

Rosa Alcoy

EL CRANI I LA SERP (O DESPLÀ I BERMEJO)

O VOS OMNES QUI TRASITIS PER VIAM ATENDITE ET VIDETE SI EST DOLOR SICUT DOLOR MEUS

Jeremies, *Lamentacions*, 1,12, segons la inscripció de la *Pietat d'Avinyó*

La *Mater Dolorosa* amb el fill a la falda havia de ser només en aparença l'argument central de la Pietat.

Bermejo, amb la recerca plàstica del sentiment de la Mare havia decidit buscar la forma idònia de resumir el discurs de la Passió, i no volia negligir-ne cap aspecte important. S'esperava que la seva pintura pogués reflectir el sentit que es venia donant a la salvació de l'home. L'ardiaca Lluís Desplà, que era l'home que pagava l'obra, hi seria present. No durant la realització, sinó en la pintura, on havia de mostrar-se contemplant les imatges sagrades, per bé que a una certa distància. Aquesta distància havia d'introduir-la un sant Jeroni, que llegiria al seu davant per ajudar-lo a evocar l'escena religiosa. [A la fi del segle xv, Bartolomé Bermejo no podia tenir en compte que el sant cardenal, i el seu singular atribut amb forma de lleó, podrien crear-nos un entrebanc substancial i obturar l'espai de la nostra imaginació. Bermejo no pensava en els què, a inicis del segle XXI, es perdrien les subtileses del seu discurs, ofuscats per una intersecció potser massa enrevessada de realitats distintes. És palès que aleshores aquest no era el problema].

A la Barcelona de cap el 1490, Desplà era un lector real de la *Vulgata* de sant Jeroni, però això calia dir-ho sense caure en la vulgaritat. El clergue s'havia de declarar com a llegidor fidel de la famosa versió del text bíblic defugint una condició habitual que l'hauria arrengherat entre molts altres. Era més interessant abordar la qüestió a partir dels continguts bíblics i de l'admiració sincera que l'ardiaca sentia pel doctor, escriptor i Pare de l'Església. El sant era, doncs, una sutura ideal que permetria a Bermejo ampliar l'escena i el seu significat. El cardenal, amb els seus escassos cabells blancs i els seus *quevedos* sobre el nas, representava l'edat, aliada a un coneixement que Desplà encara no tenia i al qual podia legítimament aspirar. Superar aquest llistó era un perill que es nodria del càrrec i de la santedat. La

Pietat, sorgida com a extrapolació o glossa del pensament religiós que fondejaven en l'estudi dels passatges bíblics, havia de pintar-se impregnada de temporalitat per esdevenir una imatge eterna. Instal·lat en la paradoxa, Bermejo iniciava un gir que l'obligaria a retrocedir en el temps. Deixades ara a banda discussions carregoses d'erudició cronològica, posem que havia de situar-se [i situar-nos] cap a l'any 33 després de Crist.

Els límits els establia el paisatge. Destacaria el mont del Calvari, un lloc rude ple de significat. El mostraria a la dreta i al darrere de la Mare de Déu, entre ella i l'ardiaca. Tanmateix, a l'escenari només caldria deixar espai suficient per a una petita via d'anada i de tornada, car la idea que el corsecava era la de procedir a la desintegració latent de l'escena que descrivim com a *Camí del Calvari*. Per tant, operava sense prescindir-ne de forma absoluta. El record de la processó dels sentenciats, que havien d'arribar al patíbul, podia omplir encara els meandres buits que convidaven a recórrer de bell nou aquell indret, però no hi havia d'haver rastre ni dels lladres, ni de les Maries, ni dels jueus. N'hi hauria prou amb una tímida al·lusió que fornís el pas d'una figura a cavall. Així, la creu despullada hauria d'aixecar-se com un símbol de Crist, i no tant com un objecte sagnant adherit a un fet històric cruel. Al fons, la ciutat pervivia com un refugi, com un testimoni de futur que subratllava l'absència dels culpables o que, simplement, els ocultava. Jerusalem tindria així dues cares. Una mirava al passat, l'altra esdevenia contemporània. I una i altra urbs es confonien en el temps present per associar-se a una terra habitada en què l'arquitectura ogival havia fet arrels. D'altra banda, la visió desolada del Calvari no s'oposava a la memòria d'alguns episodis de la història de Crist, que podien camuflar-se, seguint una antiga teoria, flamenca o germànica, sobre els apardors que el paisatge aniria generant. No calia fer-ne abús. Eren els efectes secundaris de la tragèdia, les premonicions i les conseqüències. Els lligams amb la narració que submergien la icona en el temps que li donava sentit.

