la font¹³⁶. Si fos certa aquesta teoria, l'escena al·ludiria a dos moments separats de la història *El Cavaller del Lleó*.

Galeas

Un altre heroi artúric que els *ivorièrs* varen voler immortalitzar als ivoris fou Galeas, el cavaller verge. L'escena triada fou la de Galeas al Castell de les Donzelles, inspirada en el conte *La Queste del Saint Graal* del segle XIII. La composició (fig. 24) mostra al cavaller acostant-se a un castell custodiat per un home abillat segons els religiosos del moment que subjecta unes claus. En la majoria d'ivoris, ambdós personatges es donen la mà dreta, mentre que l'home religiós subjecta les claus amb la mà esquerra. En el llenguatge dels *ivorièrs*, l'encaixada solia representar un acord¹³⁷. Però en el conte de *Queste* no existeix cap pacte entre els personatges, ans el contrari, l'home no sembla gaire disposat a donar les claus a Galeas. Són molts els estudiosos que han identificat al cavaller com Galeas degut a les similituds escenogràfiques amb el conte de *Queste*: però, també en són uns altres els que

¹³⁶ MEUWESE, "Chrétien in Ivory", 2008, p. 139.

¹³⁷ CARNS, "Compilatio...", 2005, p. 80.



prefereixen interpretar aquesta escena com una al·lusió general a les múltiples vegades en què dins la literatura medieval apareixen herois salvant dames privades de llibertat per pares sobreprotectors o marits gelosos¹³⁸. En general, les presoneres femenines s'interpreten com ànimes bondadoses que han estat erròniament retingudes abans no tingués lloc la Passió de Crist¹³⁹.

Depenent de la lectura de la composició podem interpretar dos missatges diferents. Si interpretem que es tracta de l'aventura de Galeas al Castell de les Donzelles, l'escena ofereix una nova visió del servei de la cavalleria, aquest cop no en benefici de l'amor carnal a una dama, sinó a Déu. És pura caritat cristiana. En canvi, si ho llegim com una escena genèrica del rescat d'unes hostatges, la interpretació es contraposa i l'escena esdevé la mostra del servei cavalleresc per tal d'aconseguir ser retribuït per la dama i aconseguir finalment el seu amor¹⁴⁰.

5.3.2.3 Enyas i l'Home Salvatge

L'imaginari medieval va inventar el mite de l'home salvatge. Es creia que aquest personatge era un gegant, barbut i pelut que vivia amagat a les coves més remotes dels boscos¹⁴¹. El salvatge representava la luxúria, tal com en el món clàssic l'havia representat el

¹³⁸*Íbidem*, p. 81.

¹³⁹PAUPHILET, *La Queste*, 55 a CARNS, "Compilatio...", 2005. p. 81.

¹⁴⁰CARNS, "Compilatio...", 2005, p. 81.

¹⁴¹HUSBAND. *The Wild Man. Medieval Myth ad Symbolism*, Catalogue of an exhibition held at the Cloisters, Metropolitan Museum of Art, 1980, p. 2.

sàtir¹⁴². En l'eborària gòtica la representació d'aquest mite va ser freqüent, sobretot en les anomenades arquetes compostes, on un cavaller solia salvar a una jove dama de les urpes del salvatge. Arquetes tals com la de la reina Jadgwigia de Polònia (S/n), conservada al Tresor de la Catedral de Cracòvia, la del Museo Nazionale del Bargello a Florència (Inv. 123 C) (fig. 25) o la del Barber Institute of Fine Arts de Birmingham (Inv. 39.26) (fig. 26) fan palesa l'estandarditzada iconografia del tema. Sembla ser que la representació de l'home salvatge es destinava a l'extrem dret de les arquetes. En aquesta placa quadrada es presentava el tema de la següent manera: un cavaller, a cavall o dempeus i degudament abillat, atacava amb la seva espasa o llança al salvatge i alliberava així a la dama. D'aquesta manera, els *ivoriers* van captar el moment culminant del salvatge, que malgrat haver estat travessat per la boca, encara s'aferra a l'arma intentant alliberar-se de la mort. La dama observa l'escena sospirant per la seva llibertat.

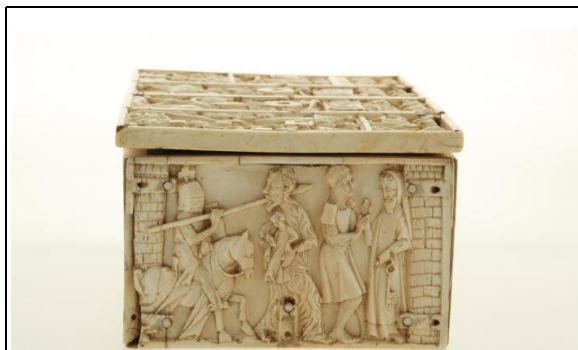


Fig. 25. Extrem dret d'arqueta amb escena d'Enyas i l'Home Salvatge, i Galeas. França, París, c. 1330-1340. Florència, Museo Nazionale del Bargello (Inv. 123 C)

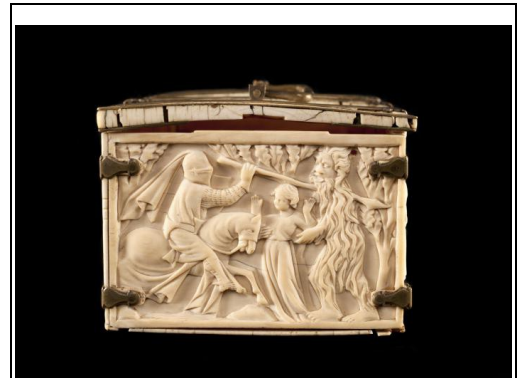


Fig. 26. Extrem dret d'arqueta amb escena d'Enyas i l'Home Salvatge. França, París, c. 1310-1340. Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts (Inv. 39.26)

Gràcies a les investigacions de Sherman Loomis sabem que, en realitat, aquest tema correspon a un passatge de la història d'Enyas, el cavaller vell¹⁴³. Loomis va poder atribuir l'escena gràcies a la comparació dels ivoiris amb un volum il·luminat de mitjans el segle XIV¹⁴⁴ (fig. 27). En aquest manuscrit hi trobem compilades diferents històries acompanyades d'imatges i inscripcions anglonormandes. Una d'elles correspon a la citada, *ci uient enyas vn viel chiualier et rescuit la damoysele*¹⁴⁵, és a dir, Enyas rescatant una jove dama. Explica la

¹⁴²RANDALL, "Popular...", 1997, p. 68.

¹⁴³ KOEHLIN, *Les ivoires...*, I, 1924, p. 506.

¹⁴⁴ Es tracta d'un manuscrit il·luminat procedent de la col·lecció anglesa de Yates Thompson, el conegut com *The Taymouth Hours* (Vg. Catàleg digital de la British Library. <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8148>)

¹⁴⁵HUSBAND, *The Wild Man...*, p. 69.

història com Enyas, un cavaller d'avançada edat, va topar amb un home salvatge que havia assaltat una jove dama. El cavaller, fidel al seu codi d'honor, es va afanyar a rescatar-la tot clavant la seva espasa a la boca de l'agressor i ferint-lo de mort. Mentre Enyas i la jove dama s'allunyaven del bosc van topar amb un cavaller jove, qui va desafiar Enyas per aconseguir la mà de la jove. Enyas, creient que la jove dama li seria fidel, suggereix que sigui ella mateixa qui trii el seu favorit, però la dama ràpidament escull el jove cavaller. A més a més, els descarats joves demanen a Enyas el seu gos, però l'animaló roman fidel al seu amo. El jove cavaller, governat per la fúria, desafia Enyas en un combat. Enyas, vencedor del combat, abandona la ingrata jove dama al bosc, on acabarà sent devorada per les bèsties¹⁴⁶.

