

El decorat arquitectònic darrera les figures és concebut sempre com un teló infranquejable, denotatiu de l'escena però aliè a l'acció representada. Els personatges es concentren en un espai restringit d'escenari i la seva acció té lloc tan sols en aquest compartiment anterior, precisament limitat pel decorat. Detalls com el dels pastors pintats en el fons de les escenes del *Naixement de Jesús*, tant del retaule de Capella com del de Sant Just i Pastor, no rebaixen gens la sistematicitat del fet que assenyallem. El pla d'arquitectures al·lusives es podrà configurar a la manera d'un interior grandios, com en l'escena de la *Consecració episcopal de Sant Eloi* [fig. 2.3.4], o a la d'una façana simple i convencional -que encara comparteix quadre amb un fons de paisatge-, com en la de *Sant Eloi batejant un infidel* [fig. 2.3.5], o a la d'un exterior de palau regi, com en l'episodi de *Sant Eloi pesant les selles de muntar del rei Clotari* [fig. 2.3.3], però resta sempre una representació estrictament denotativa i d'ambientació iconogràfica darrera els personatges, no pas l'escenari tridimensional enmig del qual transcorre la seva acció.

La reducció figurativa dels edificis a una funció només evocadora, desvinculada de l'espai narratiu, propicia la continuïtat de les mateixes conseqüències gràfiques que hem trobat tan sovint en les representacions arquitectòniques també sotretes a la funció espacial i limitades a la mera al·lusió iconogràfica: imatge molt fragmentada, desinterès o ignorància envers els factors constructius, tipologies confuses o fantàstiques, dissenys i composicions «a la romana» esquemàtics i incompresos, de geometria vacil·lant i desencaixada. Observem, per exemple, la presentació a bocins del solemne edifici religiós de la [fig. 2.3.4]: difícilment podríem «reconstruir» cap altar, o presbiteri, o capella, o nau d'església, a partir de l'equivoc *puzzle* de retalls descrit per Pere Nunyes. Notem-hi les asimetries, l'efecte distanciator de la llum i l'ombra de l'absis central obstruït pel dosser, l'estranya articulació amb les estructures de la

dreta -que formen un arc inferior, en comptes d'impostat sobre l'entaulament-, la disparitat dels motlluratges de cornisa i del seu vol respecte al viu dels murs perquè reben solucions elementals de geometria plana, etc.

L'asimetria i desplomament de les cornises apareix igualment en les [fig. 2.3.3] i [fig. 2.3.5]. Observem, per exemple, que Nunyes dibuixa el motlluratge del remat de la pilastra de la [fig. 2.3.5] idèntic a cada banda de l'eix (e) -o sigui, hi aplica meres receptes planes de frontalitat i simetria-, i es limita a representar la profunditat iuxtaposant els mateixos elements en el pla inclinat que n'ha d'indicar l'escorç. La solució simètrica i en superfície de (e) comporta de fet un episodi d'«inversió» perspectiva, responsable de la impressió d'asimetria i de desplomament que es genera sempre en aquests casos. La manca de consciència de la profunditat en el disseny dels elements arquitectònics és encara més notòria en els detalls de més intensa decoració, com els capitells: sempre apareixen frontals i centrats a despit que es trobin desplaçats als marges de la composició, com si representessin un pla pintat en comptes d'un volum esculpit -per exemple, els capitells jònics de l'*Anunciació* i del *Naixement de Jesús* del retaule dels Requesens a Sant Just, o els corintis de la [fig. 2.3.3]. En la mateixa [fig. 2.3.3], la inversemblant composició arquitectònica de l'ambiciós edifici que figura el palau del rei Clotari tampoc no suportaria una anàlisi ni que fos superficial i ingènua: el contrafort-pòrtic d'una sola columna, l'arqueria medieval que la flanqueja per l'esquerra, l'estret cos sortit de la dreta amb baixos retallats per arcades fins a l'aresta, les exigües pilastres cantoneres que han de sostenir una poderosa i estranya volta sobre el jardí, el perfil frontal de l'arc situat en pla ortogonal, els desplomaments de les cornises per la mateixa causa indicada en la [fig. 2.3.5], etc.

Per la seva condició de bocins, de fragments amb funció merament evocadora i sense incidència narrativa, se'n

pot enllestir la imatge amb ben pocs miraments, amb una construcció tan sols aproximativa: de fet, es dibuixen «a ull», tenint una certa cura que els segments ortogonals convergeixin més o menys cap a una mateixa direcció, com en les [fig. 2.3.3], [fig. 2.3.4] i [fig. 2.3.5]. El fons de la [fig. 2.3.3] formaria una àrea de fuga en el marge dret del quadre, que prové de segments ortogonals relativament llargs i que, per tant, podria ser indicatiu d'adaptacions acurades d'un gravat. En qualsevol cas, però, és evident que les convergències dels telons arquitectònics són independents de les eventuals i més precises convergències dels paviments, quan n'és el cas.

Pere Nunyes aplica sovint paviments llisos -per exemple, en l'*Anunciació* i en l'*Epifania* dels retaules de Capella i de Sant Just i Pastor, o en les [fig. 2.3.1] i [fig. 2.3.2] reproduïdes aquí-, animats per graons, estrades o objectes que, com les figures, acaben de definir-ne el pla projectant-hi les seves ombres vaporoses. De passada, caldrà citar també l'enrajolat de peces a la mescla del *Naixement de Jesús*, del retaule de Sant Just i Pastor, que presenta el «fòssil» d'una arcaica configuració quasi de paviment-cortina; el fet és excepcional en les construccions del pintor, certament, però a aquestes altures del segle, la sola «relliscada» esdevé significativa de la seva escassa preocupació pels valors espacials de la imatge. D'altra banda, molts paviments de Pere Nunyes no tenen traçat, com el de l'escena de *Pentecostès* de Capella, o com el de la de *Sant Eloi pesant les selles de muntar del rei Clotari* [fig. 2.3.3], de disseny oblic «a ull» que donaria un «horitzó» altíssim, tant respecte a la dispersa àrea de fuga del palau com respecte a la vista de les figures. En canvi d'altres s'han format a partir d'un punt, potser: no en tenim la seguretat, ja que tampoc no seria descartable l'operació amb el procediment proporcional de Mesa.

Pere Nunyes possiblement coneixia tant la fórmula proporcional com l'operació empírica amb el punt, malgrat

que mostri ben poc interès pels traçats espacials, i que prefereixi sempre concentrar-se en les figures -o en d'altres efectes pictòrics també relacionats amb la representació de la profunditat, com els d'ordre tonal i lluminós. Té fragments i detalls esplèndids en aquest sentit, però d'una geometria espacial que s'esgota en l'empirisme de la pròpia delineació i en l'aïllament de l'objecte evocat: així, les el·lipses del braser i del plat i les escudelles que apareixen en l'escena del *Naixement de Sant Eloi* [fig. 2.3.2]. Fora d'això, els seus traçats més acurats es redueixen a la construcció de paviments amb el sistema de Mesa o amb un punt. El de la *Consagració episcopal de Sant Eloi* [fig. 2.3.4] ha estat decorat «a ull» -i a més de les peces quadrades i romboïdals de l'enrajolat, possiblement també ha obtingut «a ull» les dues transversals visibles de la quadrícula-, però en canvi totes les ortogonals fuguen en un punt molt precís sobre el front de Sant Eloi. A despit que no hi apareguin ortogonals marginals «penjades», no fóra descartable la solució de Mesa, perquè el paviment de l'episodi de *Sant Eloi batejant un infidel* [fig. 2.3.5] -el millor dels que li coneixem, tanmateix-, conté prou indicis que s'hi ha aplicat.

En efecte, notem que en la [fig. 2.3.5] només convergeixen en un punt precís les ortogonals del sector dret de l'enrajolat, no pas les del sector esquerre, més obstruït per les figures agenollades i que sembla resolt «a ull». Nunyes pogué traçar només les ortogonals del sector dret a partir d'un punt, certament -un punt que fins i tot podria coincidir amb el centre de curvatura del portal del fons-, però sembla més versemblant d'interpretar-hi que ha operat amb la fórmula proporcional. Sembla poc explicable que, si ja tenia fixat un punt per als segments ortogonals llargs, no l'utilitzés també per als curts -de més enutjosa orientació. En canvi, si aplicava la fórmula de Mesa en el més extens sector dret, s'entén millor que hi donés un tractament centrat i que tirés «a ull» les ortogonals del sector es-

querre, les quals, per tant, ara resulten marginals i per això queden «penjades». Aquesta lectura sembla més enraonada i preferible que no pas l'alternativa de l'ús d'un punt. Això no és contradictori amb el fet que el pintor hagi establert la seqüència de les transversals mitjançant una diagonal (d), com és patent. La diagonal li servia només per a la seqüència de profunditat de la quadrícula. Un cop definida la seqüència, Nunyes ha decorat els cairons de l'enrajolat a mà lliure, tallant-ne triangles i quadrats peça per peça, rajol per rajol: per això la diagonal (d) no es corba ni es trenca, i en canvi les fileres obliqües formades en l'enrajolat serpentegen lleument ja a simple vista.

Algun paviment amb la fórmula proporcional o amb punt i diagonal empírics, aïllat de la resta del quadre, és el traçat espacial més complet i complex que hem pogut trobar en l'obra coneguda de Nunyes. En qualsevol cas, l'única funció dels seus paviments -inclosos els que responen a un traçat diguem-ne rigorós- consisteix a servir un pla de posa per als personatges de l'escena: o sigui, una superfície més o menys decorada i més o menys exactament construïda com a tal superfície. La relació dels paviments amb les figures no va més enllà: no s'associa a la reducció de les seves dimensions i ni tan sols a la determinació del seu lloc precís en l'espai del quadre. La seva funció, per tant, és encara quatrecentista com la de tants paviments que hem constatat fins aquí. Si haguéssim d'atenir-nos al nivell de consciència espacial reflectit en les representacions de Pere Nunyes que impliquen «construcció», hauríem de reconèixer que el pes d'Itàlia en la pintura cincentista catalana resulta, almenys fins a mitjan segle, d'una levitat irritant.

Potser l'atenció de Nunyes tan centrada en les figures és la causa d'un petit episodi figuratiu modern i insòlit del retaule de Sant Sever, pintat conjuntament amb el soci Henrique Fernandes (1541-1542): els bustos de primer terme del quadre tallats d'esquena o de perfil que apareixen en la taula de l'*Elecció de Sant Sever*. L'agosarat i eficaç

recurs espacial no torna a aparèixer en cap obra coneguda dels dos pintors, en les quals més aviat s'haurà de destacar el típic amuntegament dels cossos, escalonats en superfície i amb dimensions reduïdes «a ull» -com a màxim. Per això, convindria no confondre aquesta atenció de Nunyes i qui sap si també de Fernandes envers les figures -igualment ben quatrecentista, llevat del detall suara assenyalat- amb la funció espacial, estereomètrica i de pressuposicions perspectives, que Antoni Morri i Pere Fernández assignaven a les seves en la composició del quadre com a «vista». De fet, la modernització en sentit italià dels personatges de la pintura de Nunyes afecta a la coherència anatòmica i a les actitudini, o fins i tot al seu «relleu» isolat, però no pas a la seva dimensió espacial. Els «renaixentismes» del pintor portuguès, més que pouats directament a Roma o a Itàlia -com suggeria Nicole Dacos en la seva comunicació en el Col.loqui de Girona de 1987, recordat abans, tot relacionant Pere Nunyes amb el *«Maestro della Madonna di Manchester»* (cf Zerl, 1953, 15-27)-, són manlevats i assimilats d'estampes. El mateix detall «espacial» dels bustos tallats i d'esquena podria derivar d'alguna. Consten molts dels seus préstecs a gravats, en especial basats en composicions de Rafael (respecte a aquesta escena de l'*Elecció de Sant Sever*, per exemple, cf Avila, 1986, 246).

Hauem d'insistir encara molt més en la composició per agregacions de retalls d'estampes noves i de vells records de taller, que de fet caracteritza l'espacialitat de la majoria de pintures del Cinc-cents català. Mentrestant, cal obrir un parèntesi per a donar compte d'un episodi perspectiu excepcional i de difícil explicació, que el converteix en un *«unicum»* misteriós i aparentment descontextuat: l'«arquitectura picta» del creuer de la Seu de Barcelona. La documentació coneguda hi associa només el nom d'Henrique Fernandes, i suscita per això un complex d'incògnites per a bona part de les quals demoment no tenim respostes.

### Itàlia a l'extraradi

El cas de Henrique Fernandes es planteja completament a la inversa que el del seu company Pere Nunyes, perquè l'únic treball seu «en solitari» que ha sobreviscut, la *decoració mural dels sepulcres comtals de Ramon Berenguer I i d'Almodis* (1545) [figs. 2.3.6-2.3.8], representa una composició arquitectònica, sense figures -només quatre *putti* funeraris amb la torxa invertida, que responen a un sol dibuix girat i repetit. La pintura, resolta al fresc, es conserva en un pany del creuer de la catedral de Barcelona, i figura un entaulament corinti sostingut per columnes de doble joc d'estries -una a cada costat i dues al centre, totes amb contrapilastra-, rematat pels simples motius funeraris de dues urnes i dels quatre *putti* citats. Aquest emmarcament clàssic, monumental i sobri, defineix dues grans cavitats o plafons quadrats amb les armes de la casa de Barcelona penjant sobre un fons de cortinatges, i en la seva base es disposen dos simples sarcòfags amb les despulles dels monarques. Els sarcòfags són volats amb permòdols, però en el mur sota seu la pintura representa encara el preceptiu basament de l'organisme arquitectònic i, dintre dues *tabulae ansatae*, les inscripcions d'una restauració de 1786. L'obra és documentada i la data consta en el mateix fris: «Anno Christi MDXXXV». El conjunt afrescat té uns 6,70 m d'ample, i l'alçada és encara superior.

En el context de la cultura geomètrico-espacial que considerem, d'entrada sorprèn la tan plausible correcció geomètrica del dibuix de Fernandes -subratllem que en la documentació coneguda fins ara apareix només el seu nom- per a la decoració dels sepulcres comtals. I sorprèn per diversos conceptes: com a representació d'una estructura arquitectònica, d'un ordre clàssic, d'una imatge «perspectiva»... Però remarquem tot seguit que la funció pretesa per a la pintura ja la distingeix radicalment de totes les que hem vist fins ara. En efecte, mentre que les representacions inserides en els diversos compartiments d'un retaule han de servir tot un

complex d'objectius, en el cas que ens ocupa la justificació fonamental i gairebé exclusiva de l'obra consistia precisament en el seu paper substitutori: aquí, el monument funerari de rigor per allotjar prestigiosament els sarcòfags comtals, adossat en el pany de mur més visible i solemne de la catedral, en comptes de cisellat en marbre es traduïa en pintura.

Ara bé, descomptant els innegables avantatges econòmics de la «traducció» -un argument sens dubte important en la decisió dels comitents-, l'operació pictòrica esdevenia un mer *ersatz* que calia «dissimular», i per això era imprescindible que ho compensés convertint-se ella mateixa en un episodi «espectacular», o millor, que intentés produir al màxim el mateix aparatós «efecte» d'un mausoleu de marbres autèntic. L'il·lusionisme no hi era només un atribut amb valor complementari, doncs, sinó la «*conditio sine qua non*» de l'obra: la pintura havia de «semblar» el sepulcre monumental que representava. L'eficàcia de l'il·lusionisme era l'únic valor que podia garantir una raonable eficàcia al sucedani -si més no, per l'interès i la sorpresa de l'espectacular enginy. I com que l'il·lusionisme era la raó de ser d'aquella pintura, també s'hauria d'esperar que s'apliquessin a fons tots els recursos possibles -inclosa la recerca d'informació i dels ajuts pertinents, si calia- per tal de resoldre la representació sense frustrar la peculiaritat tan especial que implicava aquell encàrrec. Per primera vegada, i única en obres del segle XVI conservades, l'objectiu de «*inganno degli occhi*» -o de «*trompe-l'oeil*», com es diria més tard- era important en una pintura: fins i tot en presidia la realització.

Com en els casos de la *Trinità* de Masaccio a Santa Maria Novella, o del *Giovanni Acuto* de Paolo Uccello a la catedral de Florència, que reflecteixen una aplicació molt més intensa i acurada dels recursos il·lusionistes de la perspectiva que no pas cap altra obra dels seus propis autors, pel sol fet que allí la representació pictòrica «subs-



tituïa» una capella de devoció i un monument funerari amb imatge equestre, respectivament, sembla lògic pensar que, d'una manera anàloga i salvant les distàncies que calgui, també en el cas de la funció substitutiva del «monument funerari» de la catedral de Barcelona Henrique Fernandes es degué plantejar el treball amb altres criteris dels que habitualment ell mateix -i el seu soci- aplicava en la pintura convencional dels retaules d'altar. L'idèntic condicionament de la «funció» concreta de l'activitat figurativa, que en els encàrrecs retaulístics habituals constituï de fet una rêmora sistemàtica per a la representació tridimensional, ara es convertia per un moment en un incentiu determinant.

Comptant amb la intencionalitat il·lusionista radical del propi encàrrec, doncs, a la qual el treball del pintor s'havia d'adaptar, semblaria lògica la hipòtesi d'una recerca prèvia per part del mateix Fernandes -tal vegada amb la contribució dels comitents- en vistes a definir el disseny del monument i a preparar-ne l'execució. La qüestió fonamental, de tota manera, consistiria a saber quina informació mancava al pintor i calia que la cerqués, i si era possible obtenir la que realment li calia. Perquè el problema que suscita de seguida la pintura il·lusionista de la Seu de Barcelona va més enllà d'una recerca preparatòria immediata per a fer front a un treball: afecta a la mateixa adequació i preparació de fons del pintor, a la formació geomètrica i a l'entrenament gràfic tan conspicus que són imprescindibles per afrontar aquell determinat encàrrec. I si hem d'atenir-nos a les informacions que ens consten -poc àmplies en termes d'obra conservada, cal reconèixer-, no podríem formar-nos expectatives a favor de la capacitat geomètrico-espacial suficient de Fernandes per a resoldre un encàrrec d'aquelles característiques. Ni molt menys. Les capacitats que li coneixem anteriors a 1545 són netament contradictòries amb la tan rotunda competència perspectiva que la mateixa obra de 1545 demostra.

Recordem que Henrique Fernandes morí el 1546, poc temps després d'aquesta única realització en solitari coneguda, i que les obres conservades que pintà associat a Nunyes -i fins i tot les del seu soci fetes en solitari- són anteriors. Ignorem, per tant, l'eventual reflex de l'experiència espacial del «monument funerari» sobre treballs posteriors de l'autor i del seu company. Però respecte als anteriors, convé precisar que ni el retaule de Capella (1527-1533) ni el de Sant Sever (1541-1542) -ni tampoc els de Sant Eloi i de la Santa Creu, de Pere Nunyes- no donen el més mínim indici positiu o favorable sobre la precisa informació d'arquitectura clàssica, ni sobre la impecable capacitat de representació espacial d'edificis, ni sobre el domini de traçats perspectius, ni sobre la conspicuíssima preparació geomètrica de fons que són necessaris per a resoldre l'«arquitectura picta» de la catedral de Barcelona i que, de sobte, el 1545, el seu autor acredita posseir.