Tanmateix, l'escena, que certificava la gravetat dels fets, quedaria tancada per un doble parèntesi immens, flotant entre la Mort i l'Enterrament de Crist. Bermejo descrivia la sala d'espera en què hi hauria temps folgat per a les llàgrimes de la Mare i per a palpar la pesantor del seu plany. Concentrava una lamentació general que mostrava el tribut avar dels homes, que no podien assumir la dimensió real del drama. Una avarícia espessa, que calia matisar en recordar el cicle històric, quan la Mare de Déu i la Magdalena havien pagat amb la generositat dels fidels vençuts. La figura fosca [i encara ennegrida per l'oxidació] de la primera havia contrastat moltes vegades amb els colors brillants triats per a la dona més jove, estrafolària i cridanera del grup de les Maries. Els grans mestres de l'escola de Siena havien enclòs la Magdalena en un primer pla de les seves creacions. Transitava les taules de la Passió de manera excel·lent, alhora que captivava la cúria avinyonesa als anys trenta i quaranta del segle XIV. La dona de

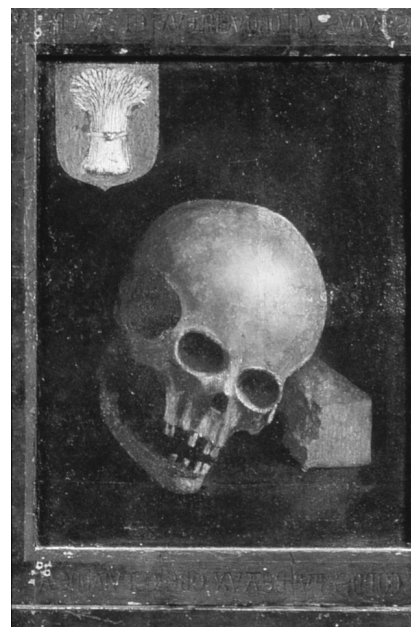
cabells rossos descoberts, amb el seu amor i la seva angoixa vestits de vermell, havia dominat definitivament el peu del Calvari. Havia fet seva la creu. Els Orsini l'havien ratificada com a figura estrella, que assenyalava l'existència d'unes deixebles femenines, mares dels innocents [Sants Innocents] que, malgrat o gràcies als seus aires medievals, reivindicaven un lloc a l'escena del martiri. El seu gran rival, nascut a la fi del segle XII, seria sant Francesc que, en fer-se espai a la Crucifixió, per tal de poder abraçar la creu, hauria de competir, o bé compartir el protagonisme, amb la dona dels unguents. Després d'ells, altres homes i dones també voldrien conquerir aquest honor, però la militància original del sant d'Assís la garantien els estigmes que li foradaven les mans, els peus i el costat. Bermejo ho sabia. Desplà també.

Ambdós sabien que, posteriorment, aquests altres personatges –potser insignificants comparats amb els sants ja esmentats– havien procedit amb els seus encàrrecs a consolidar la idea d'un pecador, o pecadora, que prega situat al peu del Calvari. Era una opció estesa, que plasmava la fe del donant en la figura de Crist, imatge del Déu essencial que havia guanyat cada cop més terreny. Les qüestionades proclames de Joan XXII i els seus a l'entorn de la visió beatífica havien encès el tema. De rebot, la flamarada cristològica s'havia enlairat, fins i tot, entre llurs contraris. A redós de doctrines trinitàries i concepcions dualistes del fenomen de la divinitat, les aspiracions de l'ànima a una visió beatífica plena havien estat revisades de soca-rel. Predicar que la visió de la Faç de Crist podia ser concebuda com una fase prèvia a la visió del Déu íntegre, com una introducció o preàmbul imperfecte, era una proposta impossible, que en boca del Papa el convertia en heretge. En contrapartida, la visió de Crist s'afirmava sobre la plenitud de la seva naturalesa doble, humana i divina. Els orants de la creu, encapçalats per Maria Magdalena i sant Francesc, afins a una o altra teoria, es multiplicarien en els segles del gòtic. Ortodoxos o heterodoxos, eren ja molts els que posaven en evidència el seu acostament a Adam. Tants, que potser a alguns els havia passat per alt l'analogia amb el pecador, cercant potser de forma prioritària posar de manifest el seu desig d'una visió perfecta de la divinitat, entesa com l'única forma plena de beatitud. La humilitat, hipòcrita o sincera, esdevenia tothora un reclam social per a la religiositat dels nous temps.