Així ens adonem que, en efecte, els *ivoriers* es van decantar per representar el moment de gloria cavalleresca de l'heroi Enyas. Moment en què el bé supera el mal i no hi ha perspectiva de desconsol.



Fig. 27. Llibre d'Hores conegut com *The Taymouth Hours*, Anglaterra, segon quart del segle XIV. Londres, British Library, Yates Thompson MS 13, fol. 66v.

5.3.3 Altres romanços

5.3.3.1 Aristòtil i la Donzella

La història d'Aristòtil i la donzella va suscitar força interès als *ivoriers* francesos. La història solia decorar la part frontal de les arquetes i tauletes; fins i tot alguns *gravoirs* mostren l'escena culminant de la narració¹⁴⁷ (fig. 27). Per bé que aquest passatge de la vida d'Alexandre el Gran i el seu mestre, Aristòtil, no el trobem narrat en cap de les seves biografies¹⁴⁸, sí que se n'han conservat dues versions isolades. La primera d'elles està escrita

¹⁴⁶ *Ibidem.*

¹⁴⁷ KOEHLIN, *Les ivoires...*, I, p. 499.

¹⁴⁸ CARNS, "Compilatio...", p. 71

en francès antic i s'atribueix al poeta normand del segle XIII, Henri d'Andeli. La segona versió correspon a un anònim contemporani. En realitat, en aquestes narracions els autors medievals haurien introduït personatges emblemàtics i ben coneguts pel públic dins una trama popular de fàcil lectura icnogràfica.



Fig. 27. *Gravoir* amb escena d'Aristòtil i la donzella. França, París, c. 1320-1330. Londres, Victoria & Albert Museum (286-1867)

Explica la història com en el transcurs d'una campanya bèl·lica per l'Índia, Alexandre va prendre una bella donzella de la zona com a amant. El monarca va destinar molt del seu temps a les atencions de la donzella i això no va passar pas inadvertit. Aristòtil aviat va recriminar a Alexandre que abandonés els seus deures per amor. De mala gana, Alexandre va avenir-se a deixar de veure la seva amiga. Aquesta, descontenta amb la resolució, en assabentar-se del rol que el mestre d'Alexandre havia jugat, va tramir un pla per a silenciar-lo: a canvi del privilegi de muntar sobre Aristòtil pel jardí de l'estança li oferiria favors sexuals. Paral·lelament, la donzella va avisar al seu ex-amant, Alexandre, que mirés per la finestra a l'hora pactada pel passeig. Quan Alexandre va veure aquella imatge tant degradant es va adonar que el seu mestre era tan babau com ell. Alexandre va concloure que un gran filòsof adoctrinant sobre

aspectes amorosos era inútil, doncs l'amor colpeja i cega a tots per igual. Des d'aquell moment ell i la seva estimada van seguir endavant amb la seva història.

La narració escultòrica dels *ivoriers* segueix fidelment la narració literària. En general trobem que la història es redueix a dues escenes, cada una d'elles desenvolupada en un registre independent. Com exemplifiquen arquetes tals com la conservada al Walters Art Museum de Baltimore (Inv. 71.264) (fig. 28) o la del The Barber Institute of Fine Arts de Birmingham (Inv. 39.36) la imatge que enceta la narració és aquella referent al moment quan Aristòtil recrimina al jove monarca pels efectes perniciosos de l'amor. Abillat amb un barret i una capa, el filòsof alça un dit advertint a Alexandre de mantenir una actitud cautelosa enfront de l'amor. Alexandre seu oposat al seu mestre i respon a les advertències d'aquest tot alçant la seva mà. Aquest gest ens fa pensar en l'oposició del jove a les recriminacions del mestre. Ambdós personatges estan abillats segons les modes contemporànies, és a dir, duen vestidures del segle XIII: Alexandre vesteix la corona, la túnica i la capa d'un príncep medieval¹⁴⁹.

La història escultòrica acaba al registre contigu, on es representa l'escena on la

¹⁴⁹ CARNS, "Compilatio...", 2005, p. 71.

donzella monta Aristòtil amb arnès i fuet, mentre el jove Alexandre veu l'escena des dels murs d'un castell amb una gran decepció.



Fig. 28. Detall d'arqueta amb escenes d'Aristòtil i la donzella. França, París, 1330-1350. Baltimore, Walters Art Museum (Inv. 71.264)

Tot plegat ens porta a interpretar aquesta història en ivori com el triomf de l'amor per sobre de la raó¹⁵⁰. El fet de què els *ivoriers* decidissin juxtaposar les imatges d'Aristòtil rondinant sobre les vileses femenines per acabar sent dominat per elles ens revela la nul·la sensatesa del filòsof. Quelcom que emfatitza més aquesta percepció és l'absència, en la segona imatge, del barret que el caracteritza com a docte. Amb aquesta decisió els *ivoriers* demostren haver tingut molta cura en representar-lo com un babau acabat que ha perdut totes les seves facultats¹⁵¹. Però, Aristòtil no és pas l'únic babau, doncs la història també fa mofa d'Alexandre, que també ha quedat embadalit per l'amor.

En resum, la narració transmet amb grans tocs d'ironia¹⁵² el missatge de què l'amor ho conquereix tot i a tots, vells i joves. Quelcom que encara ho emfatitza més és el fet que sovint la història d'Aristòtil i la donzella es representa acompanyada de la Font de la joventut o de la tràgica història de Píram i Tisbe, la qual, en part, també recrimina l'estupidesa del jovent.

5.3.3.2 Píram i Tisbe

Un altre tema que sol decorar les arquetes compostes és la dels amants Píram i Tisbe.

¹⁵⁰ *Ibidem.*

¹⁵¹ *Ibidem.*

¹⁵² KOEHLIN, *Les ivoires...*, I, 1924, p. 499.

Aquesta tràgica història fou descrita pel poeta romà Ovidi a les *Metamorfosis* per explicar com la seva violenta mort sota una morera va acabar tenyint els fruits de vermell. Al segle XIII, amb la nova embranzida de les històries clàssiques, un poeta normand va decidir traduir la història a llengua vernacle. L'autor va mantenir-se fidel a la narració d'Ovidi, però va decidir expandir alguns dels detalls, així com els discursos dels protagonistes¹⁵³. Com succeeix en tantes altres ocasions, resulta força complicat esbrinar quina de les diferents versions de la narració va influenciar els *ivoriers*.