Per això hem suggerit de seguida la hipòtesi d'una preparació immediata i específica, o d'una recerca de models, a la qual tal vegada van contribuir decisivament els propis clients del capítol de la Seu. Així i tot, la hipòtesi esdevé insuficient, perquè el nucli del problema el plantegen uns factors que no semblen de ràpida adquisició: la formació geomètrica, les concepcions pictòriques, l'entrenament gràfic. En definitiva, caldria pensar en un altre pintor diferent del Henrique Fernandes anterior a 1545 que coneixem, en un pintor expert en perspectiva i d'una cultura geomètrica profunda i ben sedimentada: ara bé, la presència d'aquest personatge esdevé pura especulació, perquè ni els documents, ni les dades contextuais a l'abast no donen cap pista en aquesta direcció. Al contrari, aparentment són ben clars en assignar l'autoria de la pintura només a Fernandes -al soci de Nunyes.

L'aporia sembla insoluble de moment, i l'insòlit episodi espacial d'«arquitectura picta» barceloní no tan sols esdevé un *unicum* en el seu gènere a Catalunya, sinó que

per ara continua substancialment inexplicada la seva aparició en termes d'autoria -en l'estat actual dels estudis i de la documentació coneguda. No podem fer altra cosa que deixar plantejada la contradicció. Els coneixements de perspectiva i de geometria implicats en aquesta pintura pressuposarien la presència d'un pintor amb una formació específica solidíssima i no improvisable, però no consta cap notícia d'un tal hipotètic pintor. En canvi, la documentació d'arxiu atribueix la pintura de 1545 a Henrique Fernandes, co-autor d'unes obres acabades el 1533 i el 1542 que fan emergir una altra formació artística, no tan sols diferent i poc coherent sinó del tot contradictòria amb la pintura dels «sepulcres». No sabríem justificar la paradoxa d'aquesta transformació tan radical en un pintor que, d'altra banda, durant 1542-1546 continuava aplicat al mateix tipus de treballs de sempre, documentats però ara perduts, en esglésies de Barcelona: al retaule de Sant Miquel dels Carnissers del convent del Carme, al retaule major de la parròquia de Sant Jaume, a la policromia d'un grup del Sant Sepulcre, etc. Potser els arxius ens reserven el «*deus ex machina*» d'unes dades que permetran resoldre les perplexitats presents, però per ara només podem deixar-les enunciades -i, malgrat tot, continuar assignant a Henrique Fernandes, si més no provisionalment, allò que els documents exhumats fins avui li han concedit.

Més enllà dels problemes d'autoria, la pintura de la Seu de Barcelona presenta diversos aspectes que s'hauran d'explorar, i d'alguns fins i tot se'n podrà intentar una explicació. En primer lloc, caldria al·ludir al disseny de l'obra i al seu possible origen. En si mateix, el disseny general del «monument» no sembla gaire complicat: es limita a repetir un mòdul a cada flanc del sarcòfag -com en un portal, o en un frontispici de llibre-, que consta de basament, columna coríntia amb contrapilastra i entaulament amb remats. La major emergència de la columna amb la seva contrapilastra genera retorns de l'entaulament, com és obvi -i si més no, se'n podia veure l'exemple en la mateixa Seu, en els

relleus de fusta del cor, obra d'Ordóñez; però ja veurem que el model no fou pas Ordóñez-, i, atès que hi ha dos sarcòfags, el desdoblament especular del mòdul donaria el motiu de les columnes aparellades centrals amb els retorns corresponents damunt seu. Aquest conjunt modular «dissenyat» pren forma en una composició «dibuixada» unitàriament com una «vista», és a dir, la pintura mostra els elements centrals en una vista exactament frontal centrada, i els laterals en la vista frontal escorçada que els correspon segons la posició del punt de fuga [fig. 2.3.6a].

Per al trasllat del dibuix al mur, possiblement s'utilitzà un cartó amb només la meitat de la representació, que successivament es giraria per a resoldre la segona meitat simètrica. Com sigui, en el dibuix ja s'havia previst que les columnes aparellades i el seu entaulament del sector central tenien imatge diversa que les dels flancs -i la pintura encara diferenciaria ulteriorment les parts simètriques amb l'ombregat d'una il.luminació general unificada, provinent de l'esquerra. En definitiva, s'havia previst que el «conjunt-vista» formava una unitat diferent de la simple juxtaposició de les dues «parts-mòduls».

Malgrat la simplicitat -o fins i tot recurrència- de la composició, que en si mateixa planteja poques incògnites greus, de primer antuvi costa d'explicar el seu aspecte de solidesa estructural i d'estabilitat constructiva. Qualsevol representació d'arquitectura hauria d'evocar aquests trets, però mentre que en la pintura narrativa dels retaules rarament els trobàvem recollits per a casos elementals, aquí, en canvi, no obstant les àrdues dificultats de dibuix del «monument funerari» en tants detalls, s'ha de considerar resolt ben satisfactòriament. Això no fóra sorprenent en el context de la funció de l'obra remarcada abans, que implicava en el pintor una atenció especialment acurada en el seu treball, però ho esdevé perquè l'existència a Barcelona el 1545 d'un pintor amb el preparació geomètrica i la capacitat gràfica tan contundents que pressuposa aquesta pintura és tot-

hora un misteri. No s'ha detectat enlloc cap altra mostra de la seva habilitat, de la qual tampoc no apareix ni el més lleu indici -sinó al contrari- en la pintura feta amb participació de Fernandes que s'hagi conservat. En tot cas, només podem deixar apuntada l'aporía, com dèiem fa poc.

També costaria d'explicar la presència a Barcelona el 1545 d'un dibuix d'arquitectura clàssica com el de Fernandes, tan correcte en tots els seus elements, formes i proporcions, sense recórrer a models exteriors. La imatge «canònica» d'una columna coríntia amb el seu fust de doble joc d'estries, amb el seu capitell d'acants, caulicles i volutes meticulosament descrits, l'exactitud del perfil de la base i de l'entaulament amb el detall i l'ordre precís de les seves motllures, o la mateixa conjunció proporcionada dels diversos sectors en el muntatge general de l'ordre arquitectònic, tal com apareixen en la decoració que emmarca els sepulcres comtals (fig. 2.3.6b), impliquen una informació de la morfologia arquitectònica «antiga» codificada a Itàlia tan consistent i exacta, tan afinada fins i tot en les minúcies, que superen àmpliament els que hagués pogut acreditar pel seu compte qualsevol pintor, escultor o mestre d'obres en actiu a Barcelona el 1545, que se sàpiga.

En les pintures conservades de Fernandes i del seu soci Pere Nunyes, totes anteriors a 1545, no hi ha absolutament res de comparable, ni de lluny. En les taules de Sant Sever (1541-1542) l'absència de representació arquitectònica és total. Els capitells coríntis que apareixen en el *Naixement de Jesús* de Capella són hibridacions matusseres. A desgrat del dibuix frontal, pla i quasi igualment matusser, els capitells jònics figurats en l'*Anunciació* i en el *Naixement de Jesús* dels Sants Just i Pastor, i els coríntis de les taules de *Sant Eloi pesant les selles de muntar del rei Clotari* (fig. 2.3.3) i de la *Mort de Sant Eloi* ja responen a algun model amb disseny més adequat. Així i tot, cap de les seves figuracions d'arquitectura no es podria tenir en compte ni remotament per a justificar les morfologies i la com-

posició de l'arquitectura picta de la Seu de Barcelona. Cal pensar per força en coneixements de nova adquisició, en algun flux de models genuïns d'origen extern.

La hipòtesi més versemblant seria l'accés d'Henrique Fernandes -de l'autor de l'obra, fos qui fos: en tot cas una persona en condicions de fer «lectures» absolutament «comprehensives», fins a l'últim detall- a informacions escrites i sobretot gràfiques molt explícites i de primera mà. Per aquestes dates, tota la informació necessària i suficient per a justificar la presència de la pintura, inclosa la il·lustració detallada de cada element -acompanyada, a més, d'un copiosíssim repertori de models de composició arquitectònica-, es podia trobar en un sol llibre, una publicació italiana que ja començava a circular profusament arreu d'Europa: les *Regole generali di architettura* de Sebastiano Serlio (llibre IV, Venezia, 1537; llibre III, Venezia, 1540; llibres I-II, Paris, 1545, etc.) (per a una notícia de l'obra i de les seves edicions i traduccions, cf Schlosser, 1927, 410-411, 418-420; cf també la nota de V. Juren a Wiebenson, 1982, 164; per a la traducció castellana dels llibres III i IV [de F. de Villalpando, Toledo, 1552] i en general per a la fortuna del serlianisme a Espanya, cf Marías, 1983, I, 48-50, 311-315).

Les *Regole* de Serlio descriuen i il·lustren l'ordre corinti en el llibre IV (1537) -quatre soles làmines explicarien tota la composició pictòrica de Barcelona, la qual s'ajusta escrupolosament al model serlià (cf Serlio/Scamozzi, 1584, libro IV, fols. 169v, 170v, 171rv)-, però també n'hi ha bons exemples en el llibre III (1540) -de fet, l'entaulament corinti de Barcelona coincideix exactament amb el de la làmina de Serlio que descriu un detall del Pantheon de Roma (cf Serlio/Scamozzi, 1584, libro III, fol. 56r). La confrontació de la pintura [figs. 2.3.6-2.3.8] amb els gravats de Serlio citats deixa poc marge als dubtes. L'autor de la pintura barcelonina tingué a disposició el llibre IV -i possiblement també el III- de les *Regole*. D'altra banda, la

circulació i el predicament del tractat de Serlio fora d'Itàlia -almenys fins que les *Regole delli cinque ordini d'architettura* de Vignola (1562) no van eclipsar-ne la fama- és prou coneguda i comprovada, i no hem d'insistir-hi aquí. La presència d'un exemplar dels llibres III i IV -o com a mínim del IV- a Barcelona el 1545 esdevé perfectament lògica. A més, caldria recordar que, no gaire més tard i també a Barcelona, la publicació de Serlio serviria models per a construccions arquitectòniques reals, com el pòrtic corinti del Trentenari de la Casa de la Ciutat (1559) o com la galeria interior de la capella del Peu de la Creu del Convent dels Àngels (1568) (cf Garriga, 1986b, 97-98, 108-109).

Fins i tot el disseny dels escuts amb els pals reials, llambrequins i llaçades que Fernandes pintà en el camp emmarcat que fa de fons als sarcòfags sembla derivar del repertori de formes heràldiques adjuntat per Serlio en l'última làmina del llibre IV -en concret, coincideix amb l'escut central del registre inferior (cf Serlio/Scamozzi, 1584, llibre IV, fol. 200r). Igualment podria provenir del mateix frontispici de l'obra de Serlio el model del *putto* amb la torxa trabucada -el simbòlic «eros thanatos»- que remata la cornisa del monument funerari barceloní [fig. 2.3.6b]. En canvi, l'urna funerària intercalada enmig dels *putti*, malgrat les analogies amb els *vasi* que Serlio representa en els exercicis de geometria del llibre I (cf Serlio/Scamozzi, 1584, llibre I, fols. 12rv, 13r), traeix una tipologia recurrent -afí a moltes peces que, posem per cas, també elaboraven orfebres del país, i del disseny de les quals hi ha constància en els *Llibres de passanties* (per exemple, la de Pere Joan Poch, de 1551; cf Garriga, 1986b, 138-139). A més, la publicació a París del llibre I de les *Regole generali* de Serlio, en edició conjunta amb el llibre II, en el mateix any 1545 faria cronològicament poc probable el supòsit, d'altra banda innecessari, d'una derivació.

Un cop decidit el disseny general del «monument» amb morfologies arquitectòniques i una organització «norma-

litzades», obtingudes a partir d'un model genuí, calgué reduir-lo a una representació -segurament en un dibuix a escala que després es traslladà a un cartó i al mur. El resultat pictòric mostra que el seu autor era un pintor expert en perspectiva, bregat en recursos geomètrics per a resoldre satisfactòriament variats problemes de construcció espacial. Desconeixem la consistència del repertori de recursos espacials de Henrique Fernandes, però si l'haguéssim de deduir del seu reflex en les taules conservades del tàndem Nunyes-Fernandes, s'hauria de considerar enormement precària, limitadíssima. No solament això, sinó que l'actitud gràfica que hi apareix sembla en franca i insalvable contradicció amb el pensament geomètric madur i sedimentat de l'«arquitectura picta» de la Seu.

També s'ha de precisar que ens movem en un context d'informacions fragmentàries i poc clares, perquè, per començar, no sabem en quina mesura Fernandes intervenia en els treballs de la «societat», ni quin fou el caràcter precís de la seva participació -el famós document de 1527 que publica J.M. Madurell sobre la visura del retaule perdut de Sant Gernís de Vilassar és massa restringit i no té una lectura unívoca; tanmateix, Fernandes hi és descrit com un pintor inferior a Nunyes: «Les dues taules de mestre Pere Portugues, tant al oli com de temple, son ab major perfeccio que es de mestre Anrich». I confrontem ara la solució plana d'un eix de simetria (e) aplicada per Pere Nunyes en la cornisa de la [fig. 2.3.5] amb la sofisticada cultura geomètrica que acredita el pintor de la Seu en la cornisa de la [fig. 2.3.8a], resolta segons un eix de simetria que migparteix el segment (a-a), però amb clara consciència dels nivells de profunditat dels diversos volums i de la seva corresponent imatge perspectiva.

Com sigui, a comparació amb les taules de Capella i de Sant Sever, la pintura de la Seu de Barcelona sembla obra d'un altre artista, malgrat que la profunditat de les diferències en l'organització espacial es volgués justificar



per la seva funció de «sucedani» arquitectònic i pel canvi d'actitud gràfica que això imposava al pintor. L'argument no incideix en el problema de fons: les capacitats i l'entrenament reals del pintor. També podria passar per una conjectura enraonada la suposició que Fernandes buscà informació nova per al seu traçat espacial, o que tingué un bon assessorament. Al contrari que en el cas del tractat de Serlio a propòsit del model arquitectònic, ara l'únic indici que tenim per a formular la hipòtesi consisteix en el formidable contrast entre la mentalitat perspectiva i la geometria espacial registrades en la pintura de la Seu de Barcelona i les registrades en les pintures conservades en les quals Fernandes intervingué.

Ara bé, quin misteriós expert podia assessorar el company de Pere Nunyes?; i, n'hi havia prou amb un mer assessorament? No ho sembla pas. La pràctica perspectiva i el domini geomètric que traeix la realització dels «sepulcres» no s'aprèn fàcilment en un dia, ni es pot improvisar [fig. 2.3.8b]. I si el suposat «expert» -però, qui pogué ser aquesta persona?, un foraster, tal vegada un italià passavolant?- en realitat hagués pintat personalment tota l'arquitectura del fresc, mentre que Fernandes s'hauria ocupat dels cortinatges amb l'heràldica reial? Són només simples especulacions, perquè, com s'ha dit abans, a partir de les dades documentals i contextuals a disposició el contrast resulta insalvable i suscita uns interrogants per als quals no tenim cap resposta conclouent.

En tot cas, en la construcció espacial de l'obra s'han de constatar algunes dades fonamentals. En primer lloc, la intenció que el conjunt correspongui a una «vista» única: les ortogonals al pla del quadre, tant les altes com les baixes, i en tots els 6,70 m d'amplada de la pintura, fuguen a un sol punt. Aquest punt és fixat en un horitzó baix, que correspon a l'altura d'un observador situat davant la pintura, o poc més alt [fig. 2.3.6a] -no tenim informació sobre el nivell del paviment de la Seu en 1545. Per aquesta

unitat visual pretesa, les imatges dels capitells de les columnes i contrapilastres, com també els motlluratges dels retorns de l'entaulament, i les bases i pedestals, resulten diferents a l'esquerra del monument que enmig [fig. 2.3.7], i que a la dreta [fig. 2.3.8a], i sempre relativament al punt de fuga. La dispersió d'algunes ortogonals que s'hi ha assenyalat és explicable tant per l'operació de trasllat a escala com per la mateixa complexitat del procediment al fresc.

En segon lloc, la unificació no és total: el pintor no ha integrat els remats -els *putti* i els vasos funerals- en el mateix traçat geomètric de la representació arquitectònica. Tant els vasos com els quatre *putti* drets sobre el plint -resolts amb un sol dibuix, girat i repetit-, responen a una vista frontal amb horitzó pràcticament centrat en la seva imatge, notòriament segregat de l'horitzó general definit per la posició del punt de fuga [fig. 2.3.6b]. El pintor era conscient d'això, perquè, curiosament, ha amagat els peus dels vasos per a suggerir un pla de posa alt, i per tant reculat i obstruït a la nostra vista, com el de les figures de Norri-Fernández en el timpà del retaule de Santa Helena [cf fig. 2.2.22]. La imatge del gerro funerari del remat continua conformada a un horitzó alt i independent del general, però aquest recurs d'obstruir-ne la base amb la cornisa traeix la intenció del pintor de moderar la fragmentació constructiva sense haver de deformar el remat amb l'escorç tan violent que hauria calgut. Així s'evitaven les «distorsions marginals» i es garantia el reconeixement dels gerros fins i tot per als punts de vista més dislocats (la problemàtica relativa a les distorsions s'ha exposat en la primera part, i ara no s'hi insistirà: cf part I, cap. 2.3, epígraf «Les "distorsions marginals" i l'anamorfosi»).

Amb els *putti*, el pintor no gosà fer el mateix. Li degué semblar una imatge massa abrupta o poc convenient, la dels angelets amb els peus «tallats» -reculats com els dels gerros-, i optà per una tercera via: pujar-los dalt d'un

plint, i recular i obstruir el plint [figs. 2.3.6, 2.3.6a i 2.3.6b]. Observem-hi, a més, el detall suggestiu de l'ombra del peu sortit del putto de l'extrem dret, projectada sobre el frontis del plint [fig. 2.3.8]. La consciència del pintor que havia d'integrar en la sola vista de l'únic punt de fuga també els elements de remat de l'arquitectura *picta*, però alhora la voluntat d'evitar les distorsions i els escorços violents -que haurien resultat desagradables i inadequats per a la majoria d'observadors, situats en el creuer de la catedral però fora del punt de vista-, semblen poc discutibles.

A la imatge del sector de remat, segregada de la unitat constructiva alhora que matisada pels expedients de compensació assenyalats, s'han d'afegir altres fragmentacions -més moderades- en el dibuix dels capitells. Els capitells, ultra al seu escorç lateral, s'haguessin hagut de mostrar també «*di sotto in sù*», però al pintor segurament ni tan sols no se li ocorregué una sofisticació semblant -més pròpia de virtuosismes posteriors o de la futura tradició acadèmica que no pas de 1545. O bé, les àrdues dificultats de dibuix i el mateix inconvenient de les distorsions marginals li'n van fer desistir, però no podríem retreure-li una cosa que no retreuríem ni a Mantegna. D'altra banda, el pintor manllevava els elements arquitectònics del seu «monument funerari» als alçats i seccions de les làmines de Serlio, i no pas a la visió directa d'una arquitectura real.

En fi, el pintor ha compostat una «vista» amb representació d'arquitectura «normalitzada», n'ha descrit satisfactòriament els escorços laterals, ha fet convergir les ortogonals tant dels retorns de l'entaulament superior com del gruix dels pedestals inferiors a un únic punt, i, com es mostra en l'esquema de la [fig. 2.3.8b], ha construït amb encaixos exactes i segons la lògica implacable d'un pensament geomètric ben sedimentat la complexa volumetria de les motllures, amb les seves superposicions, escalonaments i volades en perspectiva... Les *Regole* de Serlio exposarien ope-

racions similars en el *Libro secondo, Di prospettiva*, publicat a Paris el 1545 (cf Serlio/Scamozzi, 1584, libro II, fol. 32r). El balanç és enormement positiu, doncs, i l'aïllament de l'episodi espacial -afí al del retaule gironí de *Santa Helena*- no hauria d'ocultar-nos la seva importància extraordinària en el conjunt del Cinc-cents. Es tracta no solament de l'episodi espacial millor, sinó d'un «unicum» en la construcció perspectiva de la pintura a Catalunya.