XRISTUS SEMEL PRO PECCATIS NOSTRIS MORTUUS EST IUSTUS PRO INIUSTUS

I Pere, 3-18, segons una de les inscripcions de la *Pietat* de Jean Fouquet a Nouans-les-Fontaines.

Els ossos i la calavera del primer home, enterrats sota la creu, es representarien sovint com un testimoni endurit i ressec del pecat original que només podia redimir la mort del Déu fet home. Era necessari recuperar la imatge

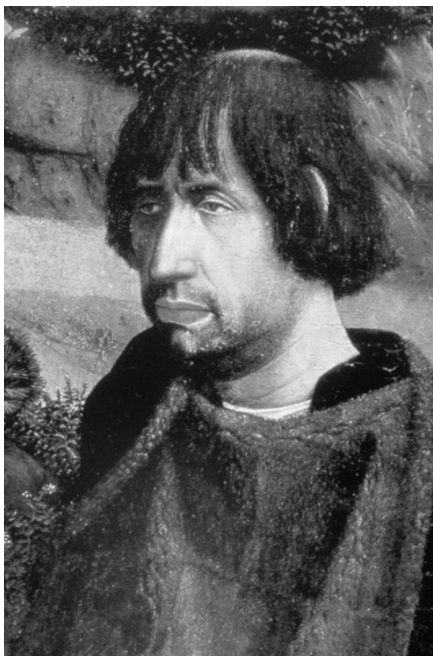


2. Rogier van der Weyden, *Triptic de Jean Braque*, Crani i escut de Jean Braque. Museu del Louvre, París

del crani, associada a l'ofici dels difunts. El dol només seria un aspecte superficial en un balanç agut dels esdeveniments que converteixen l'home en esquelet. El cos, o el que en quedava, romandria a la terra, prenyat per una condemna eterna que malmetia el destí dels esperits. Els orants medievals al costat de la creu i del crani assolien, més enllà de l'evidència que els contamina del pecat original i dels seus propis vicis, una dimensió distinta. Eren les imatges petites de les ànimes esperançades dels que creien en els efectes beatífics de la passió. La Dolorosa era la vídua desconsolada, però també l'ESPERANÇA, així, en lletres majúscules. La que millor podia generar la pietat del Déu que havia mort i que era el seu fill. El seu plany seria el plany pels pecats dels homes i, sobretot, dels homes que havien esdevingut canonges. En tot això l'Església hi tenia molt a dir. L'Església aspirava a ser identificada amb la *Mater* dolorosa que es lamenta per la mort del seu Déu.

Per tant, la indústria de les imatges havia establert una convenció que feia una síntesi clara de la sublimació del desig dels cristians, explorada oportunament pels més doctes d'entre ells. S'havia d'assumir el desig de les ànimes cristianes, la seva fe i la seva preocupació (o precaució) davant d'un front social i religiós del que es desprenien algunes exigències. No tot era possible. El discurs global havia estat banyat per nombroses qüestions ultraterrenals, que excel·lien per la seva molt bona implantació a la terra. S'havia forjat una estratègia que tenia les seves arrels en els segles XIII i XIV i que, un cop arribats al segle XV, gaudia de tota mena de complicitats. Es podia aspirar a una salvació retòrica, que els mestres pintors sabien com plantejar sense risc de fer caure la figura del donant en una autobeatificació insostenible als ulls de Déu i, per tant, als dels homes. [Dic que sabien com fer-ho, encara que les normes portin associades les seves excepcions].