Explica la història com en l'antiga Babilònia vivien dos joves, Píram i Tisbe, el destí dels quals quedaria unit per un apressant afecte mutu. Essent veïns, els joves es van enamorar ja de ben petits. Als seus pares però, els preocupava aquest afecte i varen decidir separar als joves enamorats. Tot i el pas del temps, l'afecte de la jove parella va romandre intacte i finalment, un bon dia la sort els va somriure: Tisbe va trobar un forat en el mur que delimitava les dues vil·les i gràcies a aquest la parella va poder citar-se aquella mateixa nit a una font pròxima. Allà ambdós fugirien per a poder estar junts. La primera en arribar a la cita fou Tisbe, però mentre esperava al seu estimat va aparèixer un lleó. Espantada per la fera, la jove va buscar refugi a l'ombra d'un ametller descuidant la seva toca. El lleó, al trobar la peça de roba la va estripar i embrutar de sang d'un àpat anterior. Quan Píram va arribar a la font es va trobar amb un espectacle devastador: el tocat de Tisbe estava ple de sang. Creient que la seva tardança havia provocat la mort de la seva estimada i incapaç de seguir vivint sense ella, Píram va decidir suïcidar-se amb la seva pròpia espasa. Al tornar Tisbe a la clariana es troba

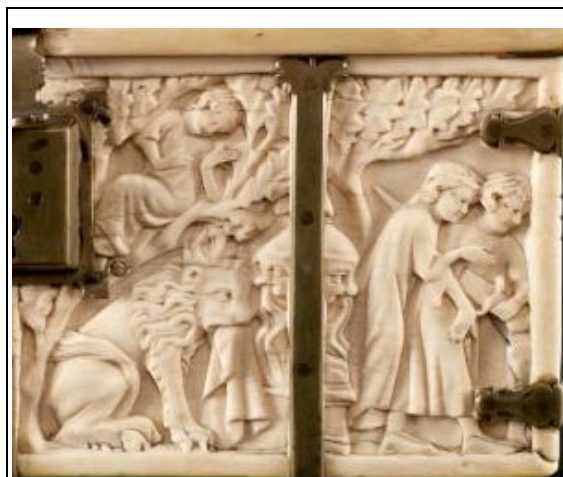


Fig. 29. Arqueta amb escenes de Píram i Tisbe. França, París, c. 1310-1340. Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts (Inv. 39.26)

¹⁵³ *Ibidem*.

el cos jacent de Píram i decideix seguir el seu destí per tal d'estar, per fi, junts en l'eterna mort.

Els *ivoriers* francesos varen decidir capturar el fatídic desenllaç de la parella. Ho veiem a les arquetes de Birmingham (Inv. 39.26) (fig. 29) i Cracòvia (S/n)¹⁵⁴, i en quasi totes les obres d'ivori conservades la composició és la mateixa. La narració escultòrica comença amb Tisbe amagada al cimall de l'ametller mentre, sota seu, el lleó destrossa la seva toca. Observem aquí que l'*ivorier* no va seguir fidelment la narració literària, ja que Tisbe en realitat hauria d'haver-se amagat rere l'arbre. Aquest fet es pot deure al reduït espai del format¹⁵⁵. En el registre contigu veiem el doble suïcidi dels enamorats: Tisbe i Píram es mostren dempeus i empalats junts amb una única espasa. En aquest concloent registre també observem la destresa dels *ivoriers* al ser capaços de reduir a un els diversos episodis on s'explica el suïcidi de cada un dels amants. Les narracions en ivori ens fan pensar que Tisbe s'afanyà a llançar-se sobre l'espasa que just ha donat mort a Píram¹⁵⁶. L'economia d'aquesta variant narrativa encara emfatitza més el dramatisme de l'acció.

La lectura d'aquest tema recau sens dubte en la figura de Tisbe, doncs tant en la primera com en la segona escena es mostra com un personatge actiu, mogut pel profund i fidel amor que sent per Píram. La valentia de les seves accions queda constantment retratada i prova la puresa del seu amor. No obstant això, els *ivoriers* també varen voler plasmar l'evident amor d'ambdós personatges al representar el doble suïcidi. Configurant el suïcidi dels amants com un únic acte, els *ivoriers* varen capturar la natura del seu amor. Endemés, varen captar la noció de l'amor com quelcom físicament dolorós, un topos força comú tant en l'obra d'Ovidi com en la



Fig. 30. Tauleta amb escenes de Píram i Tisbe. França, París, mitjans del segle XIV. Londres, The Wernher Collection, Ranger's House (88259047 (EE270))

¹⁵⁴ Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts (Inv. 39.26) i Cracòvia, Tresor de la Catedral, arqueta de la reina Jadgwigia de Polònia (S/n).

¹⁵⁵ CARNS, "Compilatio...", 2005, p. 72.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

literatura medieval¹⁵⁷. Una altre lectura que es desprèn de la narració en ivori és l'estupidesa de Píram, ja que de no haver sigut per la seva falta de percepció els amants haurien pogut gaudir del seu final feliç. La juxtaposició de l'escena on el lleó destrossa la toca de Tisbe i l'escena del suïcidi no fa més que emfatitzar aquesta visió, ja que Píram se sol representar a semblança del lleó.

En efecte, la majoria d'ivoris que mostren aquest tema són arquetes; però aquestes no van ser pas l'únic vehicle per a explicar la narració. A una tauleta de Londres (88259047 (EE270))¹⁵⁸ s'hi representen escenes de la història de Píram i Tisbe (fig. 30). Evidentment, la composició del tema varia, doncs el suport permetia explicar-se molt més en els detalls i els passatges. La narració escultòrica de la tauleta està dividida en dos registres, un superior i l'altre inferior, que juxtaposen diferents escenes de la història que s'han de llegir d'esquerra a dreta. La primera d'elles, al registre superior, mostra el jove Píram observant Tisbe a través del forat del mur. A continuació, veiem la jove Tisbe amb el lleó. Al registre inferior la narració continua amb Tisbe amagada al cimall d'un arbre i el lleó estripant la seva toca. L'escena concloent de la narració és la de Píram matant la fera¹⁵⁹. Per tant, ja d'entrada ens adonem que en aquesta tauleta el focus d'atenció recau en la figura de Píram, que es mostra com un jove que anhela el seu amor.

5.3.3.3 La Castlana de Vergi

L'anònim conte francès de *La Castlana de Vergi* va ser un altre dels temes representats als ivoris gòtics francesos. Essent un dels contes sobre honor, traïció i gelosia més popular de l'Edat Mitjana, el conte va ser narrat com un tema únic en diverses arquetes d'ivori¹⁶⁰. Les arquetes de Milà (Avori 34)¹⁶¹ o la de París (MRR 77)¹⁶², per exemple, fan palesa la fidelitat dels *ivoriers* a l'hora de narrar el conte als ivoris. Al llarg dels seus plafons, els *ivoriers* varen desenvolupar cada un dels diferents episodis del conte, el qual esdevé únic en les arquetes.

La narració escultòrica comença en la tapa de l'arqueta (fig. 31), que separada en dos registres amb quatre compartiments cadascun, mostra els encontres entre la parella d'enamorats, així com l'escena on la duquessa prova, en va, de seduir al cavaller. En l'últim

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 73.

¹⁵⁸ Londres, The Wernher Collection, Ranger's House, (88259047 (EE270)).

¹⁵⁹Vg. L'entrada al THE GOTHIC IVORY PROJECT, http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/6298291D_addf7ed2.html

¹⁶⁰Richard Randall afirma que se'n coneixen sis. (Vg. RANDALL, "Popular...", 1997, p. 69).

¹⁶¹Milà, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata (Avori 34).

¹⁶² París, Musée du Louvre (MR 77).