També és cert, i s'il·lustra en les dues imatges amb esquemes de les comprovacions de detall, [fig. 2.3.7] i [fig. 2.3.8ab], que es podrien apreciar algunes dificultats en l'escorç cilíndric de les columnes i dels capitells -més notòries en la corba vacil·lant dels tors, dels astràgals i llistells, etc.- i que no poques línies de fuga «ballen». Però les vacil·lacions i imprecisions, i en especial la dispersió de línies de fuga, no necessàriament s'han d'atribuir a distraccions del pintor o a errors de traçat. Més aviat es podrien explicar per la complexitat de les operacions de trasllat del dibuix al cartó i al mur, i a la mateixa sectorialització en jornades que comporta un treball al fresc de format tan gran -un tipus d'encàrrec singular, inhabitual a Catalunya: també en això l'arquitectura picta de la Seu de Barcelona esdevé un «unicum».

Les dades fonamentals i més pertinents, ja destacades de primer antuvi, són la convergència de les ortogonals en un únic punt, esquematitzada en la [fig. 2.3.6a], i la clara consciència perspectiva subjacent a la construcció geomètrica de l'ordre arquitectònic, com es dedueix en l'exemple de la [fig. 2.3.8b]. Malgrat la fractura visual del remat i els altres inconvenients de detall suara comentats, hi és notòria la identificació del quadre amb una vista única des d'un sol punt, acordada a l'horitzó dels espectadors. Això sol, sense comptar la lúcida geometria espacial que presideix la construcció dels volums en escorç, esdevindria una adquisició formidable en l'àmbit artesà que considerem, però no se'n constata cap continuïtat, ni cap reflex en

d'altres obres: s'estronca sobtadament, igual com havia irromput.

Per tant, i malgrat la importància objectiva de l'ardit episodi perspectiu dels «sepulcres comtals» de la Seu de Barcelona -fos qui fos el veritable autor del seu traçat-, també s'haurà de reconèixer el seu caràcter peculiar i isolat respecte a la producció pictòrica catalana del segle XVI. En una consideració global i en el context general del país, els avenços en l'aplicació de procediments gràfics de representació espacial són tothora d'una entitat enormement limitada. El pes d'Itàlia continua essent lleu, inconsistent. L'operació amb un sol punt empíric per a les ortogonals de tot el quadre que ja veïem en els Vergós s'ha anat consolidant i perfeccionant, i ha augmentat en una petita mesura el grau mig de la sensibilitat espacial, bé que només en l'obra d'alguns pintors, i encara no sempre. Però això és tot.

#### **El temps suspès**

Més enllà de les excepcions i de l'activitat dels tallers de renom, per a la pintura de retaules habitual i que respon al treball de pintors menys qualificats l'espai no sembla existir com a problema figuratiu. Com tampoc el temps no sembla passar: es repeteixen amb enervant monotonia les mateixes fórmules seculares, immòbils i fossilitzades. Hi ha alguns esforços de renovació, però es redueixen a variar el repertori de figures, la seva gestualitat i vestuari, i en tot cas consisteixen en la transcripció de dibuixos d'estampes. La representació espacial no es planteja. Per això, en aquests obradors nombrosos de poc relleu i d'ofici més aviat tosc, esdevé quasi inapreciable el progrés en la consciència espacial, i molt irregulars i restringits els avenços en l'ús de procediments gràfics. En l'*Assistència als empestats* [fig. 2.3.9] del retaule de Sant Roc de l'Hospitalet de Llobregat, datat vers mitjan segle -però que es podria retardar ben bé fins a les darreries-, apareixen plan-

teigs espacials d'una persistència centenària, quasi invariables. La dicotomia figures/fons, el teló pla, la manca de traçat general i la fragmentació del quadre, l'aleatorietat de les relacions espacials, la resolució separada dels objectes segons la vista frontal escorçada recurrent, etc.

El factor constructiu més important hi esdevé tot-hora l'arcana pressuposició dels dos eixos principals de la taula. No hi manca el detall suggestiu d'uns prestatges amb objectes, però tampoc la vella recepta de la bisectriu. Les ortogonals dels llits es pleguen com les dels murs d'una habitació quatrecentista, independentment de les ortogonals del paviment -traçat per fragments «a ull»- i, a més, de les del tamboret. Les divergències o inversions perspectives que en deriven no responen a altra cosa que a la desagregació compositiva, que culmina en la contradictòria descripció de la profunditat: la situació de Sant Roc (1) senyalada en el paviment de la [fig. 2.3.9] no hauria de permetre ni la seva relació visual amb el malalt de l'esquerra (2), ni menys el gest del malalt de la dreta (3) que li estira la capa des de «lluny». Aquest sol aspecte de la representació ja traeix al pintor i demostra que, a més de procedir per fragments espacials aïllats, en realitat considerava l'espai figuratiu del quadre en termes de mera superfície plana.

Persistències i regressions com aquestes són substancials en el parsimoniós i accidentat procés de transformació espacial que descrivim -i que no conclourà, ni de bon tros, amb el canvi de segle. Remarquem que la resolució en superfície de les relacions de profunditat esdevé un comportament gràfic constant, pràcticament un atavisme, des dels inicis del Quatre-cents -des de Pere Vall [cf figs. 1.1.3-1.1.6]. La consciència de les relacions espacials entre les coses i la seva formalització gràfica racionalitzada i precisa en la determinació de les distàncies, tal vegada el tret més destacat i definitori de la *perspectiva artificialis*, és també el d'adquisició més feixuga i problemàtica.

Els efectes visuals de la tridimensionalitat susceptibles d'una traducció pictòrica aproximada i en superfície -amb un component de major evidència «sensorial», com el fenomen de la convergència de les ortogonals- es van introduint amb més o menys obstacles, inèrcies i parsimònia, però, en canvi, els que comporten una representació precisa i amb control conscient dels termes de profunditat, amb un major component «mental», semblen trobar barreres infranquejables. No és casual, doncs, que el punt de fuga s'hagi pogut considerar des de finals del segle XV amb una relativa amplitud, amb aplicacions d'una variadíssima casuística de matisos -a despit de les llacunes-, mentre que, en canvi, no haguem constatat ni una sola construcció culminada clarament amb «punt de distància». I són tothora molt rars els casos de comprensió del valor «mètric» dels paviments, un valor expressat per Gaurico en aquell pas diàfan del seu tractat de 1504 que hem citat tan sovint (cf Gaurico/Chastel-Klein, 1969, 183).

Haurem de continuar encara mostrant aquest panorama quasi immòbil, impregnat amb la mateixa rutina de comportaments espacials empírics i de representació fragmentada. N'esbossarem alguns trets, per força repetitius -i que per això mirarem de passar ràpidament-, a partir d'un grup de pintures relacionades amb la producció del rossellonès Jaume Forner († 1555), documentat a Perpinyà des de 1516 i instal·lat a Barcelona a partir de 1527. L'obrador de Forner fou continuat pel seu fill homònim, del qual consten notícies fins al 1559. Reproduïm dues taules del retaule rossellonès de Paça, que M. Durliat associà a l'estil de Forner i que segurament no són seves, però que almenys exemplifiquen un tipus de pintura comú en el context de formació figurativa del pintor: *Sant Joan davant del pretor* [fig. 2.3.10] i *Sant Joan en el martiri de l'oli bullent* [fig. 2.3.11]. De la seva etapa barcelonina, de la qual han sobreviscut les pintures dels retaules de *Santa Agnès de Malanyanes* (1535) i dels *Set Goigs de la Mare de Déu* del Vinyet de Sitges -avui a

l'Hospital de Sant Joan de Sitges- (1544), reproduïm tres escenes del primer: *Lectura de Santa Agnès* [fig. 2.3.12], *Santa Agnès refusa l'aliança matrimonial al fill del pretor* [fig. 2.3.13] i *Martiri de Santa Agnès* [fig. 2.3.14]. Del retaule de *Sant Romà* de Lloret de Mar (1545-1549), que contractà Pere Serafí però fou realitzat amb la col.laboració de Jaume Forner fill, reproduïm l'escena de *Sant Romà penjat de mans* [fig. 2.3.15] (per a una síntesi sobre Jaume Forner, amb les indicacions documentals i bibliogràfiques corresponents, cf Garriga, 1986b, 78, n 94, i 148-149, n 136).

En les taules de Paça [figs. 2.3.10 i 2.3.11], remarcuem la convencional composició centrada, la tan brutal i adotzenada esquematització de les morfologies arquitectòniques, el fons-teló, la convergència independent de les ortogonals per a cada objecte -paviment, estrada, dossier, cornises-, sense descomptar els paral.lelismes, ni inversions com la de l'escorç de l'arquet al fons de la [fig. 2.3.11]. Una prova més, per si calia, de la tradicional resolució prèvia de les figures, es pot observar en el fet que els seus peus han condicionat la forma irregular i les dimensions desiguals i absurdes dels graons de l'estrada del pretor: en la [fig. 2.3.10] els peus de l'acompanyant del pretor i del soldat darrera Sant Joan, i en la [fig. 2.3.11] el del botxi que bufa el foc de la caldera. El paviment de la [fig. 2.3.10] segurament s'ha construït per un punt de fuga empíric -l'ortogonal marginal no queda «penjada»-; les transversals són tirades «a ull».

Les figures del retaule de Malenyanes [figs. 2.3.12-2.3.14] i el seu modelat mantenen poques afinitats amb les de Paça, però la composició del quadre i la construcció dels seus valors espacials respon a un comportament similar, o potser encara més explícitament arcaïtzant. L'operació amb un punt és inequívoca en els paviments enrajolats de les [fig. 2.3.12] i [fig. 2.3.13]. Cap de les ortogonals marginals de la [fig. 2.3.13] no queda «penjada», i en la [fig. 2.3.12] hi queden només l'última línia de la



dreta i les dues últimes de l'esquerra, mentre que la resta de marginals convergeix amb totes les altres ortogonals a (P). En la [fig. 2.3.12], i segurament per conveniències de la decoració dels cairons, la seqüència de les transversals s'ha determinat pel procediment de la diagonal (d). En canvi, en la [fig. 2.3.13], la seqüència s'ha obtingut a ull, com es comprova per la corba de (A-B). El punt, en tot cas, ha servit per a traçar la quadrícula de l'enrajolat, exclusivament. Les ortogonals dels altres elements figuratius, d'altres plans del quadre o fins i tot del mateix pla -però d'altres objectes-, són tirades «a ull» o amb variats recursos gràfics convencionals.

Així, mentre que l'ortogonal del banc de Santa Agnès de la [fig. 2.3.12] va al punt (P), les del llit i de la primera caixa (a) a la dreta es conformen per paral·lelisme, les de la segona caixa (b) presenten inversió de fuga, i les de l'enteixinat del sostre són tirades «a ull» -algunes paral·leles i d'altres amb convergències independents. En la [fig. 2.3.13], igualment, cada grup d'ortogonals en fuga convergeix pel seu compte: el paviment a un punt, les cornises de l'esquerra a una àrea distant, i les bigues del sostre a una tercera àrea. Les ortogonals de la [fig. 2.3.14] tenen fugues més desplaçades cap a l'esquerra de l'escenari -potser provocades només per l'absència d'un paviment com a centre «gravitatori» clar de les línies, ja que de fet la composició s'acorda al mateix centralisme arcaic i rígid que les altres taules-, i presenten àrees disperses. Notem-hi sobretot les cornises divergents, amb fuga invertida.

Les taules de Malanyanes integren un altre nucli d'interès per a l'anàlisi del comportament espacial de Forner: l'adotzenada representació de l'arquitectura. El desinterès i la barroeria del pintor envers els aspectes estructurals o estàtics de la imatge d'un edifici, afegits a la seva violenta esquematització d'unes morfologies «romanes» retallades de fragments d'estampes notòriament incompreses, repercuteixen sobre la composició de l'escena amb nous efec-

tes de desgavell espacial. Notem els models de «façana exterior» que ha aplicat als seus «interiors» -els típics telons decorats, que a través dels portals encara mostren celatges d'or gofrat-, d'una sintaxi «clàssica» delirant a despit dels frisos, cornises i decoracions amb relleus pretesament «grutescos». Només per exemple, en la [fig. 2.3.13] s'han explicitat les dislocacions de l'eix vertical de les obertures ( $e_1$ ,  $e_2$ ,  $e_3$ ), però els detalls d'aquesta mena es podrien multiplicar.

Observem les curioses finestretes aparellades «penjades» sota el fris i l'absurda ruïna del sostre, notòriament fora de context, encara en la [fig. 2.3.13]. O bé, en la [fig. 2.3.12], les mateixes finestretes, el groller especejament de les dovelles, el perfil abonyegat dels arcs, el «planxat» de les bigues del sostre i de les mènsules sota el fris, el dibuix capgirat de les cornucòpies del fris, les arestes seques de la inversemblant «cavallera» del llit, etc. I en la [fig. 2.3.14], en fi, l'ambigüitat interior-exterior de l'estança, la inimaginable organització dels seus desnivells, el doble fris sostingut per mènsules «planxades», la pedestre conformació de l'especejament de les dovelles i del perfil de les obertures, la frontalitat de l'òcul i de l'arc laterals, l'escorç invertit de l'intradós del portal del mur dret, l'obstrucció -en comptes d'articulació- de la cornisa per les pilastres en el portal del fons, la impressió de «paredament» d'aquest portal per la muralla i de desplomament de l'edifici «pisà» que en sobresurt, etc. Malgrat que la mentalitat compositiva per agregats espacials subjacent en la pintura de Forner no difereixi substancialment de l'observada en d'altres pintors coetanis, per exemple en Pere Nuyes, la menor fibra artística del mestre rossellonès, l'execució més barroera i fins adotzenada de la seva pintura, i la geometria catastròfica aplicada als seus treballs n'accentuen l'efecte de desballestament espacial.

Reflecteixen unes pautes espacials en la mateixa línia, bé que moderades per la major simplificació de l'es-

cenari, les cinc taules sobreviscudes del retaule de *Sant Romà* de Lloret de Mar (1545-1549). Fou contractat per Pere Serafí, i deu ser iniciativa seva el paper tan destacat que les figures adquireixen en cada episodi -com també degueren ser de propietat seva les làmines italianes utilitzades per a resoldre-les-, però la realització de les taules sembla que s'hauria d'atribuir més aviat als seus col.laboradors, Jaume Forner fill i Jaume Fontanet. En almenys tres dels quadres, es repeteixen escenari -amb variacions de detall- i personatges, els quals canvien les actituds o gesticulació d'escena a escena amb curiós efecte de *comio* o de seqüència cinematogràfica *ante litteram*. Tant en *Sant Romà penjat de mans* [fig. 2.3.15] com en els altres episodis, s'aprecia un incipient sentit de la distribució de les figures en profunditat, malgrat la manca de funció mètrica del paviment i l'aspecte de teló pla del fons -fins i tot en les escenes que retallen el mur frontal en galeria de columnes per fer aparèixer un paisatge de muntanyes i construccions.

En el mur ortogonal esquerre de la [fig. 2.3.15], i enfilat sobre una doble estrada amb escambell, s'adossa el setial del pretor, descrit com si fos excavat en el mur a la manera d'una fornícula apertxinada de marc ornamentat -variable en cada escena, i sempre amb l'arc en vista frontal. Els grups de línies ortogonals fuguen per separat, quan fuguen, i per tant fragmenten la composició en sectors agregats. Els dos grups principals corresponen al paviment -l'àrea descentrada i relativament dispersa (A1)- i a l'estrada i escambell del pretor -l'àrea molt concentrada, quasi un punt, en el marge dret (A2). La cornisa alta del mur es podria associar a l'àrea (A1) per la seva pròpia amplitud, però les impostes de la fornícula tenen fugues dispars, invertides o paral.leles. Notem, en fi, la confusa «difuminació» terminal del paviment entre les cames dels soldats del fons, com si les transversals -i només les transversals- s'imbriquessin en el pla frontal del mur de tanca. Les composicions de Pere Serafí que contenen elements arquitectònics no són del tot

unitàries, com veurem, però, lluny de presentar la disgregació espacial i el desencaixament compositiu de les taules de Lloret de Mar, responen a una construcció coherent i de concepció evolucionada.

Altres tallers d'un nivell equiparable semblen concedir una atenció més àmplia que no pas Jaume Forner fill i Jaume Fontanet -per influència «moderna» de Serafí- a la representació de l'escenari de les històries, i per tant també a la descripció de la seva arquitectura. L'interès no es podria interpretar en el sentit d'una major consciència envers els problemes espacials, sinó com una versió diferent de les mateixes actituds arcaïques de sempre envers l'activitat figurativa, ja que depèn d'un treball basat en l'ús d'estampes. No és, doncs, sinó una mostra persistent de la composició basada en l'agregació de fragments copiats de gravats, exactament igual que a primeries del segle. Els gravats que serveixen models poden ser d'autors més o menys «bons» i més o menys «renaixentistes», els préstecs es podran combinar o no en un sol quadre, les còpies podran ser més o menys àmplies, o fins i tot es podrà redibuixar completament l'escena, la transcripció podrà ser més o menys fidel o simplificada, i més o menys correcta o ben compresa... En tot cas, als efectes de la construcció espacial, no hi ha canvis apreciables ni en l'actitud figurativa, ni en el comportament compositiu, ni en els procediments gràfics.

A vegades, els traçats d'una taula i la seva estructuració unitària poden sorprendre -sobretot si es comparen amb els d'altres taules d'un mateix pintor o del mateix conjunt, de composició espacial disgregada-, però els traçats i la unitat del quadre s'haurien d'assignar a l'autor del gravat, no pas al pintor que el copiava. Així, per exemple, en el retaule de l'*Assumpta* de Castelló d'Empúries (mitjan del segle XVI?), cremat el 1936, d'un mestre anònim que Ch. R. Post identificà amb Pere Gascó, a qui va assignar un heterogeni catàleg (per a una notícia sobre el taller vigatà dels fills de Joan Gascó, amb indicacions bibliogràfi-

ques, cf Garriga, 1986b, 150-151, n 139). En reproduïm les escenes de la *Presentació de la Verge al Temple* [fig. 2.3.16], de l'*Adoració dels pastors* [fig. 2.3.17] i de la *Presentació de Jesús al Temple* [fig. 2.3.18] -la taula era retallada a l'angle superior esquerre, i també en formaven part, pintades sota seu a continuació, les escenes de l'*Epifania* i de l'*Adoració dels pastors*.

Cap escena no presenta un traçat, pròpiament. Els elements presos d'estampes no sempre encaixen bé entre si i amb els incorporats o substituïts pel pintor, ni sempre són ben interpretats. En la *Presentació de la Verge al Temple* [fig. 2.3.16], l'escalinata es dibuixa per trossos a cada banda de la columna, amb els graons dislocats -una prova més de la típica resolució gràfica fragmentada. L'esquema explicita la ruptura amb la diversa orientació lineal dels mateixos graons a (r) que a (s), però també il·lustra la independència de cada sector d'escalinata respecte a l'alineació de les pilastres (t) entre les quals figura estar encaixada. Els graons ortogonals es tracen bàsicament paral·lels entre si i amb orientació dispar en cada sector (r) o (s), que encara difereix de l'alineació de les ortogonals de les pilastres (t). D'altra banda, si prenem per referència l'ortogonal (u) de la base de la pilastra de primer terme i del graó inferior, es fa explícita una nova dislocació: les pilastres no es representen alineades per la seva base en l'arrencada de l'escalinata, sinó que la del fons es desplaça fins al quart graó, molt endintre respecte a (u).