Encertar la proporció justa de l'home ubicat davant la imatge sagrada era important. Bermejo pensava que l'escala real en què Desplà seria representat podia ser un risc, però va decidir convertir-la en un avantatge. La mida gran allunyava l'efígie del clergue del micropersonatge que tantes vegades havia estat al·lusiu a l'ànima, i alhora aconseguia integrar-lo en el present. El subjecte, visionat en cos i ànima, que se situa al costat de Crist i de la seva Mare, s'apartava així dels processos misteriosos de retrobament de la carn i l'esperit, que només tindrien lloc a la fi dels temps. Per tant, ja no caldria representar el *protodifunt* com si fos l'ànima que s'oferia a la divinitat de forma velada, sota l'aixopluc que li garanteix els seus sants advocats (el sant cardenal amb la seva porpra podia substituir la taca vermella de la Magdalena i fer *pendant* a l'ardiaca, però...). Bermejo es deia a sí mateix que no es tractava de pintar de nou un subjecte que suplanta als reis mags davant de la Verge i el Nen, sinó de retratar l'home encara viu que, agenollat i en pregària, reflexiona sobre la matèria religiosa, a l'aguait del seu esdevenir. És el seu pensament el que descriu les conseqüències de la Passió de Crist. Valora així la part més significativa de la història de la

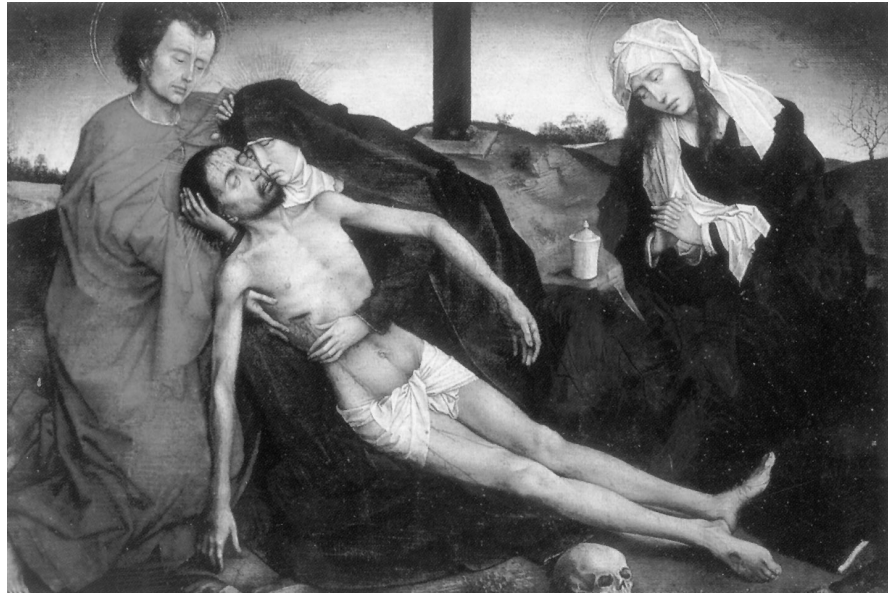


salvació. Només calia aplicar una fórmula simple: Mare de Déu + Crist mort = PIETAT, i Pietat + Lluís Desplà = PIETAT DEL DONANT. En aquest context sant Jeroni no pot ser el sant advocat, sinó el paral·lel idoni, el model d'eclesiàstic al què aspira el canonge ardiaca. [És evident que si el cardenal fa nosa en aquest discurs és perquè cal obrir una nova finestra a la realitat que permeti de pensar-lo també a ell i, encara més difícil, al felí mandrós que l'acompanya]. La tombarella conceptual és espectacular, tot i que no sigui inèdita.

A Barcelona, Bartolomé Bermejo no volia fer el paper del Lluís Dalmau dels anys quaranta. Al llarg de la seva vida el seu plantejament de la pintura l'havia separat del mestre de la *Verge dels Consellers*. No era el cas de retrobar-se ara amb la visió col·lectiva de la *Madonna eyckiana* que aquells cinc ciutadans notables havien promogut el 1443 per a la capella de l'Ajuntament. Tampoc s'esqueia insistir un cop més en la contemplació extenuada de la Mare de Déu en el tron i amb el Nen a la falda, encara que fos en una versió ibèrica original. Maria no seria ara el símbol de l'Església jove que supera els obstacles i s'imposa sobre el discurs de la vella Sinagoga. I si encara quedava alguna cosa de l'antic simbolisme, la comunió dels ingredients havia de ser distinta. L'Església-Mare-de-Déu de Bermejo era vella i saberuda en el cap de Desplà. Adolorida i plorosa, era una dona vestida amb una rica austeritat que, a finals del segle xv, semblava haver viscut massa. La MATER ECCLESIA havia estat exiliada i tricèfala, però mantenia quelcom de la seva dignitat gòtica.