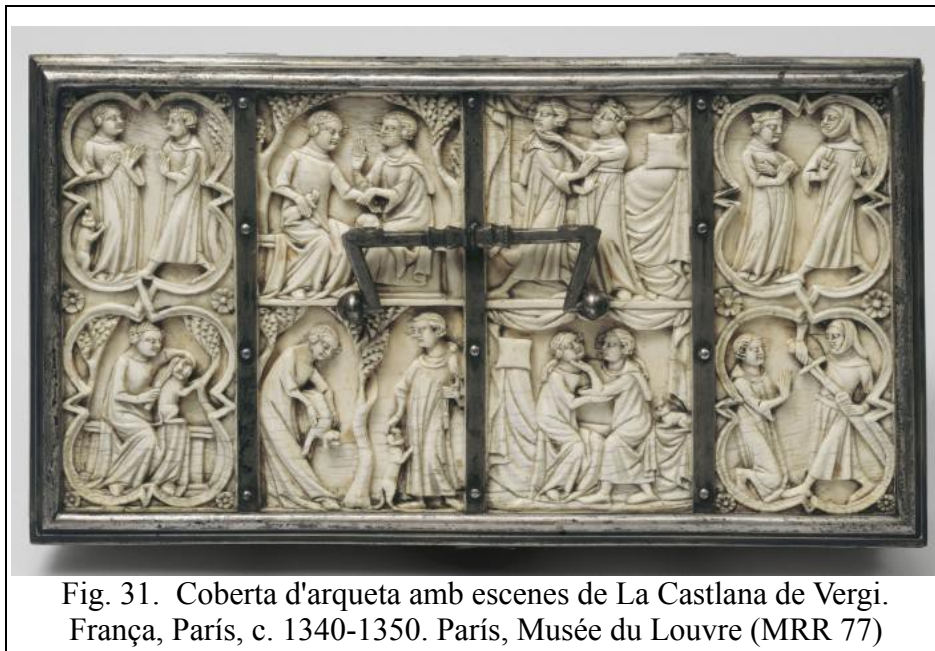


Fig. 31. Coberta d'arqueta amb escenes de La Castlana de Vergi. França, París, c. 1340-1350. París, Musée du Louvre (MRR 77)

compartiment superior de la tapa, la duquessa, ferida pel rebuig, explica al duc que el cavaller s'ha excedit amb ella. Al registre inferior la narració continua amb l'episodi on la castlana educa el seu gosset per servir com a missatger entre ella i el seu estimat. A aquest episodi el segueixen dos més on se'ns mostren escenes de llit de la parella. En l'últim episodi el duc de Borgonya amenaça al cavaller per la seva ultrança.

La narració continua pel revers de l'arqueta (fig. 32). En el primer compartiment veiem com el cavaller, per tal d'absoldre's del delictes que injustament li imputen, explica tota la veritat al duc i revela, en contra dels vots d'amor prèviament jurats, que la castlana és la única dona a qui ell pot estimar. Seguidament el cavaller condueix al duc a la seva cita amb la castlana per provar la seva veritat. Al tercer compartiment veiem com el duc explica a la duquessa qui és l'autèntica estimada del cavaller. En l'últim compartiment veiem a la castlana de Vergi rebent una invitació per al ball organitzat per la duquessa, el qual podem veure en l'extrem esquerra de l'ivori. Al ball, la duquessa afalaga a la castlana pel seu talent entrenant gossos. La castlana aviat s'adona de la traïció del seu estimat, ja que la duquessa coneix el seu secret. A continuació, al cos central de l'arqueta tenen lloc les escenes àlgides del conte. La castlana, sabent que el seu amant ha traït la seva confiança mor de pena sobre el seu llit (fig. 33). Acte seguit, el cavaller, havent descobert el cos jacent de la seva estimada, es suïcida clavant-se l'espasa. Tots dos amants són morts. El duc, descobrint els dos cadàvers, extreu l'espasa del cos del cavaller i va a cerca a la duquessa. L'episodi conclouent de l'arqueta (fig. 34) mostra en una composició juxtaposada, al duc assassinant la duquessa al ball i finalment, entregant-se fidelment a un clergue. La història explica que el duc va acabar ordenant-se

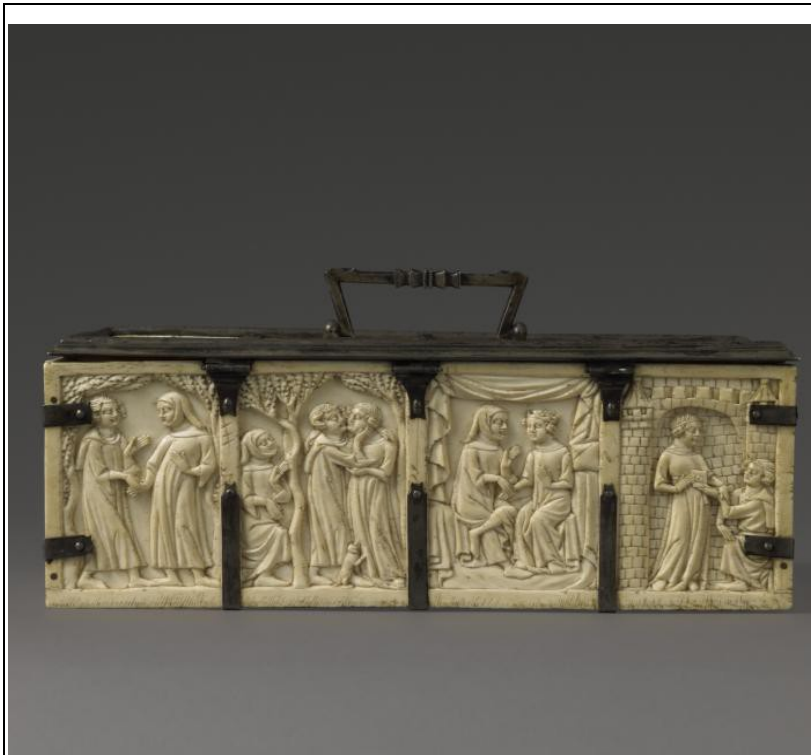


Fig. 32. Revers d'arqueta amb escenes de La Castlana de Vergi. França, París, c. 1340-1350. París, Musée du Louvre (MRR 77).

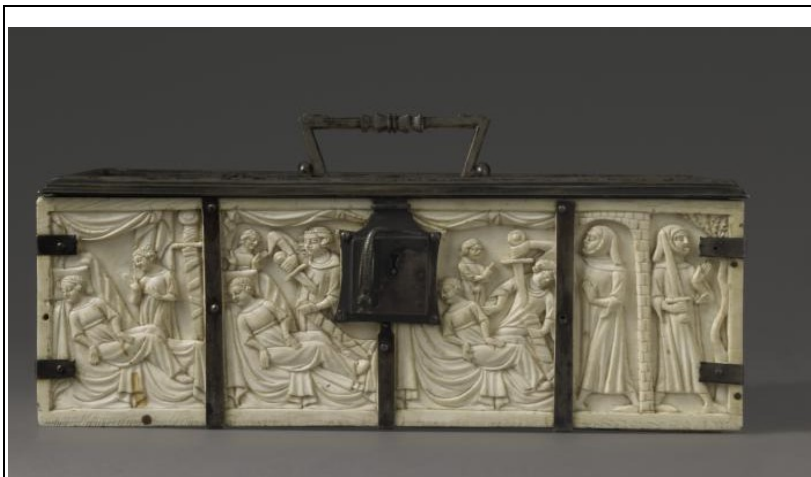


Fig. 33. Frontal d'arqueta amb escenes de La Castlana de Vergi. França, París, c. 1340-1350. París, Musée du Louvre (MRR 77)



Fig. 34. Extrem dret d'arqueta amb escenes de La Castlana de Vergi. França, París, c. 1340-1350. París, Musée du Louvre (MRR 77)

cavaller templari¹⁶³.

A diferència de la majoria d'històries sovint esculpides als ivoris, aquesta estava basada en personatges reals, els ducs de Borgonya. Tot i que, òbviament, amb el pas del temps s'havien acabat alterant certs aspectes del romanç¹⁶⁴. Malgrat la història va ser escrita a finals del segle XIII, va assolir un gran èxit durant les següents centúries gràcies als esments d'autors com Jean Froissart, Eustache Deschamps o Christine de Pisan¹⁶⁵. La tria d'aquesta història per il·lustrar els ivoris es deu sens dubte a la voluntat de transmetre el codi de comportament cavalleresc, doncs el fet de que l'amant de la castlana trenques els seus vots de silenci i fidelitat, desencadena la tragèdia i els condueix a ambdós a la mort. En aquestes arquetes, l'amor s'entén com la gran fita, una idealització i un honorable secret¹⁶⁶.