Les fractures espacials de l'*Adoració dels pastors* [fig. 2.3.17] afecten més a les figures que a la geometria de l'escenari, traçat «a ull» per sectors però molt més simple. El paviment s'ha quadriculat pel sistema de Mesa, a tot estirar, i successivament se n'han decorat les rajoles peça a peça, atomitzant-ne les diagonals. Les cornises no convergeixen a un punt, sinó a una àrea, perquè s'han tirat «a ull», i en el fons del quadre serveixen d'imposta a les dues arcades obertes al paisatge. Tant les arcades del fons com

la de primer terme que emmarca i centra la composició han rebut la vella fórmula quatrecentista dels arcs concèntrics -sempre més satisfactòria que el calamitós perfil a mà lliure de l'arc rebaixat, o híbrid d'arquitrau, representat en la [fig. 2.3.16], o que els poc menys maldestres de l'escena de l'*Epifania*.

La construcció del quadre en la taula de la *Presentació de Jesús al Temple* [fig. 2.3.18], en canvi, respon a un traçat molt ben estructurat amb un sol punt de fuga, que fins i tot incorpora recursos d'indubtable eficàcia espacial, com la posició del punt en l'alineació de les bases d'una filera de columnes -a la manera de Piero della Francesca, en comptes de fixar-lo en l'alineació dels seus eixos-, o com el disseny del poderós embigat descobert del sostre, o de la figura d'esquenes abraçada a la columna de primer terme, etc. Sembla una composició d'un altre pintor. I efectivament, ho és: el mestre del retaule de Castelló d'Empúries va manllevar-la a la sèrie de gravats de la «Vida de la Mare de Déu», d'Albrecht Dürer, i concretament al gravat de 1505 amb el mateix tema de la *Presentació de Jesús al Temple*.

L'ha transcrit molt fidelment, suprimint només algunes figures del fons i simplificant algun detall, com els capitells de les columnes i alguns drapeigs. Jean Pélerin Viator també copià l'arquitectura d'aquest gravat de Dürer, sense les figures, en una il·lustració de la segona edició del seu *De artificiali perspectiva* (1509<sup>2</sup>) -la composició hi surt girada, òbviament; consta entre les reproduccions de la primera part: [part I, fig. 2.1.12e]. És evident que el pintor va obtenir-la directament de l'estampa de Dürer i no pas del tractat de Viator, si més no perquè la repeteix amb les figures i sense girar. No sembla pas que en reconstruís el procés de traçat seguit per Dürer, malgrat que la nostra prolongació de les ortogonals formi un punt de fuga força clar.

El pintor no operà amb cap punt, i probablement es limità a traslladar el dibuix del gravat a la seva taula mitjançant una quadricula, però va fer-ho acuradament, de manera que, junt amb els elements traslladats -i potser sense saber-ho-, va «arrossegar» el punt subjacent. La desastrosa geometria espacial del pintor, prou evident en l'escalinata i les pilastres de la [fig. 2.3.16] o en el paviment de la [fig. 2.3.17], no podia capgirar-se amb tanta facilitat. El pintor podia haver adquirit nous coneixements de geometria, però no hauria pogut transsubstanciar de sobte la pròpia concepció del quadre i el propi pensament geomètric en els que reflecteixen el gravat de Dürer. I ell mateix en dona una mostra suplementària -com una firma seva- en un detall de dibuix de la [fig. 2.3.18] que en el darrer moment no va controlar ni compulsar amb l'original de Dürer: la gàbia dels colomins (g), d'esquema cúbic, que el pintor ha tornat quasi una desballestada figura escheriana.

Aquesta «geometria» de suport espacial dels tallers forma part de les habilitats de l'ofici que el costum de recórrer a les estampes contribueix a degradar més lamentablement. Els tradicionals esquemes compositius que presenten la figura d'un Sant retallada sobre un fons, de resolució tan simple i que hem tingut ocasió d'examinar sovint a partir del Quatre-cents, ara podran empitjorar ostensiblement la seva organització geomètrica quan el pintor no ha fet recurs a estampes -i per als fons, molt tipificats, no s'hi sol recórrer. L'esquema combina poquíssims elements, constantment repetits. Els grups o sèries de Sants es poden separar amb algun element representat, arquitectònic o d'altra mena, quan la compartimentació no l'ha definit el seu propi emmarcament físic. Els fons se solen atènyer a una divisió convencional en dos o tres sectors: el fons del sector inferior del quadre es tradueix en paviment, una franja en el sector central -que a vegades no apareix- fa de mur de tanca, i el fons del sector superior es resol en decoració daurada, o bé en un paisatge o un cel que sobresurt damunt

del mur. Ara l'adotzenament espacial d'aquests fons, com dèiem, pot ser considerable quan no es manleva de gravats.

En un fragment de predel·la del Museu Diocesà de Lleida amb *Santa Bàrbara i un Sant bisbe* [fig. 2.3.19], obra anònima de la segona meitat del segle XVI atribuïda a l'anomenat mestre de Javierre, té paviment acabat en sec ran d'un fons de paisatge -un teló-, sense mur de tanca. O potser té també un mur, ambigu i vacil·lant, que a la fi esdevingué un primer terme del paisatge sobre el qual es plantà l'arbre de separació entre Santa Bàrbara i el Sant bisbe. El paviment s'ha tirat «a ull», tan completament «sense ull» que els cairons quadrats resulten rectangulars i desiguals, i la infame decoració de rombes dibuixa falses diagonals que triquen completament el pla. Així, el pla de terra pren l'aspecte de paviment-cortina darrera els Sants, malgrat la notòria orientació de les ortogonals a una àrea de fuga exterior al quadre.

La decoració anònima d'una caixa de núvia del Museu d'Arts Decoratives de Barcelona amb la *Mare de Déu i el Nen amb Sant Pere i Sant Joan Baptista* [fig. 2.3.20], de la segona meitat del segle XVI, presenta el mateix esquema tipològic en la versió de figures emmarcades per una arqueria. Tots els elements, amb la salvetat del paviment, es repeteixen per a cada tram o arcada, que defineix un mòdul. El paviment, tirat «a ull» però amb les ortogonals dels compartiments laterals inclinades cap al central, encara incorpora en això un vestigi d'idea de conjunt. La resta són simples agregacions: dels fragments a l'interior de cada mòdul, i dels tres mòduls iuxtaposats. Els tondí que decoren el mur omplen la superfície darrera les figures per «unitats», o sigui per compartiments -malgrat que en els trams laterals no hi cabrien els tres tondí del central, més ample. El paisatge es redueix a dos xiprers, que flanquegen simètricament les figures i de passada es pleguen suaument a la llei del marc: corben les seves puntes, com resseguint el contorn d'intradós de les arcades. Les arcades també són mòduls re-



petits: les seves bases tenen totes una vista frontal idèntica, com si representessin un pla de paper retallat en comptes d'un volum, sense mostrar les cares interiors amb la mateixa orientació dels rajols. Igualment l'intradós dels seus arcs, que veiem sempre mostrant el sector esquerre repetit com una fotocòpia, en comptes de diferenciar-ne les vistes segons el centre i els laterals dret i esquerre igual que s'ha fet en el paviment.

L'exemple d'agregacions modulars es podria reblar amb la barroera decoració pictòrica del reracor de la Seu de Manresa [fig. 2.3.21], destruït el 1936. L'arqueria cega cissellada en el mur de pedra allotjava la representació d'un Apostolat, pintat en el segle XVI però retocat posteriorment -potser a darreries del segle XIX, o a principis del XX. Les repintades es van acarnissar sobretot en les figures, i van respectar l'esquema general d'origen: el típic paviment clos per un mur i un cel. En va preservar també el seu arcaisme, el «fòssil» d'un paviment compartimentat, amb tants «centres» com compartiments. Així, cada Apòstol situat sota una arcada té el «seu» paviment enrajolat, de quadrats desiguals i traçats «a ull», però amb ortogonals convergents a l'interior de cada mòdul. Els únics elements de continuïtat són el mur i el cel del fons.

En canvi, quan les composicions segueixen la guia de les estampes, la seva estructura espacial -fins i tot la de les produïdes en tallers de poca volada i que serveixen tipologies modestes- manté la fragmentació dintre d'uns límits relativament acceptables, o en tot cas molt inferiors. La geometria de l'ofici aplicada en la tradició «constructiva» quatrecentista i que ara els tallers -llevat d'uns pocs i més destacats- han perdut per mor de les estampes no es recupera pas, però se'n pot dissimular la manca quan es reprodueixen les construccions de models ben resolts. Així, la predel·la anònima del Museu d'Art de Girona amb el *Naixement de Jesús* [fig. 2.3.22], procedent d'Estanyol i de la segona meitat del segle XVI, divideix el quadre en tres sectors fi-

guratius relacionats, però aïllats en compartiments espacials independents que neguen la connexió narrativa. El sector central, excavat dintre un solemne escenari de ruïnes amb edificis romans que perforen el bell mig de la composició, ha estat manllevat a algun gravat i reproduït «a ull», sense traçat. Així i tot, manté les ortogonals dintre una àrea de fuga poc dispersa, i no perd l'estabilitat -malgrat la típica resolució frontal dels arcs del mur ortogonal dret. Els sectors laterals tenen fons dispars, amb horitzons més alts -sobretot el del paisatge de l'esquerra, amb els pastors-, fins al punt de conformar a la pràctica tres quadres separats, com un tríptic qualsevol.

La caixa de núvia de l'Institut Amatller amb els plafons d'una italianitzant *Anunciació* que presenten en quadres separats l'*Àngel* [fig. 2.3.23] i la *Mare de Déu* [fig. 2.3.24], obra anònima de la segona meitat del segle XVI, tanca aquest grup d'exemples. La pintura reflecteix una composició a partir d'estampes, conduïda amb bon criteri i d'execució acurada, o fins i tot hàbil -en particular el plafó amb l'*Àngel*-, que ha cercat d'enllaçar els dos sectors de l'escena homologant la imatge de l'escenari. No li coneixem la font, probablement italiana, però sembla que ha respectat més elements del model en el quadre de l'*Àngel* -de fons més unitari, simple i monumental- que no pas en el de la *Mare de Déu*, atapeït d'objectes amb construccions separades que no poden evitar l'aspecte d'un teló decorat.

La intenció de coordinar els dos plafons es fa patent en la composició espacial, en el disseny del paviment i en la presència de les grans pilastres darrera de cada figura. En l'esquema de les [figs. 2.3.23-2.3.24] s'han acostat els dos plafons, fins a permetre la reconstrucció de l'arcada que enllaçaria les pilastres dels quadres, els quals en realitat es troben més separats pel seu propi emmarcament de la caixa de núvia. Ara bé, mentre que en el plafó de l'*Àngel* [fig. 2.3.23] el paviment excava un ampli espai de profunditat i la pilastra es prolonga en un sòlid sistema d'arcs que

hi fan ressò, en el de la *Mare de Déu* [fig. 2.3.24] el paviment s'ha reduït a un mer residu evocador, i l'arcada es converteix en un més dels nombrosos volums heterogenis, desencaixats i iuxtaposats en el fons. Tal com apareix l'estança de la Verge, caldria desprendre'n una concepció espacial i un tarannà compositiu essencialment diferents dels que acredita el vestibul amb l'Àngel.

Les diferències entre els dos quadres són encara més evidents en el traçat espacial que pretenia coordinar-los com a estructura visual única. Tots dos conformen les seves ortogonals segons un punt de fuga exterior, situable en la zona del marc que separa les pintures -molt més ampli en la caixa que no pas en el nostre esquema de les [figs. 2.3.23-2.3.24]. Però, mentre que l'escenari de l'Àngel [fig. 2.3.23] és sensiblement unificat, en el de la *Mare de Déu* [fig. 2.3.24] s'han disposat quasi tants punts o àrees de fuga dispersos i amb horitzons diferents com objectes representats -d'altra banda, no tots els punts són exteriors al quadre. En efecte, les ortogonals de la cornisa de la pilastra de la [fig. 2.3.24] convergeixen en un punt exterior, allunyat i d'horitzó més baix que les del retall de paviment, i encara fuguen en d'altres dos punts d'horitzons desnivellats les ortogonals del moble de la *Mare de Déu* i les de l'escala del fons, com també van a un cinquè punt autònom les ortogonals del llit -ara a un punt interior, quasi centrat sobre el cap de la *Mare de Déu*.

En canvi, en la [fig. 2.3.23], la impressió unitària persisteix malgrat la confluència en punts i horitzons diversos de les ortogonals del paviment i les de la cornisa de la pilastra, perquè la disparitat és menor, perquè no hi ha cap més ruptura espacial i perquè l'ampli paviment acordat a l'horitzó de l'Àngel exerceix una referència poderosa. Així i tot, el traçat de la [fig. 2.3.23] no sembla construït, sinó només reproduït amb cura d'un bon model. La seva reproducció d'una estampa justificaria dos fets contradictoris: la concepció moderníssima -i fins i tot agosarada- del

paviment, amb punt tan exterior, i les incongruències d'algun error en l'execució i, sobretot, de la concepció arcaica i incompatible del quadre amb la *Mare de Déu* [fig. 2.3.24]. L'escorç tan arriscat del paviment de l'àngel [fig. 2.3.23], que ha trobat la seqüència de les profunditats amb la diagonal d'una sèrie com (A-B-C-D-E-F) -segurament també coneguda pel pintor-, deixa «penjades» les dues últimes ortogonals marginals. El detall seria poc pertinent en un disseny d'escaquer menys ardit, i ho seria, sobretot, si no s'afegís a la dissociació de les ortogonals de la cornisa, que s'han traçat «a ull» cap a un horitzó més baix. El lapsus és coherent amb un pintor meticulós quan reproduïx un dibuix amb construcció espacial, però de mentalitat arcaïtzant quan ha de dissenyar-ne pel seu compte -com acredita l'autor del plafó amb la *Mare de Déu* [fig. 2.3.24], amb les dissociacions espacials que s'han comentat.

#### **El futur del passat: figures amb espai**

No és pas moment d'exposicions escolars, però bé cal deixar si més no enunciat l'impacte en els medis artístics italians -tot seguit irradiat fora d'Itàlia- dels planteigs espacials «paratàctics» de Miquel Àngel (1475-1564), centrats en les figures i en el seu *rilievo* o emergència damunt del pla. La seva identificació de fet de la pintura amb el *rilievo* coordinat i destacat respecte a un pla opac, que responia a pressuposicions escultòriques contraposables a la idea de la finestra albertiana d'un espai translúcid poblat per les figures, conduïa fatalment a assignar a la figura el protagonisme fonamental i quasi exclusiu de la representació. En definitiva, la imatge de la figura humana i dels seus moviments monopolitza el discurs narratiu de la pintura de Miquel Àngel: ho fa en un sentit físic i moral, i en conseqüència també compositiu i espacial.

La figura humana esdevé monumentalitzada i constituïda en símbol, però no tant en el sentit banal d'una imitació anatòmica de la naturalesa, tanmateix sintetitzada o

filtrada amb l'estudi de l'antico, sinó sobretot en el sentit expressiu de reducte primordial i universal de la història i del present, de les idees i dels sentiments, de les passions i de l'acció, de la reflexió, de l'angoixa, del desig... Miquel Àngel porta a les últimes i més despullades conseqüències narratives el vetust consell albertià -paradoxalment- del *De pictura*: «*Poi moverà l'istoria l'animo quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d'animo [...] Ma questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo*» (Alberti/Grayson, 1973, 70). Els moviments del cos com a representació dels moviments de l'ànim: com a expressió dels pensaments i emocions.

I si la figura esdevé heroïcitzada i és «el» conducte expressiu de la representació, aleshores la composició s'haurà de concentrar en les figures i en les seves mutues relacions, i serà descartada qualsevol altra referència compositiva aliena o no subordinada a les figures. Serà descartada la referència espacial com a referència objectiva, doncs, perquè fóra una tirania mètrica externa i innecessària, un entorpiment del discurs figuratiu. Més aviat, l'espai serà entès com una destil·lació de les figures: l'espai, el comporten i el generen les figures mateixes amb els seus moviments expressius. Així, el quadre serà el receptacle de les figures, o per a simplificar encara més, serà el pla de suport del *rilievo* de les figures.

En aquest esquema, les figures ja no es limiten a definir l'espai del quadre o a transformar-se en valor mètric de referència per a la composició de l'escena, com era el cas de la concepció padano-llombarda que remarcàvem a propòsit del retaule de *Santa Helena* i de l'estereometria de les seves figures [cf figs. 2.2.20-2.2.25]. En el quadre diguem-ne de tradició llombarda, l'organització perspectiva de l'espai es pressuposava: podia quedar només implícita perquè les figures ja n'exterioritzaven la funció, substituint la construcció geomètrica de l'escenari. En el context de la manera de Miquel Àngel, en canvi, no es pressuposa cap

construcció perspectiva, ni cap espai que transcendeixi el de les pròpies figures. Les figures no es limiten a significar ni contribueixen a definir cap espai, sinó que «són» l'espai -contraposat al pla o a l'espai d'altres figures.

Així i tot, tant la tradició espacial llombarda com la derivada de Miquel Àngel arrelaven en la cultura perspectiva quatrecentista de Brunelleschi i d'Alberti -de la «pintura-ciència». En representaven dues «reaccions». Els seus protagonistes i més destacats seguidors en derivaven una nova versió, o bé la superaven, però en partien. Per a transformar-la o per a negar-la, uns i altres s'hi havien hagut de basar, i de fet les seves posicions no s'explicarien sense l'*humus* de la dinàmica perspectiva del *Quattrocento*. La dada és de la màxima importància: aquestes dues tendències que, malgrat les diversitats de planteig, resolien en la figura el protagonisme espacial de la representació, compten també totes dues amb una intensíssima tradició perspectiva comuna. I és sobretot en això, justament, que es distingeixen d'altres tendències artístiques que assignen a les figures un protagonisme aparentment anàleg.

Per exemple, i com s'ha vist *ad nauseam*, la tradició quatrecentista catalana d'arrel flamenca, prolongada durant tot el Cinc-cents, basa també en les figures la composició del quadre. Però aquí es tracta de la simple continuïtat d'una antiga tendència, d'un fenomen d'inèrcia que presuposa el quadre com un receptacle d'agregats espacials -i els principals són les figures. No parteix de cap planteig de racionalització figurativa paral·lel o equiparable al de la cultura perspectiva del *Quattrocento*, ni prové d'un procés de metabolització d'unes idees i d'una pràctica espacials. No respon a cap aprofundiment, a cap nova proposta, a cap negació o refús de res. Aquest protagonisme de les figures, aquí és un fenomen de persistència d'una tradició, de pur arcaisme, que forma part del passat i n'és una mera prolongació. No critica o rebutja, ni emfasitza o planteja alternatives a la construcció estereomètrica de l'escenari i a

la geometria perspectiva, sinó que encara les desconeix. No respon a cap actitud «de tornada», sinó que encara ha d'emprendre el camí d'anada.