3. Bartolomé Bermejo, rostre del canonge Desplà. Detall de la Pietat (fig.1).

4. Bartolomé Bermejo, El crani i la serp, Detall de la Pietat (fig.1).



5. Rogier van der Weyden, Pietat, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brusel·les.

Dalmau havia tancat *Verge*, consellers i sants en un espai interior i ideal, en una bella torre de marfil santificada, que el poder civil reconeixia i absorbia. Potser per eludir mals majors. Bermejo decideix evitar el tancament a tota costa. A la seva Pietat, l'Església (*sic*) presenta el seu Fill sacrificat en un espai obert. És la vella mare i la vella esposa que coneix el patiment autèntic. Els àngels cantors de Dalmau eren un problema quasi bizantí. Bermejo pensaria: massa elements sobrenaturals, massa desviacions, massa préstecs, massa confluències de natura diversa en un discurs que es pretén realista. I, tot i així, la mida dels consellers era un aspecte a tenir molt en compte. Desplà no mereixia menys; però, un cop modificada la mida del donant, un cop superada la seva disminució canònica davant dels éssers divins, el precedent general havia de remetre'l a la seva Mare de Déu de Montserrat d'Acqui. De nou el paisatge era el límit.

Bermejo tornava al concepte. Volia situar Desplà entre aquells homes orants que en vida aspiren voluntariosament al Cel. Tanmateix, projectava una relació amb el Més Enllà que tindria lloc sota un cel físic que evolucionaria amb elegància. La tempesta escampa, per bé que en la llunyania queda el rastre visible del seu pas per la terra. Sota els núvols i les aus migratòries, el canonge s'havia d'arriscar a desplaçar la Magdalena de la localització que Rogier van der Weyden havia triat per a ella en una Pietat anterior (fig. 5). Un espai que el canonge de la Pietat d'Avinyó havia respectat per acomodar-se mirant endins, quasi fora de la pintura, al primer pla del costat esquerre. Tanmateix, ni l'ardiaca Desplà ni el seu pintor podien oblidar la multitud d'imatges en què havien vist la pecadora penedida abraçada a la creu. És aleshores quan Bermejo incorpora la petita serp que fuig entre les roques sense fer remor. Ens referim a una remor visual o

aparent, que resulta mínima. El rèptil s'esmuny i abandona el seu indret obscur al costat de les restes de l'home Adam. No hi ha dubte, l'animal furtiu és l'ésser inevitable que representa el pecat. El Maligne, que grata la terra transvestit de serp, havia inaugurat la història de la separació de l'home del seu Creador. En una situació semblant el món romànic no hauria descuidat l'escena real del Pecat Original (fig. 4). Tres segles després, a Bermejo li podia semblar innecessari. No va recórrer a col·locar l'episodi fundacional protagonitzat per Adam i Eva en cap racó del quadre, segons l'ús estès entre alguns dels seus contemporanis que aprofitaven decoracions arquitectòniques o del mobiliari [aquesta conclusió pot variar lleugerament quan es considera la taula com a obra incompleta, mancada de portes o d'altres complements perduts]. Per segellar el tema n'hi havia prou amb mostrar el crani i els ossos d'Adam, que ferien l'escenari de la mort de Crist des d'un punt de vista real i simbòlic. El pintor s'adheria a una tradició molt divulgada, però al mateix temps romania fidel a una estratègia peculiar, característica dels millors flamencs. No es tractava d'explicitar-ho tot: els símbols del pecat havien de passar quasi desapercebuts. Havien d'integrar-se de forma natural en la imatge, com la vegetació, els ocells, els ratolins, les papallones, les mosques, els cargols i les cuques bicolors del primer terme [coralets, polls de moro o xinxes vermelles, insectes de la espècie *pyrrhocoris Scantius aegyptius* i no pas identificables amb les *coccinellae septempunctatae* vulgarment conegudes com a marietes]. El mateix grau de discreció escauria a les escenes camaleòniques que emergeixen sobre el fons del paisatge. Per veure-les caldrà buscar-les amb atenció. Per veure la serp (quasi) hem de saber que hi és.