5.3.4 Bestiaris: La Captura de l'Unicorn¹⁶⁷

Una de les escenes més recurrents de les arquetes compostes és *La Captura de l'unicorn*. Com hom ha esmentat anteriorment, aquesta escena solia acompanyar, alhora que

¹⁶³ Vg. The Gothic Ivory Project, http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/669AE322_ff72b5c.html

¹⁶⁴ RANDALL, "Popular...", 1997, p. 69.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ Per a aquest apartat tenim en compte "The Capture of the Unicorn" a CARNS. "Compilatio in Ivory", 2005, p. 75.

ampliar la lectura iconogràfica de l'encontre al jardí o a l'arbre de Tristany i Isolda. En aquesta escena trobem un caçador que arpona un unicorn que descansa a la falda d'una jove dama. La dama agafa la banya de l'animal mentre es contempla en un mirall. L'acció té lloc dins un bosc. Un gran nombre de tractats medievals descriuen la natura i el simbolisme de l'unicorn. La majoria d'ells es basen en el *Physiologus*, escrit a Alexandria vora el segle IV. Segons aquesta font literària, l'unicorn és un animal menut i feroç amb una única banya al front. Caçar-lo és impossible a no ser que sigui amb l'ajuda d'una verge. Per tal d'aconseguir-ho, el caçador a de col·locar una jove pura i virginal al bosc. L'animal, atret per l'olor de la verge, s'acostarà a ella i reposarà el cap a la seva falda. Talment com un ham. Amb la presa embadalida per la jove, el caçador pot capturar-lo. Endemés, aquesta història va sumar-hi una moralina cristianitzant, influenciada pels Salms. Segons aquesta, l'unicorn és Crist, la verge és la Verge Maria i l'acte de recolzar-se a la falda és l'encarnació. Vora el segle XIII el *Physiologus* va ser traduït a diferents llengües vernacles, sempre mantenint la història original i sumant-li aquesta moralina cristianitzant.



Fig. 35. Detall d'arqueta amb escena de La Captura de l'Unicorn. França, París, c. 1320-1340. New York, Metropolitan Museum of Art (17.190.173; 1988.16)

No obstant, aquesta història va acabar inspirant els anomenats bestiari d'amor, els quals inspiraren les peces d'ivori. El més conegut és el de Richard de Fornival, *Bestiaire d'amour*, escrit al segle XIII i conservat en diferents manuscrits, alguns d'ells il·luminats. En aquest bestiari, l'autor es serveix del comportament d'alguns animalons per tal d'expressar el

seu amor per a una dama anònima, l'amor de la qual vol aconseguir a través d'aquest llibre. Segons l'autor, l'unicorn s'acosta a la dama per amor i per amor sofreix, doncs no és pas l'arma el que el colpeja de mort, sinó la traïció de la seva estimada. L'unicorn mai podrà posseir la seva estimada. El poeta francès Teobald I rei de Navarra i IV comte de Xampanya, també va incloure la metàfora de l'unicorn dins el seu *Chansons d'amour*. En el seu cas però, la història varia, ja que el l'unicorn s'afanya a recolzar-se al pit de la seva estimada dama; ella en canvi li dóna mort a traïció, prenent-li el cor i mantenint-lo captiu en una presó.

En general, als iveris gòtics trobem representats els elements bàsics d'ambdues versions, la llatina, més cristianitzant, i la francesa, més eròtica. La composició és reduïda als personatges i l'acció principal: l'unicorn, que resta a la falda de la verge, rep el cop de mort per part del caçador. Tenim nombrosos exemples d'aquesta escena però, alguns dels més destacats són el conservat a Cracòvia (S/N), el de Londres (1856,0623.166 (Dalton 368)) i el de Nova York (17.190.173; 1988.16) (fig. 35). Aquests últims exemples ens interessaven especialment per destacar aquella vessant més eròtica de la narració, ja que la dama agafa amb força la banya de l'unicorn.

5.3.5 Temes galants i cortesans

5.3.5.1 Parelles d'enamorats

Segurament el més simple dels temes mai representats en les valves de miralls o en les arquetes va ser el de l'encontre dels amants o les parelles d'enamorats. Si hom hagués de citar les fonts literàries que inspiraren als *ivoiers* a il·lustrar així les seves obres, sens dubte, s'haurien de citar tots els poemes amorosos de la literatura medieval, ja que aquest fou un dels recursos més reiterat dins les narracions. Aquestes composicions solen aparèixer més freqüentment a les valves de mirall, endemés, és en aquesta tipologia on s'aprecia millor l'evolució iconogràfica del tema.

Un dels exemplars més bells és el de la valva de mirall conservada a Múnic (Inv. MA 1998)¹⁶⁸ (fig. 36), on una parella d'amants, dempeus i en actitud amorosa, ocupa tota la superfície susceptible a ser esculpida¹⁶⁹. L'escena té lloc en un paratge natural, ja que rere la parella hi observem diversos arbres. Quelcom que es sol repetir en aquestes composicions són

¹⁶⁸ Valva de mirall amb parella d'enamorats. França, París, primer quart del segle XIV. Munic, Bayerisches Nationalmuseum (Inv. MA 1998).

¹⁶⁹ KOEHLIN, *Les ivoires...*, I, 1924, p. 378.

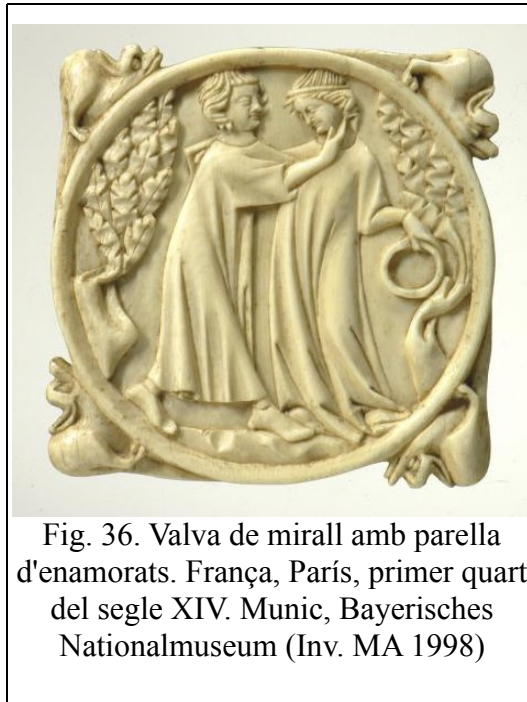


Fig. 36. Valva de mirall amb parella d'enamorats. França, París, primer quart del segle XIV. Munic, Bayerisches Nationalmuseum (Inv. MA 1998)

els atributs dels amants, doncs la donzella acostuma a subjectar una corona, símbol d'amor; mentre que el cavaller acostuma a aguantar els seus guants.