En tot cas, el nou corrent italianitzant del monopoli espacial de les figures en la versió de la manera de Miquel Àngel -una tendència de futur-, a Catalunya pot enllaçar directament amb el passat. La simbiosi esdevindrà també en això una altra cosa -com en els «rafaelismes» de Pere Nuyes-, un *tertium quid* esvaït de la radicalitat del model i de la seva força expressiva. Caldrà comptar, és clar, amb els filtres de sempre -que ara no tornarem a enumerar-, i amb la mediació determinant dels artistes forasters i de les estampes. Al capdavant, les hibridacions faran accedir a un miquelangiologisme genèric i evaporat -si no, també, a un eclecticisme congriat a partir de la seva manera i que integrava d'altres corrents d'estil, difós en la pintura italiana posttridentina-, que reciclarà la tradicional estructuració del quadre autòcton emfasitzant les figures amb un vernís de modernitat. Difícilment podia ser d'altra manera, perquè una experiència espacial tan llarga i tan intensament transformadora de l'activitat figurativa com la de la perspectiva quatrecentista italiana no s'obvia pas impunement, ni, d'altra banda, tampoc no és genuïnament exportable en cap cultura artística. Com sigui, quan arribessin les «figures espacials» del quadre del futur, aquí s'entendrien encara com les «figures-fragment d'espai» del quadre del passat. Però així i tot els seus efectes serien renovadors: a partir de mitjan segle, entre els pintors més desvetllats, aniria prenent cos poc a poc una estructuració del quadre a partir de les figures que, en el context autòcton, ja caldria considerar de nou encuny.

Les primeres composicions que apareixen en la pintura cinccentista catalana basades en les figures amb evocacions de la «manera» de Miquel Àngel s'haurien de relacionar amb l'obra de Pere Serafí. Successivament, altres pintors italians o formats a Itàlia, com Pietro Paolo da Montalbergo

i Isaac Hermes Vermei, continuarien amb versions més eclèctiques la mateixa tendència a estructurar l'espai del quadre a partir de les figures. Però la producció més primerenca i més clarament impregnada de la fascinació per l'art de Miquel Angel († 1564) apareix a Catalunya en la pintura d'un seu contemporani: Pere Serafi, sovint anomenat «lo grech» en la documentació coetània. Serafi tingué reconegudes afeccions musicals i era també poeta -en català i en castellà, malgrat que només s'arribà a imprimir i s'ha conservat l'obra en català (Claudi Bornat, Barcelona, 1565). El sobrenom «lo grech» podria al·ludir al seu origen, d'Itàlia -de les regions «gregues» del sud de la península- més que no pas de Grècia pròpiament dita. Dos estudis en curs d'història literària i d'història artística sembla que han retrobat vestigis d'una activitat italiana de Serafi, tant poètica com pictòrica -Nicole Dacos, en concret, l'associa amb alguns dibuixos anònims sobre obres de Miquel Angel-, bé que, mentre no es pugui comptar amb un estudi elaborat, caldrà mantenir-nos a l'expectativa. Pere Serafi consta a Barcelona almenys des del novembre de 1534 -arran del seu matrimoni amb Felícia Angela Mariner-, i hi residí fins a la seva mort (5 de gener de 1567).

Del considerable conjunt d'obra documentada del pintor, n'han sobreviscut les taules del retaule de *Sant Martí* d'Arenys de Munt (1543-1546) i les sarges de l'orgue de la Seu de Barcelona (c. 1560/1563), a més del retaule de *Sant Romà* de Lloret de Mar [cf fig. 2.3.151, que Pere Serafi contractà i en el qual tingué alguna participació, i de la seva eventual però més problemàtica col.laboració amb Pietro Paolo da Montalbergo en les sarges de l'orgue de la Seu de Tarragona (1563) (per a una notícia general sobre el pintor i la seva obra, amb les indicacions documentals i bibliogràfiques pertinents, cf Garriga, 1986b, 145-147, n 134; cf també Alarcia, 1989, 430).

Il.lustrem el comportament espacial de Pere Serafi amb dues mostres molt significatives de la seva producció



més personal i madura: la grisalla d'un *Evangelista* [fig. 2.3.25] i una secció de la pintura de l'*Epifania* [fig. 2.3.26], de les sarges de l'orgue de la Seu de Barcelona, que el 1563 ja eren pintades. El seu estil de dibuix és eixut i dur, però considerablement correcte tant en les anatomies com en els drapeigs. D'altra banda, esdevé sorprenentment actualitzat, una característica que en el curs del segle només havíem tingut ocasió de constatar en el retaule de *Santa Helena* [cf figs. 2.2.20-2.2.25] i en l'«arquitectura picta» de la Seu de Barcelona [cf figs. 2.3.6-2.3.8]. Serafi demostra un ampli coneixement de les figures del seu contemporani Miquel Àngel († 1564), malgrat que queda el dubte de si això seria o no explicable pel mer recurs indirecte a les estampes. Sembla comprendre'n i admirar-ne no tan sols el valor modèlic per a l'estudi de l'anatomia, sinó també la seva capacitat de condensació expressiva i, sobretot, la seva funció de fulcre compositiu, però també sembla interpretar-ho des d'una concepció artesana del quadre.

A la manera de Miquel Àngel, les figures de Pere Serafi, contingudes i monumentals a despit del seu modelat coriàci, s'impregnen igualment d'un protagonisme que les converteix en el nucli essencial de la composició. Els escenaris i altres elements de definició geomètrica del quadre són dosificats i reduïts al mínim, perquè hi és mínima la seva funció espacial. Manquen quasi del tot els traçats i construccions, com en l'exemple de l'*Evangelista* de la [fig. 2.3.25], perquè són les mateixes figures les qui creen i ordenen l'espai amb la contundència del seu volum emergent i contraposat al fons orb. El sòlid noble faristol que fa de contrapès al personatge es dreça en posició obliqua, i per tant les seves línies de fuga convergirien en dos punts laterals -els punts de distància, per a les línies a 45° de l'horitzontal de base. Però no li ha calgut cap construcció: l'escassa entitat dels segments lineals afectats del paral·lelepípede dret li ha permès de resoldre'n la volumetria «a ull» -de fet, els punts s'haguessin hagut de fixar molt

lluny a l'exterior del quadre, a una distància poc practicable. Però per això mateix, l'efecte visual és plausible a desgrat de la dispersió de la fuga que s'explicita en l'esquema de la [fig. 2.3.25].

En el detall de l'*Epifania* de la [fig. 2.3.26], en canvi, l'evident prominència de les figures s'ha contraposat a un fons d'arquitectures copiós i d'evocació romana. L'exemple s'ha seleccionat per a il·lustrar el comportament del pintor en el cas d'un escenari molt construït, que ara defineix mitjançant un traçat aparentment exacte. El punt de fuga (P) per a les ortogonals al quadre s'ha fixat en el marge esquerre de la composició, sobre un horitzó establert en la meitat precisa de l'altura de la sarga. La convergència és impecable, meticulosa, per a tots els segments per damunt de l'horitzó. Notem, per exemple, la de les dovelles (D) de l'intradós ortogonal de l'arc del fons darrera Sant Josep. La força -la «tirania»- del punt de fuga esdevé fins i tot excessiva, perquè plega com si fossin simples ortogonals també les línies de construcció més complexa de l'edifici cilíndric (C) del marge dret, inclosa la cornisa del seu coronament. No caldria donar gaire importància a la darrera observació: ja hem al·ludit sovint a les dificultats geomètriques objectives que planteja l'escorç exacte del cercle, l'el·lipse, i seria poc pertinent retreure ara a Serafi que n'ignorés la construcció en aquest detall del seu fons.

Però un altre error en la sarga de l'*Epifania*, igualment de detall, sí que és important: la no convergència en el mateix punt (P) de l'estrada (E) ajaguda sobre el paviment. Serafi ha traçat l'estrada «a ull», com el faristol de la [fig. 2.3.25], ara sense cap justificació «pràctica» versemblant: totes les ortogonals de cornises, finestretes, dovelles, etc. de la [fig. 2.3.26] fuguen minuciosament a (P), i en canvi s'ha «oblidat» de fer-hi fugar (E). El sol «oblit» de no unificar en la mateixa construcció un objecte que no forma part del fons, sinó -al contrari- del paviment, i que es troba per sota de l'horitzó de (P), ja seria signi-

ficatiu. Ara bé, es tracta realment d'una simple «distracció» puntual? Sembla que no, preval la sospita que ens trobem, encara, enfront d'un «error», i d'un error «típic». Com a mínim, convé remarcar que la «badada» coincideix amb les característiques d'un comportament constant i comprovat a cada pas en la majoria de pintors del nostre estudi: la concepció empírica i l'operació artesana del punt de fuga. En efecte, també aquí el fons seria un mer teló -amb el punt que pertoca a la construcció dels objectes a l'interior del teló, i no pas a la «vista» general de l'observador de la imatge-, que no implicaria una noció precisa d'horitzó del conjunt i, en qualsevol cas, en segregaria el paviment del fons.

També per a Serafí, el punt seria un mer recurs per a la construcció de cada cosa, el qual, per tant -quan cal operar-hi-, va amb la cosa en comptes de significar la posició de l'ull. Per a ell, la imatge no seria concebuda encara com una «vista», com en canvi Miquel Àngel certament pressuposava a despit del seu altiu desinterès per la geometria -perquè confiava més en les «*seste negli occhi*»-, i a despit que projectés en les figures tots els valors d'aquesta «vista». Serafí, doncs, enfront de la construcció del quadre, no sembla partir de la perspectiva quatrecentista, sinó d'una formació -d'uns conceptes i d'uns procediments gràfics- de caràcter artesà convencional. La seva informació «italiana» i la seva admiració per les figures de Miquel Àngel són manifestes, però la seva comprensió -també la comprensió del paper compositiu de la figura, doncs- sembla feta des de pressuposicions artesanies. La seva modernitat sembla resultat d'una adquisició o reciclatge a posteriori, intensa en les formes i impermeable en les estructures.

Segons això, la superficialitat de l'actualització pictòrica de Serafí no el distingiria qualitativament de la «italianització» considerada en d'altres pintors. És possible que Pere Serafí hagués estat a Itàlia i hagués conegut directament l'obra de Miquel Àngel o els reflexos més imme-

diats de la seva *maniera* -les sarges de l'orgue barceloní són molt eloqüents respecte a la seva fascinació per la pintura del sostre de la Capella Sixtina-, i és igualment possible que fos d'origen italià, però també és cert que demostra una concepció del quadre fragmentada, més pròxima i coherent amb una formació de taller no italià -o italià molt perifèric i aïllat, encara d'esquemes trescentistes- que no pas amb les pressuposicions de «vista» de la tradició perspectiva del *Quattrocento*.

No hem pogut obtenir material gràfic adequat per a la restitució de l'única composició amb construcció espacial coneguda de Pietro Paolo da Montalbergo, el *Naixement de Crist* de les portes de l'orgue de la catedral de Tarragona (1563). El pintor -i comerciant- Pietro Paolo da Montalbergo, d'origen llombard o piemontès, és documentat a Barcelona des d'agost de 1548 fins a la seva mort, el 4 de març de 1588. La seva activitat comercial en fa un personatge destacadíssim en la divulgació a Catalunya i a Espanya dels models artístics renaixentistes, perquè importà i distribuí milers de gravats i de llibres italians -com els tractats d'arquitectura de Serlio, Labacco i Vignola-, i es relacionà amb molts dels protagonistes dels intents de renovació de les arts catalanes en el darrer terç del Cinc-cents, com Jaume Amigó, Pere Blai, Pere Serafi, Isaac Hermes, etc. De la seva activitat pictòrica, poc abundant, n'han sobreviscut escassos testimonis: les sarges de l'orgue de la Seu de Tarragona suara esmentades -que contractà associat a Pere Serafi, però resolgué tot sol- i segurament un petit retaule inèdit, també de Tarragona, que per ara caldrà descartar en espera del seu estudi. El seu estil és sensiblement afí al d'Isaac Hermes Vermei, però lamentablement, haurem d'excloure del present estudi l'anàlisi del seu comportament espacial (per a una notícia més àmplia de l'activitat de Pietro Paolo da Montalbergo, amb indicacions sobre la documentació i la bibliografia pertinents, cf Garriga, 1986b, 147-148, n 135; a més, cf Bosch, inèdit, 7-8).

Isaac Hermes Vermei, originari d'Utrecht però establert a Milà -des d'on el portà Lluís de Requesens, que fou governador de la capital llombarda de 1571 a 1573-, vingué a Catalunya el 1573 o poc després. Residí a Barcelona i, vers 1584, a Tarragona, on morí el 21 d'abril de 1596. Entorn de 1576, pintà les taules del retaule principal i de les capelles de l'església del Palau reial menor, dels Requesens -destruïdes quasi completament el 1936. El maig de 1576 intervingué amb Pietro Paolo da Montalbergo en el disseny i supervisió del retaule major de la prioral de Reus, i el 1592-1593 el mateix Hermes en pintà sis de les vuit taules, ara conservades en el Museu Municipal de Reus. Fins a una recerca recent de Joan Bosch (inèdit), les taules s'havien atribuït a Pere Girart i a Nicasi Hortonedà. El 1584, i potser des de Tarragona, Isaac Hermes s'ocupà de les pintures del retaule de la capella dels marquesos del Cenete a l'església dels dominicans de València. El 1588 decorà la capella del Santíssim de la Seu de Tarragona, promoguda per l'arquebisbe Antoni Agustí († 1586) -se'n conserva *in situ* la pintura del retaule major. El 1595, des de Tarragona, pintà les taules del retaule major de Palamós, salvades a la destrucció del retaule de 1936 i ara emmarcades en una nova estructura retaulística en el mateix lloc (per a una ràpida notícia de la trajectòria d'Isaac Hermes, amb indicació de la bibliografia relativa, cf Garriga, 1986b, 201-202, n 157; per a la pintura del retaule de Reus, cf també id., 202-204, amb la incorrecta atribució tradicional, que ara s'haurà d'acomodar a l'estudi de Bosch, inèdit, 2-19).

Exemplifiquem la representació espacial del pintor amb la taula de l'*Enterrament de Crist* [fig. 2.3.27], del destruït retaule major (c. 1576) de l'església del palau dels Requesens, la pintura de *Melquisedec* [fig. 2.3.28] de la capella del Santíssim (1588) de la Seu de Tarragona, i la taula amb la *Caiguda i mort de Simó el mag* [fig. 2.3.29], del retaule major (1592-1593) de la prioral de Reus. La pintura d'Hermes s'acorda a l'eclecticisme posttridentí, d'en-

cuny italià però successivament «internacionalitzat», un corrent que integra en composicions mòrbides i un punt estovades les divulgacions de la *maniera* de Rafael i alhora de Miquel Àngel. La concentració de les evocacions espacials del quadre en el modelat de les figures -en els seus valors tonals i lluminosos-, assigna als traçats geomètrics una funció merament residual, que permet dissimular-ne amb facilitat les eventuals incoherències. En aquest context figuratiu de tan escassa atenció envers la construcció de l'escenari, la caracterització del comportament espacial del pintor és dificultada ja per la mateixa carència de mostres explícites. D'altra banda, a causa del caràcter residual de les construccions, es fa més laboriós i incòmode dilucidar si les solucions que presenten equívocs espacials són producte de llibertats operatives, o bé de simples *lapses*, o bé responen a una determinada concepció del pintor. Però, al capdavall, en un moment o altre de l'obra els indicis de les pressuposicions espacials del seu autor acaben per emergir.

La modernització de la pintura -en aquest sentit de donar a les figures el protagonisme absolut en la construcció del quadre- pot partir d'una prèvia unificació de la imatge representada, i per tant sobreentendre el quadre com una «vista», d'acord amb la tradició perspectiva d'arrel brunellesco-albertiana. Però, com remarcàvem abans, també pot partir d'una concepció fragmentada del quadre, que dissocia les figures respecte al fons i a d'altres components de l'escenari, per a formar-ne un conjunt d'agregats espacials. Des d'aquest concepte del pla figuratiu, que en el nostre cas enllaça directament amb el passat, amb la tradició quatrecentista catalana d'encuny nordeuropeu -saltant les experiències espacials del *Quattrocento* italià-, la incorporació dels nous corrents italians del segle XVI congreiats en versions sincrètiques de la *maniera* dels grans mestres serà assimilada en tota la seva aparença, tal vegada, però amb molta probabilitat reflectirà encara els vells supòsits persistents de la dissociació espacial.

Així, Isaac Hermes Vermei, a desgrat d'una estada potser ben prolongada a Itàlia, no pot sostreure's als esquemes compositius passats que conceben independentment la resolució de les figures i la dels fons o d'altres elements del quadre, com si fossin entitats espacials separades. Coneix bé la construcció amb un punt, que aplica, per exemple, a la volumetria de l'episodi de *Melquisedec* davant l'altar [fig. 2.3.28]. La lleugera dispersió de la fuga s'hauria d'atribuir a inexactituds -trascurables- en l'execució, no pas a desconeixement o a l'absència d'un traçat. Potser també hi hagué traçat en origen, en la fase de dibuix, encara que no és segur, en les arquitectures del fons de la *Caiguda i mort de Simó el mag* [fig. 2.3.29], si més no en les de la dreta i frontals. En canvi, difícilment hi hagué traçat, si no només simple delineació «a ull», en la representació del sepulcre en vista obliqua de l'*Enterrament de Crist* [fig. 2.3.27], i igualment en l'intradós de l'entrada a la cova sepulcral. Les línies a 45° de l'horitzontal del quadre convergrien en punts exteriors massa allunyats dels marges de la composició, i s'imposa l'esmentada interpretació d'un disseny «a ull». L'opció «lliure» és raonable a desgrat del minúscul detall de la dislocació de l'aresta del sepulcre, accentuada per l'empremta en el sudari de Crist i «desviada» en el motlluratge de la base del bloc.

Però transgredeix greument les condicions d'unitat de la imatge la presència d'horitzons diferents i distants, per a les figures i per al fons, que es constata en les [fig. 2.3.27] i [fig. 2.3.29]. Així, els fons continuen concebuts amb independència de les figures, com a mers telons d'«ambientació» al·lusiva a l'acció narrada, situats «darrera» i no pas «en continuïtat» amb el mateix espai dels personatges que la protagonitzen. Per això, i al contrari de la intenció figurativa d'Isaac Hermes, la posició en l'espai de Simó el mag i els dimonis de la [fig. 2.3.29] no es troba damunt dels caps de Sant Pere i de les altres figures de primer terme en el paviment -formant semicercle entorn d'un

buit simètric-, sinó més «endins» del quadre. No obstant la direcció de les mirades que el pintor ha representat i que ja implica una materialització de les relacions espacials, el personatge levitant i els dimonis que el fan voleiar es localitzarien en una vertical molt més reculada sobre la multitud -tanmateix, imprecisable i equívoca: notem que, ultra la reducció de les dimensions, el dimoni de la dreta obstrueix el frontó del temple amb una ala, però al mateix temps la seva pota trepitja sòlidament un compacte núvol (N) que a continuació s'esfilagarsa darrera l'edifici. Hermes ha donat referències espacials contradictòries perquè tampoc no havia dissenyat la seva composició -ni concebut el quadre- en termes unitaris. Com que el fons arquitectònic i de cel era sobreentès com un teló independent de les figures i no pas com un sector progressivament allunyat del mateix *contínuum* espacial, no ha sabut «penjar» a Simó el mag i als seus dimonis en unes coordenades de lloc idònies ni en relació als personatges de primer terme i a la gentada gesticulant, ni en relació als edificis del «teló decorat».