Des del primer esbós, era clar que el sacrifici de Crist havia culminat. Les hores havien transcorregut. L'esforç del Davallament de la creu era part del passat recent i tampoc no era necessari afirmar la proximitat d'un segon gran esforç, el de l'Enterrament. Més aviat al contrari: el parèntesi es feia fort i més fort, fins poder resistir les empentes del futur immediat. *La Pietat* s'havia convertit en una imatge devocional, similar a la del *Baró de Dolor*. Per tant, ja mai no s'equipararia a un episodi més de la narració. La Mare desolada havia de mostrar-se com la gran vídua. Havia de ser una illa fosca que proclamés que el Fill havia estat –era– també el Pare. Crist havia de ser reivindicat com l'Espòs del *Càntic dels Càntics*; la *Mater* com la veritable Esposa. L'Església mare es faria càrrec del mort, i custodiaria les seves relíquies. El canonge era el sacerdot: el gran supervisor del procés. Però per un instant, calia observar solament la dimensió més humana de l'Encarnació.

El cos inert del sacrificat regia la història per mostrar, en un primer terme necessari, i a desgrat de la lluentor dels raigs que generaven les filigranes del nimbe crucífer, la sang coagulada sobre les ferides obertes. El color de la sang ennegrida havia de ser el granat de la túnica de la mare *òrfena* del Fill i del Pare. La testa d'aquell Crist, coronada d'espines i amb nimbe

radiant, era idèntica a la *Vera Faç* segons Bermejo [aquella que posteriorment altres copiarien sense escrúpol]. El rostre, que abandonaria el cos del crucificat per adquirir autonomia a partir d'una curiosa decol·lació pictòrica, activava el record de la visió beatífica. Ara, al costat del Crist sencer i de la Mare que l'acull, la serenor dels que hi eren sense ser-hi afegiria els arguments per a crear la distància des de la qual Bermejo contemplava la situació estranyada de Desplà. [Sant Jeroni potser era un destorb, però és just admetre que no se'n podia prescindir, encara que la seva traducció de la Bíblia no expliqués directament ni la realitat, ni la gènesi de la Pietat, confeïda a partir d'altres textos i d'una tradició teatral i plàstica que es va imposar a Europa al llarg dels segles XIV i XV].

El canonge habitava el lloc del pecador, però simultàniament ens feia memòria d'una serp que, encarnació del mal i del pecat, es precipitava a desaparèixer... La mort de l'Innocent s'havia consumat. No hi fa res que els soldats vigilin el sepulcre: Crist havia de renéixer. Mentrestant el Diable abandona el vaixell que ocupava i el crani d'Adam queda alliberat d'un sobrepès ancestral. L'Àngel del mal, ofec de la humanitat, ha estat derrotat i Desplà pot respirar una mica més tranquil. Esdevindrà l'home redimit que troba el seu paral·lel en la Magdalena, o en els patriarques alliberats de l'Infern, amb Adam i Eva al capdavant. La pietat de Déu o de la Mare és l'axioma sobre el que el clergue raona, però sense atrevir-se encara a agafar el crani amb les mans, ocupades en sostenir el birret [avui quasi invisible]. Tanmateix, Bermejo s'ho repensa i el torna al seu món. Cal fer-ne un retrat prosaïc, amb una dosi justa d'ironia, que el salva del naufragi idealista.

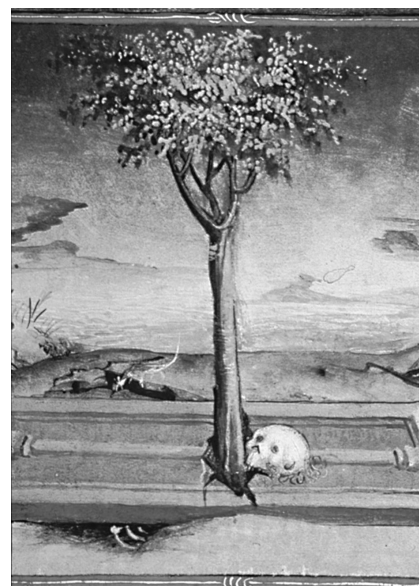
El canonge es col·loca entre les més grans creacions d'una pintura un pel sospitosa, però fonamentalment ortodoxa. Bermejo comenta amb la finor greu dels seus pinzells la imatge singular del pecador Desplà. La seva aparença, real fins a l'excés de realitat [vegeu la seva barba], és una de les claus de la ficció. L'energia del comitent que pensa en la salvació de l'home i en l'alliberament del pecat que arriba amb la mort de Crist, es dissol en un marc més ampli i ambigu que el projecta, però, com una figura sòlida, essencial i emergent. Aleshores, quan l'home Desplà ha pagat l'obra, la intenció de Bermejo és part del seu passat. Tanmateix, la Pietat que reflecteix l'ardiac a als seus quaranta sis anys, restaria com una de les eleccions més afortunades de la seva vida. A l'endemà la podria haver destruït, però ja no la podia censurar [estètiques de la recepció a les espatlles].