Aviat aquestes composicions patirien variacions i els amants es mostrarien asseguts i compartint una plàcida conversa¹⁷⁰, com manifesta la valva de Londres (1856,0623.109 (Dalton 376)) o confessant-se devots de l'estimat, com en el cas de la valva de Münster (Inv. G 15 WKV), on el jove enamorat s'agenolla davant la seva dama per tal de poder oferir-li el seu cor. Una altre variació d'aquest tema és la que incorpora a la dama oferint una corona de flors al seu estimat; o com en el cas de Perugia (Inv. 869/371), el jove acostant un bon grapat de flors a la jove dama per a que li faci la corna. Però també es conserven variants més estranyes. Al Victoria & Albert Museum de Londres (217-1867), l'acció de la dama no és pas la única diferència destacable, doncs rere la parella apareix un tercer personatge, el criat, del qual avui dia ningú no ha pogut provar res¹⁷¹.

Tot i que molts estudiosos reconeixen en l'actitud de la dama coronant al seu estimat el món cortesà descrit al *Roman de la Rose*; s'ha observat també un altre possible font d'inspiració, la qual derivaria de les imatges religioses. En particular, les obres es serviren de la iconografia de l'Adoració dels Reis Mags¹⁷². L'ofrena del cor substituiria el present d'or del rei mag; mentre que el coronament s'invertiria i, en compte de ser els reis qui coronen l'infant

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Si bé alguns autor han volgut interpretar aquesta figura com una metàfora de les limitacions i restriccions de l'amor de la parella, aquesta hipòtesis encara no ha estat consensuada (Vg. "Mirror case" a *Images in Ivory...* 1997, p. 227).

¹⁷² "Mirror Case" a *Images in Ivory*, 1997, p. 227.

i la Verge, la dama, paradoxal alter-ego de la santa, coronaria al seu estimat fent-lo rei del seu cor¹⁷³. Els *ivoriers* haurien acollit els arquetips religiosos, però els haurien alterat en detriment d'una nova lectura de comportament social. Les obres representarien el sentiment de reverència i submissió a l'amor¹⁷⁴.

5.3.5.2 El torneig

D'entre totes les activitats lúdiques de la vida cortesana el torneig era, per excel·lència, el joc preferit de la societat senyorial. Naturalment, aquestes escenes lúdiques també varen ser representades en els ivoris. Hom ja ha comentat la presència del torneig en arquetes i valves referents a l'Assalt al Castell de l'Amor, tanmateix, la importància de l'esdeveniment va impulsar als *ivoriers* a dedicar-li una composició única. És cert que donada la dificultat compositiva del tema, aquestes representacions es van desenvolupar molt més en altres llenguatges artístics, com ara la pintura, on el tamany no era un impediment per a encabir-hi tantes figures¹⁷⁵. No obstant això, els *ivoriers* varen saber introduir els elements essencials a

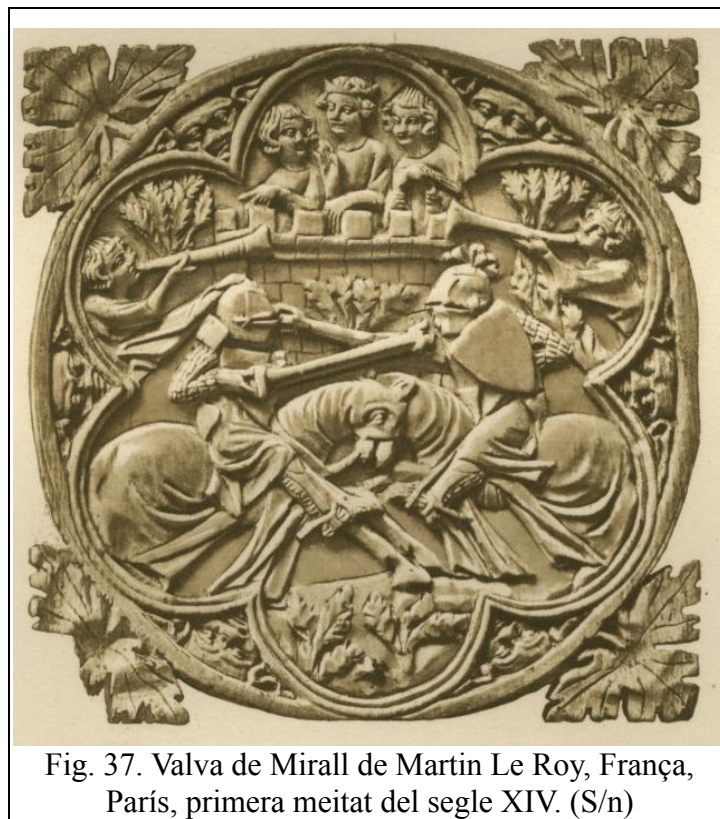


Fig. 37. Valva de Mirall de Martin Le Roy, França, París, primera meitat del segle XIV. (S/n)

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ BLAMIREs, 1988, p. 20-21 a *Images in Ivory*, 1997, p. 227.

¹⁷⁵ KOECHLIN, *Les ivoires...*, I, 1924 p. 386.

les peces d'ivori, les quals esdevingueren un compendi de tot allò que en la competició tenia lloc.

L'anomenada per Koechlin valva de Martin Le Roy (S/n) (fig. 37), avui dia desapareguda, exemplifica perfectament aquesta economia del llenguatge. La competició, convenientment situada a primera fila, està delimitada pels brancatges dels arbres del voltant. Els cavallers, cara a cara i muntats sobre els seus cavalls, estan degudament abillats amb cotes de malla, viseres baixades i altres accessoris. Ambdós proven d'ençar la llança al contrincant. Als extrems, per sobre dels justadors, trobem dos angelets tocant triomfalment dues trompetes. Però, l'heroisme dels cavallers serviria de poc si no tinguessin testimonis que ho apreciessin. Des d'un mur de merlets trobem una reina i dos joves que observen la competició. Un dels joves senyala a un dels cavallers. Segons Raymond Koechlin¹⁷⁶, aquest gest ens indica la juxtaposició d'escenes, doncs aquest jove és, en realitat, el cavaller vencedor de torneig que reclama la seva recompensa. Com veiem en una composició similar del Musée du Louvre (OA 116), la recompensa no solament és una corona, sinó el favor de la dama, doncs el torneig també és galanteria.

5.3.5.3 El joc d'Escacs

Una metàfora per a descriure l'amor i la guerra força recurrent durant l'Edat Mitjana fou el joc d'escacs¹⁷⁷. L'escena solia il·lustrar diversos passatges literaris, incloent la història de Tristany i Isolda, pel que és evident que els *ivoriers* el triessin també per a il·lustrar les seves obres. Arquetes, pintes, tauletes i valves de miralls del segle XIV il·lustraven l'escena amb tot luxe de detalls. La valva del Victoria & Albert Museum (803-1891) és una versió típica del joc d'escacs en ivori.

La composició sol ser sempre la mateixa: dins d'una tenda, una jove parella juga una partida d'escacs. El pal de la tenda queda per darrere el tauler, mentre que la pròpia tenda exterior s'ondula i crea un cortinatge que enquadra l'escena. El jugador masculí s'aferra fermament al pal, mentre amb la seva mà dreta realitza el pròxim moviment. La dama, que observa la jugada, amb sorpresa es prepara per contraatacar, tot i que les peces que subjecta amb la mà esquerra demostren que aviat serà vençuda. De vegades, els jugadors no estan sols i compten amb l'assistència de dos testimonis. Aquest és el cas de la valva del Louvre (OA 117) (fig. 38), on, a més a més, els acompanyats presenten els atributs dels enamorats, un

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ RANDALL, "Popular...", 1997, p. 75.



Fig. 38. Valva de mirall amb Joc d'Escacs. França, París, c. 1300. París, Musée du Louvre (OA 117)

falcó el cavaller i una corona la dama.