La duplicitat d'horitzó figures/fons i la pressuposició d'Isaac Hermes que aquest fons tenia només valor d'estricta teló pla es fa encara més patent en la [fig. 2.3.27]. A la inconsciència o ingenuïtat espacial del pintor en relació al fons, aquí s'afegeix encara la relativa al volum del sepulcre, d'aparença prominent pel seu disseny oblic d'aresta ben neta, però en realitat una simple bambolina plana quan la comparem amb les figures. En efecte, deixant de banda la inversemblança narrativa d'un sepulcre tan «massís» desplaçat fora de la mateixa cavitat sepulcral excavada precisament per a contenir-lo, s'haurà de remarcar de seguida la inversemblança espacial de bona part dels personatges, i sobretot dels marcats amb (X) en el nostre esquema. La ubicació dels seus cossos esdevé incompatible amb la tridimensionalitat del sepulcre. La figura de tors nu que fa el gest de sostenir Crist per les cames -però no el sosté, ni amb els braços ni amb la mortalla!- no podria obstruir amb



el peu esquerre una vora visible del sepulcre i alhora tenir la meitat inferior del cos obstruïda pel volum del mateix sepulcre, mentre es manté dret i encara fa veure que aguanta Crist per les cames. El cos de Crist no sembla tenir pes, però els cossos dels altres dos personatges darrera seu senyalats amb (X) no semblen tenir corporeïtat: o bé el pintor no ha previst que el volum del sepulcre continuava vers la cova a despit de les obstruccions, o bé aquests personatges estan asseguts o agenollats dintre del sepulcre, o bé el seu cos es redueix a una bambolina més, comprimida entre la del sepulcre i la de la cova pintada en el teló de fons. Sembla prou manifest que Isaac Hermes no entenia la superfície figurativa del quadre en termes de *continuum* espacial integrat en una única vista, i per tant que la tridimensionalitat de les seves figures basada en models italians en mimetitzava els aspectes de superfície, però sense assimilar-ne els d'estructura -si més no, demostra no haver-ne assimilat els relatius a l'estructura i a les pressuposicions espacials.

#### **Miralls trencats**

Serafi i Hermes metabolitzaven d'acord amb les pròpies pressuposicions espacials uns models artístics que, no obstant això, acrediten conèixer intensament i que, en molts d'altres aspectes, segueixen amb perspicuïtat i amb una plausible coherència. Aquesta no és la posició de la majoria de pintors dels petits tallers locals del darrer terç del Cinc-cents, escampats arreu de la geografia del país, en els quals preval tothora, en el millor dels casos, la pràctica d'un «estampisme» generalitzat. La seva pintura pren cos a partir de gravats o de muntatges de fragments de gravats. Se'n copien figures soltes o grups, sectors d'escenari o tot el fons, objectes, detalls de gestualitat i de vestuari o l'entera composició. Es compaginen tothora retalls de làmines diferents i d'autors o «estils» diferents -de Rafael, de Miquel Àngel, de Dürer encara, enmig de la nova circulació d'un creixent repertori d'altres artistes i grava-

dors-, ni gaire ben entesos ni sempre guardant la idònia adequació espacial o d'altre ordre entre les parts iuxtaposades que es manlleven.

El treball basat en làmines, que també reclamaven molts clients -recordem la lamentació dels dos pintors italians consignada per Jusepe Martínez en els *Discursos practicables* (cf Martínez/Gállego, 1950, 220-221); i en això, la situació a Catalunya probablement era molt similar a la d'Aragó-, degué comptar amb alguna veu crítica dintre l'ofici, però només ocasional i encara circumscrita a membres d'una preparació molt particular, perquè el muntatge d'estampes com a mètode de treball sembla difós arreu d'una manera sistemàtica, amb una enorme naturalitat. I no solament entre els pintors. Juan de Arfe en retreu des de Sevilla l'ús indiscriminat i superficial als «*inconsiderados y atrevidos artifices*», en un pas de la seva *Descripción de la Traça y ornato de la Custodia de Plata de la Sancta Iglesia de Sevilla* (Sevilla, 1587) recollit per J. A. Cean Bermúdez en el primer volum del *Diccionario Histórico* de 1800.

L'objecte concret de la desaprovació d'Arfe no són tant els pintors com els arquitectes, escultors i tracistes, als quals censura l'abusiva ornamentació amb repertori grotesc reproduït d'estampes, per la manca d'idees que traeix i per la manca de comprensió dels aspectes de fons del mateix repertori copiat. De fet, els gravats en circulació més habitual servien imatges d'elements decoratius o susceptibles de reducció decorativa -i per tant, susceptibles de resoldre's fent abstracció d'eventuals valors d'estructura-, però difícilment explicitaven amb la pertinència i el detall necessaris les relacions d'escala dimensional, per exemple, i encara menys les establertes entre elements diversos.

Arfe blasma que les «còpies» de gravats es considerin «invenció», que s'apliquin sense entendre'n el sentit ni guardar-ne les proporcions d'origen i per tant que es transformin en una altra cosa, «falsa» i dissolvent, «destructiva»: «[...] pues quanto en el [Escorial] parece, mues-

tra verdad y magnificencia, dexando por vanas y de ningun momento las menudencias de resaltillos, estipites, mutilos, cartelas y otras burlerías, que por verse en los papeles y estampas flamencas y francesas, siguen los inconsiderados y atrevidos artifices, y nombrándolas invencion, adornan, ó por mejor decir, destruyen con ellas sus obras, sin guardar proporcion ni significado, de lo qual, como cosa mendosa, he huido siempre» (Cean, 1800, I, 61). La crítica d'Arfe a la conducta artística s'ajustaria perfectament també al cas dels pintors, perquè en realitat va dirigida en contra d'un «mètode de treball» mancat de coherència interna.

Com sigui, sembla diagnosticar una situació freqüent, que en les darreries del segle no ha pas variat respecte a la ja constatada en moments anteriors: un hàbit de treball basat en la còpia sistemàtica d'elements en voga, però descontextuats del seu significat, de les seves relacions proporcionals i d'altres aspectes i implicacions més profunds de la seva configuració. Es reproduïx una imatge acabada -sencera o en part- en una altra nova imatge, «a ull» o mitjançant algun mètode de trasllat, habitualment una «quadricula» o «manera muy buena y [que] sirve tambien para sacar de estampas chicas» com la proposada en el petit manual anònim d'entorn 1550 *Reglas para pintar*, esmentat per F. Marias (1989, 212; i cf Marias/Bustamante, 1986, 47-48). Es degueren alçar poques veus lúcides com la de Juan de Arfe condemnant autoritzadament aquests comportaments gràfics banals i tan difosos en la producció figurativa coetània. No en coneixem cap de similar a Catalunya -ni respecte a l'arquitectura o l'escultura, ni encara menys respecte a la pintura-, i en qualsevol cas, si hi fou, caldria concloure que va tenir un èxit ben escàs. Els pintors es mantenen impertorbables -en els ambients artesans catalans no pas menys que en els castellans que documenta el quadern de *Reglas al ludir*- en la seva rutina de les «quadriculas [...] para sacar de estampas chicas». La producció pictòrica s'emmira-lla constantment, profusament, en les estampes: els pintors

composen les seves representacions com qui reuneix trossos d'imatges emmirallades en diversos miralls trencats.

Com veurem tot seguit, algunes «recomposicions» gràfiques encara aconseguen mantenir nivells d'eficàcia narrativa i de cohesió formal globalment acceptables, quan el seu autor també operava amb procediments tradicionals de caràcter «constructiu» -a més dels de «trasllat» per quadrícula o dels mers préstecs «a ull». Tanmateix, aquests pintors no són gaire nombrosos en el seu grup. En l'extrem oposat, convé distingir igualment l'activitat d'un altre grup de pintors molt arcaïtzants i adotzenats, aïllats en obradors d'un limitadíssim radi d'acció comarcal, que mantenen formes espacials fossilitzades -utilitzin estampes o no- i als quals reservarem un darrer epígraf separat.

En el primer apartat, caldria destacar el francès originari d'Orleans Perris de la Rocha -o Pere de la Roca-, establert a Olot almenys des de 1566, i successivament a Girona, on morí el 1581. A més d'alguna taula dispersa, se'n conserva íntegra una sola obra, el retaule de l'altar del *Corpus* de la Seu de Girona (1566-1567), del qual hem seleccionat la composició central amb el *Sant Sopar* [fig. 2.3.30] i una taula del bancal amb l'escena de la *Flagel·lació de Crist* [fig. 2.3.31] (per a una informació succinta sobre el pintor, amb la bibliografia pertinent, cf Garriga, 1986b, 149-150, n 138; cf també Alarcia, 1988b, 38-43).

No obstant els coneguts muntatges en una mateixa taula de préstecs d'estampes diferents -sobretot de Dürer i de Marcantonio Raimondi sobre obres de Rafael (cf Avila, 1985, 65; Garriga, 1986b, 150), a les quals cal afegir les comprovades recentment per Alarcia (1988b, 42) en el *Calvari* clotí del Museu Comarcal de la Garrotxa: de Giovanni Battista d'Angeli sobre una pintura del Parmigianino, d'Enea Vico sobre una altra de Vasari, i de Girolamo Macchietti-, Pere de la Roca sap articular-los en composicions relativament ben suturades, si més no pel fet que, a més dels mètodes de trasllat, encara hi aplica els de construcció espacial de la

tradició artesana. En efecte, opera amb un sol punt (P) per a la convergència de totes les ortogonals al quadre, un punt empíric en horitzó independent del de les figures però que serveix tant per a les ortogonals superiors com per a les inferiors i que governa tots els segments ortogonals sense distinció d'objectes -amb excepcions només residuals. Tot i que l'escenari pugui ser copiat, o compost de parts copiades, el fenomen de la convergència hi apareix clarament entès: el punt no s'hi retroba per simple trasllat implícit, perquè s'hagi «arrossegat» en el mateix procés de traslladar la imatge -per exemple, mitjançant la típica quadrícula-, sinó per reproducció de la construcció amb un punt, que era sabuda i s'ha reconegut en el dibuix d'origen.

La petita dispersió de la fuga en la taula central del *Sant Sopar* [fig. 2.3.30] es podria justificar per imprecisions en la fase d'execució, i en tot cas l'existència d'un traçat unitari i l'operació amb un sol punt per a tots els plans del quadre són innegables i inequívocs en la *Flagel·lació* [fig. 2.3.31] del bancal. No hi ha cap dubte, doncs, que el pintor coneixia el punt de fuga empíric (P) per a la construcció de l'escenari, i ben pocs que també coneixia la determinació de la seqüència de transversals a l'interior de l'escaquer pel mètode de la diagonal (d). Altra cosa seria la concepció que Pere de la Roca acredita respecte al quadre i a les relacions espacials dels diversos elements figuratius en el seu interior. L'atenció del pintor envers les figures -amb una cura específica dels detalls d'anatomia i sobretot de musculatura, que remetrien a gravats italians de seguidors de la *maniera* de Miquel Àngel- respon a la concepció artesana tradicional d'encuny nordeuropeu, modernitzada en el dibuix i en el modelat però no pas en la seva consistència i significació tridimensionals.

La composició del *Sant Sopar* [fig. 2.3.30] situa les figures davant del fons decorat -manllevat a Rafael/Raimondi, però reduint-ne significativament l'escala relativa- amb una independència mutua que difereix ben poc de la con-

siderada fins ara en la majoria de composicions. Les figures s'atapeeixen en un espai sense continuïtat amb el dels murs i el paviment de l'estança quadrada representada en el teló que tenen darrera. Els murs i el paviment no es conceben amb valor mètric de distribució espacial -la situació i el plegat ortogonal de les parets no afecten per a res la distribució dels Apòstols entorn de la taula, i els dos personatges més distanciatos asseguts a primer terme es «trepitgen» els peus. D'altra banda, el mateix teló comporta agregats particulars. Per exemple, notem la resolució de sectors que no presenten ortogonals -i per tant, que no entraven en la «recepta» del punt (P)-, com les fornícules del mur frontal: Pere de la Roca els ha donat una vista centrada en comptes de l'escorçada que els pertocaria d'acord amb la posició de (P). L'escorç «correcte» de les fornícules s'ha explicitat en els dos dibuixos comparatius del nostre esquema. Remarquem que les fornícules són una interpretació del pintor, una variació de la simple motllura de requadrament del pany de mur que apareix en el seu model -el gravat de Rafael/Raimondi. Aquesta diversitat de vistes, conjuntament amb la d'horitzons -per a les figures, per a l'escenari, per al paisatge- traeix la manca d'identificació del quadre amb una «vista» i la incomprensió del veritable significat òptico-geomètric del punt, confirmades en la *Flagel·lació*.

El punt (P) de la [fig. 2.3.31] té igualment valor constructiu per a la fuga de totes les ortogonals al quadre, però no pas valor òptic: les figures s'acorden a horitzons autònoms -també diferents les de primer terme respecte a les del fons; observem, de passada, que tant la composició com el disseny de les figures de primer terme són molt pròxims als de l'escena de la *Coronació d'espines*, que aquí no reproduïm. D'altra banda, alguns elements no s'han escorçat segons el punt, sinó «a ull»: l'intradós de les arcades del fons a l'esquerra i de totes les obertures a la dreta -la llinda de dos portals fins i tot ha rebut l'antiga recepta de la bisectriu (b). L'excepció, en si mateixa, té escàs re-

lleu, però la remarquem perquè afecta a uns valors de profunditat i en definitiva de compassament mètric exacte de la distància que són una absència constant i molt significativa en els traçats examinats fins ara -amb independència de si la sèrie de les transversals s'havia format amb diagonal (d), com aquí, o no. De fet, el traçat general no té efectes en la determinació de les alçades de les figures ni en la seva posició espacial -notem l'aleatorietat dels rajols del paviment respecte a definir relacions espacials coherents entre els personatges de Crist lligat a la columna i els dos botxins que el flagel·len, a despit del detall «geomètric» del plint amb la data (1567) que un d'ells té sota el peu; i són igualment aleatoris respecte a la ubicació de la columna de Crist i a la seva relació arquitectònica amb la resta de l'escenari.

En un altre ordre de qüestions, cal prendre acta de l'interès de Pere de la Roca a dibuixar amb cura l'escorç el·líptic dels cercles en l'enrajolat del paviment i en els alçats ortogonals del fons -no sempre reeixit-, i, sobretot, a representar fidelment genuïns capitells d'ordre corinti. Així i tot, advertim la frontalitat absoluta del capitell de primer terme (A), dibuixat en vista autònoma independentment de la posició del punt (P), com una mera superfície plana. En un marge del nostre esquema de la [fig. 2.3.31] se'n representa, per comparació, el dibuix escorçat (A') amb la imatge del seu volum que correspondria segons el punt (P). S'ha de distingir a part, a més, un efecte espacial que fins ara no havíem tingut ocasió de senyalar -i que el pintor segurament manlleua d'algun gravat, perquè és poc coherent amb l'absència d'unificació visual del quadre-: el distanciador «tall» transversal de l'inici del paviment, que mostra l'enrajolat en secció frontal, encara subratllada per un extrem del fuet de cordes nuades que en penja. La composició «arquitectònica» de l'escenari resulta menys afortunada, tant per l'estranya articulació del sector frontal i pla de l'esquerra amb el sector ortogonal i emergent de la dreta -que

evoquen un interior i un exterior, respectivament-, com per la dislocada alineació de la columna de Crist respecte a la del fons, que frustra la imatge de «pòrtic» que el pintor segurament volia suggerir.

Les fragmentacions espacials del quadre apreciades en les pintures de Pere de la Roca són menors, tanmateix, que les d'altres pintors que, o bé no «construeixen» la composició -com l'anònim autor del *Martiri de Sant Pau* [fig. 2.3.32] del retaule de Sant Feliu de Cabrera de Mataró (post 1570), cremat el 1936-, o bé l'ordenen amb traçats contradictoris o molt sumaris i barroers, com Joan Ramon Llobet (?), el mestre de Canillo, en la taula de la *Decapitació del Baptista* [fig. 2.3.33] (segona meitat s. XVI), ara en col·lecció particular de Barcelona (per a una telegràfica notícia del pintor batejat mestre de Canillo per Ch. R. Post, amb bibliografia, cf Garriga, 1986b, 149, n 137).

En la taula de Cabrera [fig. 2.3.32], la construcció es limitaria, d'una banda, al dossier del setial i a l'aparell encoixinat d'una cantonada del fons-teló, i de l'altra, a la vista frontal escorçada d'un escaquer enrajolat -a despit que l'escena transcorre a l'exterior. Ara bé, s'han delineat notòriament «a ull» i donarien àrees de fuga molt exteriors al quadre i segurament molt disperses, independents per a les ortogonals de cada sector. Remarquem, a més, que els diversos sectors del mateix paviment s'han dibuixat per fragments després de les figures, com ja constatavem en composicions quatrecentistes. En el nostre esquema s'han explicitat les fractures amb exemples dels dos casos fonamentals: les ortogonals discontinues de la dreta, i la discontinuïtat de la seqüència de transversals expressada per l'abrupta ruptura de la diagonal entre les fileres tercera i quarta.

En la *Decapitació del Baptista* [fig. 2.3.33] de Joan Ramon Llobet o mestre de Canillo, en canvi, no es pot dir que manqui un traçat, perquè n'apareixen dos, amb dos punts de fuga ben explicitables: un (P1) fixat en el marge



dret per al paviment i l'edifici de l'esquerra, en segon terme, i un altre (P2) d'interior al quadre i situat en horitzó més baix per a les arquitectures del fons. Les figures -agrupades o isolades- s'acorden a d'altres horitzons particulars. Cada edifici és descrit amb cura, fins i tot meticulosament, i la convergència dels segments ortogonals dels diversos plans afectats per cada punt és pràcticament total -amb alguna desviació trascurable, o almenys absorbible en una explicació de conjunt, que també consignem en el nostre esquema. La taula compta amb reducció de les dimensions -bé que «a ull» i amb incoherències notòries-, incorpora recursos d'evocació tridimensional tan suggerents com les figures en vista d'esquena -molt expressiva la del botxí de primer terme-, o com les figures mig obstruïdes, o les intercalades en l'arquitectura..., i en canvi, cada sector tant de figures com d'escenari conforma un agregat espacial autònom, amb la més absoluta manca de criteris d'unificació. Notem que la seqüència de les transversals del paviment presenta una profunditat gairebé constant, i a la fi el mateix paviment queda interromput abans del fonamental arquitectònic. Així, la discontinuïtat del pla de base materialitza encara amb més intensitat la fractura ja consumada en la construcció pel segon punt (P2) i per la multiplicitat d'horitzons, i evidencia gràficament la funció de mer decorat pla del fons d'arquitectures.

Hem reservat, com a conclusió de l'epígraf, una darrera obra destacada, que tradueix informacions d'estampes a una construcció il·lusiónista ambiciosa i eficaç, però disminuïda per una realització encara «artesana», resolta segons la tradicional agregació de vistes. Porta inscripció amb la data «any 1577 / a 13 de juny» i és obra de Joan Maties († 1585), un membre de la saga de pintors gironins traslladat a Barcelona entre 1572 i 1577 (cf Garriga, 200-201, n 157). No ha sobreviscut cap altra pintura seva, que se sàpiga, de les diverses que té documentades. Aquesta forma part de les portes del retaule escultòric de Sant Joan Baptista

(1577), del gremi de fusters, conservat en la seva capella de l'absis de la Seu de Barcelona. La cara exterior té una *Anunciació* en grisalla emmarcada amb orla de tapís, i la cara interior, pintada sobre tela, presenta uns *Evangelistes* [figs. 2.3.34 i 2.3.35] allotjats dintre arquitectures en *trompe-l'oeil* que evoquen l'estructura arquitectònica del propi retaule, alhora que l'arquitectura picta dels sepulcres comtals (1545) del creuer de la Seu [cf figs. 2.3.6-2.3.8]. Els grutescos ornamentals dels frisos i del terç inferior de l'ordre corinti, la cornisa dentellada i les fornícules dels pedestals es poden relacionar amb els corresponents del retaule, però la reducció gràfica de la traça a una composició pictòrica -a una «vista» amb el seu escorç i amb el complex encaix geomètric dels seus volums- s'ha construït d'acord amb el model dels sepulcres comtals.