Sortint del claustre de la catedral per la porta de la Pietat la relectura del text precedent em suggeria altres possibilitats. La de la porta era una altra Pietat, tant distinta, però també amb canonge, com les Pietats de Nouans-les-Fontaines de Fouquet o la de Villeneuve-lès-Avignon, atribuïda a Enguerand Quarton, de les que havia extret les inscripcions. Recordava que totes les històries tenen dues cares, però no podia recórrer ni a Bermejo ni a Des-

plà per interrogar-los. La cara del pintor se m'escapava, i no sé imaginar de forma aleatòria els rostres de morts desconeguts, mentre que del canonge en tenia almenys un retrat magnífic. El podia analitzar, però sense prescindir dels més de cinc segles apilats des que havia vist la llum aquella obra singular custodiada a la catedral de Barcelona. En intentar comentar-la m'havia ficat en un bonic laberint dissenyat amb més d'una sortida per un Dèdal murri. Aquest fet havia permès aventurar altres lectures d'una creació íntima, massa íntima i massa pública alhora, que feia miques la tradició anterior sobre la base del seu coneixement profund. Bermejo havia explorat les creacions dels Alinbroct, s'havia lucrado en els seus escenaris, però per a reeixir a una independència artística que garantia la seva fortalesa actual.

Els arguments eren encara insuficients. Tal vegada, algun incaut pensaria que la figura de Desplà quedava arraconada volgudament davant d'una exaltació exagerada de la intel·ligència enigmàtica de Bermejo. No em preocupava gaire, però tampoc no descartava polir el tema amb una introducció farcida per les notes biogràfiques precises d'ambdós personatges. Més enllà, tornariem a parlar de la pell de Crist, dels ulls tancats de Maria i de les inflexions àrides del seu rostre, de les textures heterogènies de la roba, i de la dosificació dels daurats, de les herbes i les flors esdevingudes espècies vegetals, o de la naturalesa dels insectes, de les formacions rocoses i la construcció fonamental de l'espai, de simbolisme i de realitat. En paral·lel, altres obres del pintor haurien de sortir a escena; acotarien el que la pintura barcelonina ens podia explicar per sí mateixa. Dins del darrer catàleg dedicat al pintor de Còrdova i a la seva època s'havien d'afinar algunes atribucions, potser calia matisar encara algunes cronologies... Sempre quedaven detalls i més detalls per examinar. Era difícil exhaurir aquella taula honorada pels temps, que amb tota justícia s'havia convertit en la cirereta d'un gris *fin de siècle* barceloní que apurava les expectatives del gòtic abans del 1500. Al capdavant, potser no havia estat prou categòrica. Havia volgut suggerir fonts i recursos sense esmicolar l'emoció que emanava d'una pintura única qualificada de «perfecta». Tanmateix, en creuar la porta del vell claustre, vaig decidir posar el punt i final. Tornava a pensar que, en el fons, la *Mater Dolorosa* havia de ser només en aparença l'argument central d'aquella Pietat gloriosa. I això, i el seu misteri, hauria esdevingut l'inici d'un relat sense fi.

Post Scriptum. Desplà podia ser el cap, o més ben dit, el CRANI —el cap dessecat que torna en la imatge del penitent o d'un Adam qualsevol, redimit a la fi—, però aleshores Bermejo se'm descobria com la SERP, símbol d'un mal àngel, o de l'Àngel caigut que havia aspirat a ser un Déu creador.



6. *Hores de Catalina de Cleves* (c. 1440). L'arbre de la vida neix de la tomba d'Adam. Pierpont Morgan Library, Nova York.