Raymond Koechlin¹⁷⁸ apunta a la possibilitat de que l'escena al·ludeixi a la història d'*Huon de Burdeus*, un cantar de gesta anònim del segle XIII pertanyent al Cicle de Carlemany. L'eix argumental d'*Huon*, com quasi tota la narrativa i lírica del moment, sorgeix dels problemes entre els senyors feudals. Com a conseqüència d'una traïció, Huon es guanya l'injust despreci i odi de Carlemany; no obstant això, per tal de revertir aquest terrible malentès, l'heroi haurà de suportar una sèrie de proves insòlites. Entre elles, el monarca cristià li assigna l'assassinat de Gaudisse, el temut monarca d'Egipte. Endemés, Huon haurà de contraure núpcies amb la seva filla, Esclamurda.

Les valves de mirall il·lustrarien l'escena en que, per tal de guanyar-se el dret i amor d'Esclamurda, ambdós juguen una partida d'escacs. La narració explica com Huon es juga el seu cap, mentre que Esclamurda el dret de que el jove se'n vagi al llit amb ella. Aquesta, al adonar-se'n que el seu contrincant és de bon veure, decideix deixar-se guanyar i pagar la penyora pactada. És cert que en quasi totes les representacions en ivoiri, la dama és qui perd la partida; tanmateix avui dia encara no hi ha consens que afirmi aquesta hipòtesi.

¹⁷⁸ KOECHLIN, *Les ivoires...*, I, 1924, p. 389.

6 Conclusions

En els últims decennis la historiografia de l'eborària gòtica ha experimentat un creixement, avui dia, encara palpable. Gràcies als estudiosos Richard H. Randall, Danielle Gaborit-Chopin, Paul Williamson i Paula Mae Carns, així com el *Gothic Ivories Project* els iveris han deixat de ser una temàtica isolada i reservada als catàlegs de les principals col·leccions museístiques per esdevenir peces artístiques que participen de la interdisciplinarietat de la història. Els estudis d'aquestes peces de luxe han permès aclarir molts aspectes de la vida social cortesana de la baixa edat mitjana, alhora, desxifrar moltes incògnites relacionades amb l'art de l'eborària medieval. No obstant això, aquests estudis encara resulten insuficients i obliguen a seguir fent ús del corpus de Raymond Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, 1924, que malgrat les seves mancances, és la màxima obra de referència.

Gràcies als estudis d'aquests autors sabem que en el transcurs dels segles XIII i XIV, a la ciutat de París, el treball escultòric en iveri va conèixer un auge extraordinari, que va destacar per la proliferació de les tipologies dels objectes. Aquestes innovacions dins l'escultura en iveri s'expliquen, en part, perquè el material ossi era abundant, i era freqüent emprar-lo. Quelcom que ha preocupat als estudiosos de l'eborària medieval és, precisament, el com i el per què d'aquesta abundància a la ciutat de París. L'arqueòleg Mark Horton va descobrir l'existència d'una gran i important xarxa de safaris a les zones costeres de l'est d'Àfrica, el *Swahili Corridor*. Horton també va esbrinar com l'iveri obtingut d'aquestes zones es comercialitzava amb Europa a través d'un llarg i complexe viatge pel Mar Roig i el mar Mediterrani. Tanmateix, altres hipòtesis apunten que aquestes importacions en realitat es durien a terme entre Àfrica i Normandia, tot vorejant l'Atlàntic africà i ibèric fins arribar al seu destí. Un cop allà els iveris arribarien a París pel riu Sena. De ser així, aquesta ruta resultaria molt més directa i senzilla que la realitzada pel Mar Roig, doncs les Croades en dificultaven el comerç. Malgrat no haver pogut estar confirmada, de ser certa aquesta última hipòtesi els estudiosos podrien explicar l'abundància del material a la ciutat francesa en un moment de greus tensions polítiques amb el món àrab.

Un altre aspecte que ha suscitat força interès als estudiosos ha estat el de l'ofici dels *ivoiers*. Moltes obres d'art medieval no es poden atribuir a cap taller, menys encara a un artesà. Afortunadament, els estudiosos dels iveris gòtics han comptat amb un document excepcional que els ha permès desxifrar molts dels enigmes del gremi dels *ivoiers*. Es tracta

del *Livre des métiers*, una compilació dels estatuts dels diferents gremis del París del segle XIII redactat pel *prévot de Paris* Étienne Boileau. Gràcies a aquesta compilació, els investigadors han esbrinat qüestions essencials, com ara l'existència d'un total de set gremis dedicats a treballar l'ivori. Però, paradoxalment, l'obra també revela que, en realitat, cap gremi es va dedicar a treballar exclusivament l'ivori, doncs cap objecte estava fet únicament d'aquest material ossi. I és que els gremis de la baixa edat mitjana estaven organitzats i definits per un constant joc de factors que englobaven els materials, el procés, el producte i el patronatge.

No obstant això, el *Livre des métiers* no és capaç de respondre moltes de les qüestions plantejades pels investigadors. Aquest fet obliga a estudiar els diferents comptes i inventaris dels segles XIV i XV, per tal de trobar-hi informacions addicionals. Les recerques més exitoses han sorgit dels comptes de Mahaut, la comtessa d'Artois, així com dels comptes del duc de Berry. Danielle Gaborit-Chopin i Elisabeth Sears destaquen especialment el primer, ja que en ell s'hi troba, per primera vegada, documentat el terme d'“*ivorier*”. Per sorpresa de tots, aquest terme no amagava el mateix significat que en l'actualitat, ja que feia referència a la figura d'un intermediari especialitzat en les mercaderies en ivori. Caldria esperar al segle XV per a què aquest terme fes referència als artesans de l'ivori.

En general, l'art medieval ha quedat definit en l'imaginari col·lectiu com quelcom cristià. Però, com molts estudiosos s'han afanat per demostrar, al tombant del segle XIV els objectes profans van prendre més importància, sobretot en l'àmbit de l'eborària. Els *ivoriers* varen donar a conèixer tot un repertori d'objectes d'ús quotidià mai vistos fins aquell moment. Però, no parlem únicament d'uns objectes d'ús secular, sinó d'uns objectes que, a banda de formar part de la quotidianitat dels seus propietaris, il·lustraven escenes procedents d'una laïcitat creixent a Europa. L'aparició d'aquests objectes, així com de les seves temàtiques, s'expliquen per dos factors aïllats: les importacions d'objectes procedents del món islàmic i la importància de la literatura vernacle de finals del segle XII, la principal característica de la qual és la seva laïcitat.

La convivència d'ambdós ambients, laic i sagrat, no era quelcom que preocupés a la societat medieval, ja que ells mai van entendre ni concebre aquesta distinció. No obstant això, hi ha molts altres factors que expliquen la ben entesa entre les mentalitats cristianes i aquestes peces d'art de flagrants escenes adulteres. Per una banda, la tipologia i funció de les peces, menudes i d'ús personal, afavoria l'arriscada elecció del tema. Que un ivori mostres escenes que atacaven directament la moral religiosa del moment, no podia ofendre a ningú, ja que no eren obres pensades per ser vistes i usades més que pel seu propietari, que de ben segur ja

coneixia les obres literàries. D'altra banda, tan els ivoris com les novel·les de la literatura vernacle anaven destinades al mateix públic, l'elit cortesana.