La pintura dels *Evangelistes* és visible únicament amb les portes obertes, i això explica que fos dissenyada amb les dues meitats separades, com dos quadres simètrics però diferents: a l'esquerra els *Evangelistes Sant Joan i Sant Marc* [fig. 2.3.34], i a la dreta *Sant Lluc i Sant Mateu* [fig. 2.3.35], mirant el retaule. Cada batent de porta, d'uns 3,15 m d'alt per 2,30 m d'ample, és també plegable i articulad en dos trams d'uns 95 cm d'ample, i en un d'uns 40 cm -es donen sempre mides només aproximades. La superfície de cada batent conforma unitat figurativa, idèntica en tots dos: un ordre corinti amb fornícules apertxinades que emmarquen dos *Evangelistes* en el cos principal, i en el basament, encara, emblemes de la corporació dels fusters i altres Sants dintre fornícules buidades en el frontís de cada pedestal. En canvi la composició, igualment idèntica en tots dos batents, no s'hi resol de forma completament unitària.

Els dos trams més amples de cada batent representen les dues fornícules dels *Evangelistes* en els intercolumnis de tres columnes amb els seus pedestals i entaulaments seguits, retallats contra un fons negre que acaba de definir el conjunt com una construcció acabada, segons un disseny

anàleg al de les columnes dels sepulcres contals del creuer: la columna central presenta vista frontal i centrada, i les dels flancs l'escorç que correspon al seu descentrament. Però el tram estret de cada batent, que a portes obertes queda en el sector més allunyat del retaule, reproduïx el mòdul de la columna central amb el seu pedestal i entaulament, com un retall aïllat d'una altra construcció. En reproduïx exactament el disseny -representant fins i tot la continuació de tots els elements i motlluratges darrera la columna, seccionats brusquement pels mateixos marges del tram- i també en reproduïx la vista central, a despit de la seva posició òbviament més descentrada que la columna veïna. El caràcter de mer agregat d'aquest tram estret, que fragmenta intensament la superfície figurativa en dues composicions afins i alhora separades, resulta encara subratllat per la forta simetria i per l'evident esforç d'unificació visual dels dos trams amples.

En efecte, els dos trams amples han rebut una composició intencionalment unitària, o, si més no, va rebre-la la traça d'origen que després fou traslladada sobre la tela. Com es desprèn de l'esquema de la [fig. 2.3.35], que correspon al batent de *Sant Lluç i Sant Mateu*, les ortogonals no fuguen amb tot rigor en un punt, però la seva dispersió forma una àrea tan limitada que, en una construcció arquitectònica tan vasta i complexa, no s'explicaria sense l'existència d'un projecte «perspectiu» de base amb un sol punt de fuga ben precís. El dibuix és exactament simètric, malgrat que la meitat figurativa no coincideixi exactament amb la divisió dels dos trams -en cada porta, la divisió s'ha desplaçat lleument per tal que la rosa del capitell central quedés sencera en un tram i que els motlluratges més emergents del pedestal s'escrostonessin el mínim indispensable. Amb tot, vol correspondre a una «vista»: els elements de (A) es configuren en vista frontal centrada, els de (B) mostren en escorç la cara de l'esquerra i els de (C) la cara a la dreta. En origen el dibuix pogué constar d'un sol mòdul amb

(B) i la meitat de (A), o amb (C) i la meitat de (A), repetit especularment en cada batent de porta -(A) es repeteix encara en el «retall» (A'). La pintura estableix diferències en la llum, perquè figura que prové sempre del retaule, i per tant és invertida en els dos batents. També en els capitells -d'altra banda acuradament dibuixats- apunta una diferència: malgrat que (B) sigui l'exacta imatge especular de (C), en la [fig. 2.3.34] el capitell de (B) -en la banda oposada a (A')- s'ha escorçat quasi en vista angular i queda entregirat per acollir l'arquitrau.

La volumetria dels elements arquitectònics en escorç que no apareixen en els sepulcres comtals [cf figs. 2.3.6-2.3.81], o que en divergeixen, ha rebut solucions poc satisfactòries. Les bases de les columnes (B) i (C) de les [figs. 2.3.34 i 2.3.35] resulten esclafades i entregirades sobre el seu plint. La plataforma del pedestal en els costats exteriors de (B) i (C) es resol segons la fórmula tradicional de simetria plana que constatavem en la [fig. 2.3.5] de Pere Nuyes. La cornisa dentellada també es configura amb la mateixa solució de geometria plana, i no es pot sostreure a la imatge d'una mera superfície o plataforma de coronament, mancada de volum i fins i tot de l'espai necessari per als permòdols -els quals han rebut un rudimentari escorç i semblen representar un motiu pintat en comptes d'elements en relleu.

No obstant l'esforç d'unificació general del disseny de l'ordre arquitectònic -si més no en allò que podia seguir el model dels sepulcres comtals-, Joan Mates no ha pas compostat la seva pintura com una «vista» unitària. A més del retall (A') ja assenyalat, de construcció completament frontal a despit de la situació tan perifèrica respecte al punt de fuga, també les fornícules amb els *Evangelistes* i les forniculetes amb Sants del basament són totes frontals, ben centrades i simètriques, amb independència del punt i de la seva ubicació en el quadre -com les fornícules del *Sant Sopar* de Pere de la Roca [cf fig. 2.3.30]. L'escorç barroer

de les petxines de les seves voltes esfèriques subratlla encara la completa autonomia de cadascuna i la de les figures que allotgen respecte al marc arquitectònic general. Es comporten com a mòduls repetits en diversos llocs del quadre, com a trossos d'espai separats, i en definitiva com una agregació de fragments de mirall sense relació visual unitària amb un espectador. S'ha operat amb un punt per al conjunt arquitectònic general, però aquest punt no s'associa encara amb l'ull de l'espectador, es compagina amb molts d'altres punts laterals per a les fornícules dels *Evangelistes* i dels Sants del cos inferior, que també comporten altres horitzons: no hi ha encara la consciència d'una «vista», doncs, i per tant tampoc cap veritable «punt de fuga».

La manca de comprensió del quadre com a vista fins i tot en episodis il·lusionistes com l'arquitectura *picta* de Joan Mates -intens i agosarat no obstant l'antecedent dels sepulcres comtals-, i per tant la dificultat d'integrar la noció de distància i la mateixa facilitat a multiplicar els horitzons i els punts d'una imatge, amb les conseqüències de fractura espacial inevitables i que hem examinat a bastament, es podrien resumir ara recordant l'observació de Rodrigo Gil de Hontañón († 1577) transcrita més amunt: «*Otros [tratando de prespectiva] mudan el punto, de manera que si son 2 Ordenes de columnas de alto, ponen un punto para el un tercio, y otro para el otro, y esto muestra lebantarse tantas veces, el que significa mirar el tal edificio quantos puntos asi mudare, y siempre pegado con el edificio*» (citada per Cabezas, 1989, 174). Rodrigo Gil era conscient del significat visual del «punt» de la construcció gràfica, i per tant de la *conditio sine qua non* de la seva unicitat, però la seva cultura geomètrica d'arquitecte no tenia gaire punts de contacte amb la precària «geometria de receptes» dels pintors. Els pintors, com hem vist, associaven el punt de la construcció -quan el coneixien- amb els plans o els objectes construïts, no pas amb la vista, i per això podien operar

amb diversos punts dintre d'un mateix quadre sense adonar-se de la contradicció.

Aquesta mentalitat, característica de contextos artesans del segle XVI, impregna la producció gràfica de molts àmbits geogràfics, i no solament de Catalunya. Ho il·lustrem amb un sol exemple, molt explícit i contundent, sense «fulles de figuera», sobre el qual m'ha cridat l'atenció Lino Cabezas: la traça del retaule major de la parroquial de San Andrés de Valtierra de Riopisuerga (Burgos), dibuixada per Simón de Bueras el 1534 [fig. 2.3.36] i conservada en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (cf López, 1988, 122). Malgrat que no presenti una construcció rigorosa amb punt, sinó més aviat un sistema de paral·leles que donarien eixos de fugues, notem-hi que, com criticava Rodrigo Gil, el pintor ha resultat cada cos del retaule amb una vista específica. Si hagués operat amb punts i hagués concebut la representació en termes de vista, els punts hi serien diguem-ne «per cossos» -com si cada cos fos una entitat visual autònoma i separada-, i això significaria que l'observador de la traça eleva la vista a mesura que es van acumulant cossos al retaule. En tot cas, les conseqüències gràfiques són aquestes, i en la [fig. 2.3.36] es manifesten palmàriament en la fractura de les articulacions cornisa/basament del sistema arquitectònic en cada canvi de nivell o cos, de manera que *«esta muestra lebandarse tantas veces, el que significa mirar el tal edificio quantos puntos así mudare»*. Però és evident que tampoc Simón de Bueras, com tants pintors examinats aquí, no pressuposava que el punt «signifiqués mirar».

En definitiva, en els ambients pictòrics que s'han considerat, amotllats a les pressuposicions artesanes d'ascendència septentrional, la renovació dels procediments gràfics fou no tan sols gradual i indirecta, sinó també superficial: es van assimilar alguns elements derivats de la difusió de la *perspectiva artificialis* brunellesco-albertiana, com s'ha vist, però sempre metabolitzats al si d'una concep-

ció artesana del quadre. La lenta i contradictòria transformació espacial no comportà mai, per als tallers pictòrics cincocentistes, cap implicació teòrica, i per tant tampoc cap canvi profund. Llevat d'episodis puntuals i sense continuïtat, no es podria considerar que la transformació espacial arribés a derivar mai en una verdadera introducció del mètode de construcció perspectiva, almenys durant el segle XVI.

### El calaix de fòssils

Tanquem la present panoràmica sobre els comportaments espacials en el Cinc-cents amb l'apèndix d'una referència breu i separada, que ja havíem anunciat, a l'activitat figurativa d'obradors aïllats en petits centres perifèrics dispersos pel país. L'aproximació interessa, si més no -manllevant les paraules que A. Duran i Sanpere escrigué a propòsit dels Alegret-, «per veure el reflex dels grans corrents de l'art dins el mirall menut i entelat d'uns artistes de poble, pintors de retaules i de penons de confraria». Convenia aplegar-ne algun exemple perquè, a més de deixar constància d'aquest sector de la producció, arcaïtzant i adotzenada, que opera amb recursos gràfics d'una continuïtat quasi secular, això també permetia il·lustrar de manera concentrada, com en caricatura, la vigència de solucions que esdevenen una veritable col·lecció de «fòssils» espacials.

Hem limitat la mostra, que podia haver estat amplíssima, a una reduïda selecció de pintures: els *Sant Mateu* i *Sant Joan* [fig. 2.3.37] del retaule de Sant Joan de les Abadesses (1561), dels germans Perles; la *Presentació de la Mare de Déu al Temple* [fig. 2.3.38], resta del retaule de Santa Maria de Vallvidrera (*post* 1567), d'un mestre anònim; la taula de *Sant Cosme i Sant Damià* [fig. 2.3.39] que presidí un retaule dels Sants Metges (1573) de Pere Benet Alegret, de Cervera; la *Missa de Sant Martí* [fig. 2.3.40], del retaule de Sant Martí d'Ur (1583), atribuït a l'etapa rossellonesa d'Antoni Peitavi; el *Miracle de Sant Martí* [fig. 2.3.41] i la *Mort de Sant Martí* [fig. 2.3.42], d'un retaule

tarragoní de procedència desconeguda pintat per Cristòfor Moia el 1580; el *Martiri de Sant Llorenç* (fig. 2.3.43), del retaule de Sant Llorenç de Rocallaura (1599) de Cristòfor Hortonedà; i un fragment del *fris mural* amb els mesos d'agost i setembre (fig. 2.3.44) de la sala del Castellnou de Llinars del Vallès, obra anònima de finals del segle XVI o de primeries del XVII (més referències sobre aquests pintors i d'altres de similars, amb la bibliografia corresponent, es trobaran recollides a Garriga, 1986b, 149, 152-153, 199-200, nn 137, 140, 141, 157; cf també Bosch, 1989, 414).

El recurs figuratiu fòssil més persistentment aplicat i que genera quasi tots els altres és sens dubte la simultaneïtat de vistes: una «vista» per a cada element de la representació. La lògica compositiva que se'n desprèn comporta discontinuïtats espacials en el quadre, i a vegades la seva més completa fragmentació. En mesura major o menor, aquest comportament l'hem retrobat sempre durant el Cinccents, perquè és indissociable d'una concepció o pressuposició de la pintura en termes de receptacle d'imatges, en contrast amb l'albertiana pintura-vista des d'un punt. Ara bé, tant o més que els anònims autors de pintures com les ja citades de les (figs. 2.3.19-2.3.21), els pintors del darrer terç del segle XVI que considerem en el present apartat atemitzten la composició fins a extrems desaforats, amb la magra moderació d'uns filtres de novetat només epidèrmics i impresos -és indiferent que utilitzin estampes o no-, amb resultats d'una «ingenuïtat» i d'una «intemporalitat» que, als efectes de la representació espacial, semblen moure's encara en pautes genèricament quatrecentistes -pre-huguetianes, per la precisió.

Fins i tot les taules dels germans Perles (fig. 2.3.37), que cal comptar entre les menys naïves del grup, són un muntatge d'agregats: cada element -figura, objecte, fons d'escenari interior o de paisatge- hi té la seva pròpia justificació visual, amb independència dels altres elements i del conjunt «vist». Com que el pintor resol elements figu-



ratius concrets, sense cap idea de sistema, en la seva lògica els mateixos problemes o situacions espacials que afectin a elements diferents podran rebre solucions gràfiques diferents -o contràries. En la representació de Sant Mateu, les ortogonals van en direccions oposades, i la base (B) de la columna té la imatge que correspondria a una posició alta respecte a l'horitzó, com si fos una motllura del capitell. En el *Sant Joan*, les ortogonals es disparen en totes direccions, i a més inclouen fórmules amb la bisectriu (b), episodis de paral·lelisme -com l'arquitrau- i d'inversió -com la taula.

El més absolut paral·lelisme presideix la solució de l'escala de la *Presentació de la Mare de Déu al Temple*, explicitada en l'esquema de la [fig. 2.3.38]. Es combina amb una vista frontal del pla ortogonal -el llit de l'escala- i amb el curiós detall d'obliquïtat dels balustres. Les contradictòries obstruccions de l'escala amb les figures i de les figures entre si, acumulades a la manca d'una relació dimensional constant, no permeten descriure la posició dels personatges. Per exemple, hi ha prou espai per a tots dos peus del Sacerdot?, i, on es troba exactament Santa Anna? És obvi que l'anònim pintor no sabia sostreure's a una composició del quadre en superfície. Insistirem encara amb exemples d'altres pintors en aquestes mateixes conseqüències d'una composició per agregats en superfície: en la dificultat a representar el volum dels cossos i a descriure les seves relacions de profunditat.

La taula de *Sant Cosme i Sant Damià* [fig. 2.3.39] de Pere Benet Alegret datada el 1573 concentra una bona quantitat de fòssils, començant per l'atàvica tipologia dels Sants sobre un paviment tancat pel mur, davant un fons de cel -aquí la paret de tanca s'ha convertit en finestra d'un interior, però queda el xiprer de separació entre les dues figures. La simultaneïtat de vistes s'ha confabulat, per a l'ocasió, amb l'anatomia, i ha donat a la cama dreta del pobre Sant Damià un impossible *contrapposto* serpentinat en

versió d'*ex-vot* que resultaria dolorosíssim per a qualsevol individu -llevat, precisament, d'un dels Sants Metges, reconeguts especialistes en la manipulació miraculosa de cames. Però el detall de les cames perd importància quan, com aquí, els Sants no han de posar els peus a terra. En efecte, leviten davant d'un teló en el qual, a més d'una paret amb finestra i xiprer, s'ha «pintat» un paviment: un paviment-cortina estricta i flamant com els de cent cinquanta o dos cents anys enrera. El minúscul devot de l'angle inferior esquerre ha de resar agenollat damunt l'horitzontal de base del quadre per a mantenir la seva estabilitat sense relliscar cap al forat negre.

Als altres orants no els queda ni lloc per ocupar, malgrat l'estatura de follet que els ha donat el pintor, unes mides que preserven les antigues relacions de jerarquia per damunt de les dimensions visuals -entre parèntesi, advertim que el fòssil és més aparatós que significatiu, atès el caràcter de representació devota de la taula, dispensada de funcions narratives: la bigarrada composició del *Pa Benet* (1551) del Museu Comarcal de Cervera, obra de Pere Alegret II, el pare de Pere Benet Alegret, iuxtaposa en dos nivells d'alçada els miracles de Jesús, però redueix les dimensions de les figures segons els criteris òptics de distància, ja habituals. No queda espai per als orants de la nostra [fig. 2.3.39], dèiem, i ni tan sols no en quedaria per al mateix Sant Cosme, si no fos que, com també s'ha observat, el Sant Metge levita davant d'un teló pla que figura un paviment i una paret pintats. En efecte, el mur de la dreta que porta la inscripció de «S. Damià [ora pro] nobis», avançat respecte a la finestra fins al nivell de l'enrajolat assenyalat per (m) en l'esquema, s'ha de suposar que en la banda esquerra queda només obstruït per les figures, però no ha pas desaparegut: es pinta perfectament simètric, tant per la inscripció «S. Cosme ora pro [nobis]» com per la mateixa decoració dels plans ortogonal i frontal, que aquí afegeix la data «1573». Aleshores, quasi tota la figura del Sant i

les dels darrers orants ocupen el mateix lloc sobre (m) que el pintor simultàniament havia assignat al mur esquerre. Malgrat el detall de l'ombra dels Sants projectada sobre el paviment, el rotund arcaisme de les fórmules constructives aplicades per Pere Benet Alegret traeix la seva comprensió del quadre en termes de superfície, a més de la seva pobresa de recursos gràfics per a representar amb coherència els valors de profunditat -i per tant les relacions espacials constants entre els volums.

La descripció coherent dels valors de profunditat i de les seves relacions a l'interior del quadre no podria no ser sistemàticament absent en aquest tipus d'obres que accentuen fins a la caricatura les fragmentacions de la composició. No caldria insistir-hi més, i l'exemple de la *Missa de Sant Martí* [fig. 2.3.40] ja seria redundant per l'amuntegament de les figures amb independència del lloc representat i per la construcció autònoma de cada objecte o retall d'objecte -formalitzada amb la multiplicitat, l'aïllament i la dispersió de les «fugues», sense descomptar els paral·lelismes i les inversions. Tanmateix, reproduïm la pintura per un detall que materialitza la representació dels volums com a superfícies planes, com a simples bambolines pintades: el calze damunt l'altar, que se suposa encarat al celebrant, s'ha descrit en vista «lateral» sense profunditat, com si només fos de paper pintat i retallat -igual que la pàl·lia que el cobreix- i no pas un cos tridimensional. La pressuposició s'hi ha fet explícita.