Un altre factor que destaquen els estudiosos és la inventiva dels *ivoriers* a l'hora de reformular les narracions literàries cavalleresques. Fent ús del recurs narratiu conegut com *Compilatio*, els artífexs dels ivoris varen saber trobar una manera d'il·lustrar les mateixes escenes narrades en les novel·les de cavalleries, però dotant-les d'un nou significat més escaient al sentiment cristià del moment. Gràcies a la juxtaposició d'escenes procedents de diferents relats, els *ivoriers* creaven una narració nova, la qual amagava un discurs moralitzant completament nou, però fàcilment interpretable pels seus consumidors. D'aquesta manera, els ivoris profans se'ns revelen com un art utilitari, el qual amaga una funció edificant destinada a millorar la vida del seu observador. Alhora, els *ivoriers* esdevenen els inventors ideològics i formals de les peces d'ivori.

Un altre dels fenòmens que expliquen, no només l'aparició d'aquestes temàtiques artístiques, sinó també el seu auge és el mateix context social. La societat de l'Alta Edat Mitjana va quedar completament astorada per la promoció de la cavalleria, així com per les controvèrsies de l'amor. Ambdues qüestions van ser bastament debatudes als poemes i contes de la literatura cavalleresca i popular del moment. Essent l'art escultòric un mitjà igual d'eficaç per a transmetre històries, l'eborària, molt apreciada per l'elit del moment, aviat va esdevenir un suport més on documentar aquestes polèmiques socials, les quals no trigarien a esdevenir estètiques.

És així que entre els segles XIII i XV les figures dels enamorats més il·lustres de les ficcions esdevenen els protagonistes de les narracions escultòriques en ivori. Tristany i Isolda, Píram i Tisbe, la Castlana de Vergi, Lancelot o Perceval, i tants altres amants anònims quedaren esculpits per l'eternitat en aquest material ossi. Els herois, procedents no només de la literatura de cavalleries, sinó també dels bestiaris d'amor i les al·legories poètiques, acompliren la funció d'esdevenir imatges oníriques dels desitjós i anhels amorosos dels seus propietaris. Tanmateix, els seus relats en ivori limitaven els somnis a una conducta decorosa. Per a nosaltres, estudiosos del passat, els ivoris profans i els seus protagonistes són una magnífica manifestació dels gustos i preocupacions socials de l'elit cortesana del moment. Un rastre de tot allò que un dia va succeir en les corts medievals.

6 Bibliografia

- ALEXANDER, Jonathan i BINSKI, Paul. *Age of Chivalry: Art in the Plantagenet England: 1200-1400*, London, Royal Academy of Arts in association with Weidenfeld and Nicolson, 1987.
- BARBER, Richard. *The Reign of Chivalry*, London, David & Charles, 1980, p. 9-54.
- BARNET, Peter. *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, Detroit i Princeton, The Detroit Institute of Arts in association with Princeton University Press, 1997.
- BARNET, “Gothic Sculpture in Ivory: An Introduction” a *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age*, Detroit i Princeton, The Detroit Institute of Arts in association with Princeton University Press, 1997.
- BAYER, Raymond. “La teoría de lo Bello en Santo Tomás de Aquino” a *Historia de la Estética*, traducció de Jasmin Reuter, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1986 (1961), p. 89-93.
- BEIGBEDER, Olivier. “Le Château d'Amour dans l'ivoirerie et son symbolisme” a *Gazette des Beaux-arts*, 1951, p. 63-76.
- CAMPBELL, C. Jean. “Courting, Harlotry and the Art of Gothic Ivory Carving” a *Gesta*, XXXIV/I, 1995, p. 11-19.
- CARNS, Paula Mae. “Compilatio in Ivory: The Composite Casket in Metropolitan Museum” a *Gesta* XLIV/2, 2005, p. 69-88.
- CARNS, Paula Mae. “Remembering Floire et Blanchefort: Gothic Secular Ivories and the Arts of Memory” a *Studies in Iconography*, 32, 2011, p. 121-154.
- CERDÀ, Jordi. “La cavalleria, un revelador ideològic”, a *Literatura europea dels orígens. Introducció a la literatura romànica medieval*, Barcelona, Editorial UOC, 2012.
- CHERRY, John. *Las artes decorativas medievales*, Madrid, Ediciones AKAL, 1999.
- DUBY, George. *Arte y Sociedad en la Edad Media*, Madrid, Ediciones Santillana Generales, 2011.
- FLORI, Jean. *Caballeros y caballería en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2001.
- GABORIT-CHOPIN, Danielle. *Ivoires du Moyen Âge*, Fribourg, Suisse, Office du Livre, 1978.
- GABORIT-CHOPIN, Danielle. *Ivoires médiévaux Vè XVè siècle*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003.
- GABORIT-CHOPIN, Danielle. “Les ivoires” a PRIGENT, Christiane. *Art & Société en*

- France au Xve Siècle*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1999, p. 251-257.
- GARCÍA VERA. “Los estudios sobre la corte y la “sociedad cortesana” a finales de la Edad Media. Un balance historiográfico”, *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 10, 2000, pàg. 217-268.
- GIBSON, Margaret. “Thought the Looking Glass: a Gothic Ivory Mirror Case in the Liverpool Museum” a *The Chaucer Review*, vol. 21, nº 2, 1986, p. 213-216.
- GROSS, Laila. “La Chastelaine de Vergi Carved in Ivory” a *Viator*, 10, 1979, p. 311-321.
- HORTON, Mark. “The Sawhili Corridor”, *Scientific American*, 257, nº 3, 1987, p. 86-93
- KOECHLIN, Raymond. *Les Ivoires Français*, Paris, Auguste Picard, 3 vol., 1924.
- LE GOFF, Jacques. *Héroes, Maravillas y Leyendas de la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2010.
- LOOMIS, Sherman, “The Allegorical Siege in the Art of the Middle Ages”, *American Journal of Archaeology*, vol. 23, nº 3, 1919, p. 255-269.
- LOOMIS, Sherman. “Reviewed Work: *Les ivoires Gothiques Français* by Raymond Koechlin”, *The Art Bulletin*, vol. 6, nº 4, 1924, p. 109-112.
- MARKALE, Jean. *El amor cortés o la pareja infernal*, Barcelona, Llimpergraf S.L., 2006 (1987).
- MEUWESE, Martine. “Chrétien in Ivory” a *Arthurian Literature*, 25, 2008, p. 119-52.
- MINNEY, Frank. “Ivory” a TURNER, Jane. *The Dictionary of Art*, New York, Grove, vol. 16, 1996, p. 796-800.
- PIJOAN, Josep. “Los marfiles con temas profanos de la literatura profana” a *Summa Artis, historia general del arte, siglos XIII, XIV y XV*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953 (1947)
- RANDALL, Richard. “A Parisian Ivory Carver” a *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 38, 1980, p. 60-69.
- RANDALL, Richard. “A Group of Gothic Ivory Boxes” a *The Burlington Magazine*, vol. 127, nº 990, 1985, p. 577-583.
- RANDALL, Richard. “Medieval Ivories in the Romance Tradition” a *Gesta*, XXVIII/I, 1997, p. 30-40.
- SIMÓ, Meritxell. “El primer romanç antic: el Romanç d'Alexandre” a *Literatura Europea*

- dels Orígens. Introducció a la literatura romànica medieval*, Barcelona, Editorial UOC, 2012, p. 267-269.
- SIMÓ, Meritxell. “El conte del Graal” a *Literatura Europea dels Orígens. Introducció a la literatura romànica medieval*, 2012, p. 339-341.
- SMITH, L. Susan. *The Power of Women: A Topos in Medieval Art and Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995.
- ROSS, David J. A. “Allergory on a Medieval French Marriage Casket” a *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 11, 1948, p. 112-142.
- VINKEN, Pierre. “How the heart was held in medieval art” a *The Lancet*, vol. 358, 2001, p. 2155-2157.