Els comportaments fòssils es poden desglossar encara més. Cristòfor Moia aplica una personal simultaneïtat de vistes no tan sols a elements diferents d'una composició, sinó als mateixos, convertint-los així en muntatges de parts separades. Ni les figures no es deslliuren del tot d'aquest caràcter de «muntatge». Les seves anatomies tenen articulacions sorprenents, en particular les extremitats inferiors: el pintor pot posar un tors d'esquenes a unes cames que el reclamen frontal, com en la [fig. 2.3.41], o una cama vista

per davant i l'altra vista per darrera al mateix personatge girat, com en la [fig. 2.3.42]. El noi ressucitat de la [fig. 2.3.41] s'aixeca i alhora cau, segons com vulguem interpretar el seu «especeig» anatòmic, i Sant Martí de la [fig. 2.3.42] podria estar alhora ajagut i dret, segons si fem cas de les plantes dels peus o del seu cos, tots mostrats en vista perfectament frontal.

La simultaneïtat de vistes afecta també als llits paral·lelepèdics de totes dues escenes, que han rebut una fórmula frontal sense escorçar resolta per paral·leles tant en la superfície superior com en un costat -el lateral en la [fig. 2.3.41] i el dels peus en la [fig. 2.3.42]. La porta a l'esquerra de la [fig. 2.3.42], que forma l'ortogonal amb la bisectriu (b), hauria d'amagar el pla en escorç d'aquest costat. En fi, la típica resolució del quadre a trossos, retall a retall, aquí s'aplica també a les petites unitats, com hem vist. La il·lustració més notòria i inequívoca d'aquest comportament «fragmentat», encara més que en les figures i en els escassos altres volums representats -els dels llits-, apareix en el pla del mur de la [fig. 2.3.42]: les filades de carreus del parament queden fracturades i són diferents en les zones a l'ombra que en la del triangle de paret il·luminat per la finestra. El sensacional episodi del doble especejament del mur, amb les filades independents i interrompudes per causa de la il·luminació, formalitza fins a extrems de paròdia una concepció del quadre i una actitud gràfica que, tanmateix, en el curs del present treball hem vist constantment: la composició per agregats, per iuxtaposició de fragments aïllats de vistes -només que altres pintors menys tartarinescos que Moia en donaven versions moderades per una sensibilitat espacial i per una habilitat gràfica molt superiors, a despit que també es poguessin considerar precàries.

Les catastròfiques relacions espacials que Cristòfor Hortonedà ha enginyat per a les figures del seu *Martiri de Sant Llorenç* [fig. 2.3.43] tal vegada no arriben al for-

midable detall de Moïà d'una llum sobre el mur que és capaç de canviar-ne les fileres de carreus. És clar que tampoc no justifiquen, precisament, l'orgull del pintor d'eternitzar la seva proesa en el fris del portal obert en el fons del quadre, que ha decorat amb la inscripció llatina: «*Xtophorus Ortoneda Plinxit] Anno] D[omini] 1599*». Així i tot, no tenen pèrdua acudits com la mirada del pretor -mutilat del braç i del peu drets-, que se suposa que ha ordenat el martiri de la graella per a Sant Llorenç i que des de la seva alta peanya n'està contemplant l'execució: una mirada sàdica o sardònica... dirigida al buit de l'estricta no-res figurat davant seu. Hortonedada ha excogitat unes quantes pensades espacials d'aquesta entitat, tan pintoresques que a primera vista semblarien una acumulació intencionada d'errors, com un joc dels disbarats, però que no són fruit de cap voluntat d'ironia distanciadora, sinó, simplement, d'una concepció de la tridimensionalitat diguem-ne espessa o comprimida, com a mínim.

Tal vegada P. Francastel hauria interpretat representacions com la d'Hortonedada en termes de «premonició del concepte de relativitat», o de «quarta dimensió», etc., però sembla més enraonat pensar que el pintor encara no ha acabat de fer-se el càrrec de la tercera. Més aviat demostra que li queda moltíssim camí per entendre-la, pràcticament tot, i que no el podrà recórrer mai. Sinó, no s'explicarien certes descripcions de la seva escena: així, la penetració dels botxins en la virulenta foguera que han encès sobre un enrajolat de marbre i que alguns atien esfondrats dintre el mateix paviment, o emergint per sota del foc -els personatges senyalats amb (x) en l'esquema de la [fig. 2.3.43]. O bé la llança corbada (y) que el botxí enarbora des d'una certa distància darrera el Sant i que arriba per davant fins a punxar-li el ventre. O bé les bases de les potes de ferro (z) de la graella, biaixades i desaparegudes darrera dos troncs. O bé el retallet de paisatge visible a través del portal, que el pintor ha format amb tres V darrera el sol-

dat... Ja no cal estendre'ns en aspectes compositius de les figures, com la configuració saltironera de Sant Llorenç, tan impròpia de la situació desesperada d'un màrtir a qui estan rostint, ni en d'altres detalls igualment saborosos de la pintura.

En aquest context, quin sentit d'adquisició espacial podria tenir la convergència de les ortogonals del paviment en un punt? Cap. La fuga és força ajustada, certament, i també afecta a alguna línia de la graella -la resta de les seves ortogonals s'orienta en direcció diversíssima-, però les transversals s'han tirat «a ull» i, en qualsevol cas, no podríem associar la fórmula de l'escaquer d'Hortonedà amb cap contingut espacial per al quadre. El traçat del *Martiri de Sant Llorenç* més aviat demostra, esperpènticament i per reducció a l'absurd, la manca de significació espacial d'aquestes fórmules gràfiques al marge de l'estrictament element de dibuix al qual s'apliquen. Com tan sovint constatavem en els comportaments artesans, el recurs aplicat -sigui quin sigui, i amb independència de les pròpies virtualitats espacials- es relaciona només amb allò que es dibuixa, no pas amb el conjunt del quadre, ni encara menys en funció de construir-lo com a «vista». Ja hem remarcat prou que ni tan sols l'operació amb un sol punt per a totes les ortogonals de la composició no significava en si mateixa la seva unificació espacial ni el seu sentit de «vista».

L'epígraf dedicat a «fòssils» espacials s'havia de tancar per força amb una referència a representacions «populars» extremes, del tipus que exemplifiquem amb el *fris mural* amb alegories i heràldica pintat al tremp en la sala del Castellnou de Llinars [fig. 2.3.44], potser a les darreries del segle XVI o ja dintre el XVII. L'anònim pintor, un naif absolut en la versió més pura i dura, va deixar-hi una col·lecció completa de fórmules seculares fossilitzades. No podríem pas enumerar-les ara, ni tampoc no cal, però a més de deixar-ne constància amb el sol enunciat, no hi serà sobrera la il·lustració d'un fragment, que comprèn el motiu

d'emmarcament general compassat amb estípits i un parell dels ovals amb les representacions de mesos -els dedicats a l'agost i al setembre.

Notem que els estípits amb el seu basament van encarats per parelles, formant imatges frontals escorçades que «encaixen» ovals alterns, com en la (fig. 2.3.44). L'escorç es resol per simple paral·lelisme, sense cap relació amb la profunditat que es representa: la profunditat superior del plint dels estípits no es correspon amb la del seu pedestal, i la mateixa superfície del pedestal sovint té el gruix «fals». A l'interior dels ovals, la composició és presidida per la llei de les proporcions jeràrquiques, que engeganteix les figures respecte als animals i a les coses, i igualment per la llei del marc, fins al punt que no solament els murs es pleguen per adaptar-se a la forma ovalada -mes d'agost-, sinó que les mateixes transversals del paviment es trenquen -mes de setembre. I no parlem del perfil frontal dels arcs en escorç, o de les vistes simultànies dels costats i les façanes dels edificis, etc. De fet, aquests recursos espacials de concepte «infantil» o de pintor d'ex-vot, més que qualificar-los d'arcaics, s'hauria de dir que són arcans, intemporals: es perden en la nit dels temps.

### 3.3. Vers una nova «*koiné*» espacial

En les representacions del segle XVI la figura humana, dipositària d'un espai racionalitzat -un cop metabolitzades les experiències perspectives del Quattrocento-, esdevé el reducte fonamental i gairebé exclusiu de la composició del quadre, segons el model eclèctic congriat a Itàlia que es difon arreu amb diferents accents en el darrer terç de la centúria. Hi sol ser moderadíssima, si no marginal, l'aplicació de construccions geomètriques explícites, però una perspectiva subjacent ordena sempre la formació de la imatge, tant en el concepte de quadre com en la seva compo-

sició. N'hem vist el ressò a Catalunya, entès i aplicat des d'una tradició diversa -mancada d'una equiparable consciència perspectiva de la representació-, en pintors com Pere Serafí i Isaac Hermes, i ja només caldria afegir que a finals del segle la pintura millor es manté tothora en pautes similars, o encara accentuades.

Ho fa avinent, per exemple, l'obra dels italians Cèsar Corona i Joan Baptista Toscano. Se n'han conservat les quatre grans taules a l'oli del retaule de Sant Andreu de Llavaneres -acabat el 1595-, assignades a tots dos i de les quals reproduïm la *Presentació de la Verge al Temple* [fig. 3.1.1] i la *Visitació* [fig. 3.1.2] (alguna notícia i la bibliografia relativa són recollides a Garriga, 1986b, 204-205, n 157). En totes dues pintures, l'arquitectura és representada amb correcció segons un únic punt (P), però queda limitada a funcions residuals, a servir un fons ambiental llunyà, o bé a servir fragments d'un pla de base a primer terme. En la *Presentació de la* [fig. 3.1.1], el fons d'edificis té la configuració d'un teló panoràmic que, d'altra banda, enllaça rigorosament amb la simple i sòlida geometria dels quatre graons i la columna de primer terme -el recurs compositiu d'enllaç es repeteix en la *Visitació de la* [fig. 3.1.2], en versió més comprimida, quasi d'interior. Convé remarcar-hi la subordinació constant de la geometria de l'escenari a les figures, a les quals s'adapta fins i tot la lògica del disseny arquitectònic: els graons de l'escala de la [fig. 3.1.1] es dilaten en plataforma quan la importància del personatge representat suggeria al pintor de subratllar-lo amb un «pedestal», com en el cas del Sacerdot i la Verge i, més clarament, en el de Santa Anna.

La resolució compositiva del quadre a partir de les figures caracteritzarà igualment la pintura del futur immediat -dels exordis de Francesc Ribalta, a Lluís Gaudin, a Pere Cuquet, etc.-, i impregna fins i tot les obres d'aparent protagonisme dels edificis. Per exemple, la *Degollació dels Innocents* [fig. 3.1.3] (1625) del genovès Jaume Giusti-



niano († 1627), una tela de gran format que, amb la seva parella de l'*Epifania*, decoren la capella de Sant Francesc de la Seu de Tarragona. La funció de la vasta panoràmica urbana d'una plaça envoltada de palaus no va més enllà d'ambientar el fons amb un teló adient: no conforma l'espai de l'acció. El pintor n'ha sabut construir rigorosament la volumetria d'acord amb un sol punt de fuga, i també ha escampat amb insistència per les finestres altes de les cases més figures de complement. Però la integració esdevé minsa i alhora redundant, perquè la composició quedava resolta en el dramatismes -ja prou reiteratiu, a més d'un punt estovat- de la multitud gesticulant de la meitat inferior del quadre, d'una banda, i de l'altra en el seu contrapunt optimista de la corona d'àngels i núvols navegant pel cel entorn de Déu Pare. El neutre decorat arquitectònic, que no veiem plantat a terra, sinó només sobresortir darrera els caps de la gentada, no dona ni afegeix espai útil a l'acció més enllà de l'implicat en la construcció de les pròpies figures -llevat, potser, de la torre central del fons, que podria suggerir una connexió alhora visual i temàtica entre els Innocents massacrats i els angelets que els esperen en el Paradís.

**Sense conclusió: el peix es mossega la cua**

El nostre estudi ha hagut de cercar en les arrels del Quatre-cents -una incursió en principi no prevista- el fil explicatiu dels comportaments espacials cincocentistes i, un cop acabat el segle, hem de consignar que el procés estudiat no ha atès encara cap etapa conclusiva: es fil es prolonga, quasi idèntic, Sis-cents endins. El complex de canvis que ha de portar a la introducció de la moderna imatge perspectiva es troba tothora en plena fluïdesa i continuïtat. El pas al Sis-cents no serveix a penes ni la pausa d'un minsc punt i seguit: no hi ha conclusió, doncs. A Catalunya, la imatge de la nova «*koiné*» importada conflueix amb la imatge de la vella «*koiné*» artesana sense l'efectiva modernització

espacial que, en el model italià, havia suposat l'experiència perspectiva.

Des d'un realisme microgràfic d'ascendència flamenca i des d'una concepció del quadre com a «superfície-receptacle» d'imatges -també d'encuny nordeuropeu-, la pintura cincentista del país es desplaça, seguint corrents artístics generals, cap a l'òrbita del Renaixement italià. La transformació, cristal·litzada lentament, per vies d'informació més aviat indirectes i per una intensa mediació de pintors forasters, no arrela en els obradors locals amb la profunditat suficient per encadenar cap seguici mínimament sòlid en el curs del mateix segle XVI -si hem d'atenir-nos a l'estat actual dels coneixements-, però es compassa amb episodis de canvi que reflecteixen una relativa acomodació a algunes varietats del model i a les seves evolucions successives. En tot cas, i com s'ha constatat a bastament, l'entitat artística dels pintors i la dels filtres socials autòctons, amb la força de les pròpies pressuposicions, acullen les novetats «renaixentistes» més en aspectes superficials que no pas en valors d'estructura, i per això els ritmes de transformació esdevenen tan pausats i tan poc eficaços.

També s'incorpora per últim, com hem vist, la pintura difosa en l'anomenat eclecticisme postridentí -congruat arran de la manera de Miquel Àngel i d'altres mestres italians del segle XVI-, basada en una composició del quadre que assigna a la figura el protagonisme espacial pràcticament absolut. Ara a l'arquitectura es reserva una funció no més iconogràfica, o en tot cas esdevindrà merament residual el seu tradicional paper d'escenari definidor d'un espai per a ordenar l'acció narrativa. Aquesta nova «koiné» que impregna la pintura de millor ofici del darrer terç de la centúria i que es prolonga cap al Sis-cents, en si mateixa tampoc no es pot interpretar com una assimilació més profunda del paradigma d'origen que les anteriors.

En efecte, deixant de banda els últims exemples tot just apuntats de Corona i Toscano, o el ja siscentista

de Giustiniano -que potser remetien més directament a models italians-, les adaptacions «renaixentistes» que hem examinat en el curs del segle responen sistemàticament a una traducció: les novetats es tradueixen a pressuposicions figuratives connectades per una substancial continuïtat amb les dels tallers locals del Quatre-cents. La composició del quadre a partir de les figures amb independència del fons, els intersticis lliures del qual s'omplen segons disseny separat i per fragments, s'emmarca en una concepció de la superfície pictòrica en termes de recull d'imatges variades que és contraposable a la idea italiana d'una única vista instantània.

La «pintura-finestra» d'Alberti comporta un observador que mira des d'un lloc precís, i per tant un ordre compositiu de la imatge que respongui a l'ordre visual, que equivalgui a la unitat d'una mirada des d'un punt. La formalització òptico-geomètrica de la perspectiva assigna a cada cosa el seu lloc i el seu aspecte en el quadre -i per tant defineix un sistema de relacions constants entre les figures i les coses a l'interior del quadre- segons pertoca a aquella vista concreta des d'aquell punt concret, és a dir, organitza l'espai de la representació segons la mateixa lògica espacial que es desprèn de la visió directa. Sigui quina sigui la modalitat del mètode perspectiu aplicat, la pintura perspectiva es fonamenta en aquesta pressuposició d'una «vista» unitària: el quadre se'n considera una determinada «intersecció».

Fora de la lògica brunellesco-albertiana d'una organització racional íntegra del quadre, i per al nostre cas, en el context d'una concepció de «pintura-receptacle» que organitza el quadre segregant les figures del seu propi entorn objectual i espacial -composant el conjunt per agregació de vistes aïllades, simultànies i diferents, sobre diferents coses-, encara que s'operés amb algun element parcial derivat del mateix mètode perspectiu, el resultat seria sempre, per força, radicalment divers. L'ús empíric del punt de fuga que hem vist aplicar en tants casos des de les darreris-

es del Quatre-cents -en el *De pictura* (cf Alberti/Grayson, 1973, 36-38) ja havíem remarcat el testimoni d'un ús «incompès», empíric, del punt-, al qual podriem afegir l'ús empíric de la diagonal per a la determinació de les transversals de l'escaquer, s'ordenen en una altra lògica de construcció de la imatge i no s'haurien de confondre amb la perspectiva. Ni tampoc -o encara menys-, amb experimentalismes i transgressions a l'ordre perspectiu.

En realitat, en el procés lentíssim i sincopat de transformació espacial de la pintura catalana des dels tallers quatrecentistes fins a tot el Cinc-cents, no s'ha pogut comprovar l'operació conscient amb el mètode italià de la *perspectiva artificialis* en cap de les seves modalitats. Llevat de casos saltuaris, molt puntuals i aïllats -l'episodi «llombard» del retaule gironí de Santa Helena, amb la perspectiva implícita en el valor estereomètric de les figures, o l'arquitectura *picta* dels sepulcres comtals de la Seu de Barcelona amb la seva ben explícita geometria-, no es pot parlar, doncs, pròpiament, d'introducció de la perspectiva en tot el segle XVI. Els procediments gràfics o elements d'origen «perspectiu» que s'apliquen en la construcció espacial del quadre s'absorbeixen en el conjunt de recursos empírics de la tradició artesana dels tallers sense derivar mai en composicions identificables amb la racionalització d'una «vista». Per això els pintors tenen problemes constants a representar els termes i les seqüències de profunditat i a descriure les relacions de distància, fins i tot quan operen amb fórmules que ho permetrien amb una aproximació almenys parcial i relativa -tenen els problemes amb la mateixa concepció de la profunditat i de la distància: com hem remarcat sovint, quasi mai ningú no s'adona del valor de referència mètrica implícit en els paviments, ni tan sols quan són construïts unitàriament amb un punt i amb diagonal.

També per això, quan en el darrer terç del segle XVI torna la composició del quadre a partir de les figures, aquí el «renaixentisme» s'integrarà des de la mateixa tradi-

ció artesana, des de la mateixa coherència d'una essencial continuïtat pre-perspectiva. El model italià, que pressuposava una imatge «vista», partia de la llarga experiència geomètrica del seu *Quattrocento* -si més no per a superar-la o reelaborar-la-, de manera que ara tant les figures com el conjunt del quadre mantenien la cohesió espacial d'una «vista» en la seva pròpia estructura, al marge que s'operés amb molt, poc o gens d'escenari arquitectònic. Aquí, en canvi, no s'ha passat per l'etapa perspectiva, però tampoc per tot allò que la perspectiva comportava d'unitat òptica, d'ordre compositiu i en definitiva de construcció racionalitzada d'una imatge-vista.

El peix es mossega la cua, doncs. La pintura del Cinc-cents català renova la seva epidermis sense trencar la continuïtat estructural respecte a l'herència quatrecentista tant en la concepció del quadre com en l'empirisme constructiu de la imatge. Les transformacions espacials que hem considerat, certament nombroses i importants, es mantenen en l'àmbit dels comportaments empírics de la tradició artesana i no arriben a culminar amb la introducció de la *perspectiva artificialis* d'una manera consolidada, amb continuadors. El segle XVI no significa pas encara, tampoc a Catalunya, l'etapa resolutiva del lentíssim procés de difusió europea de la imatge moderna de tradició «científica» plantejada a Itàlia per Brunelleschi i Alberti en el segle anterior. D'acord amb els criteris d'anàlisi que hem aplicat, tots els fenòmens gràfics considerats en les representacions espacials catalanes troben una explicació adequada i suficient al si de les concepcions i dels comportaments artesans -amb les salvetats que ja s'han assenyalat. El Cinc-cents, essent la decisiva etapa germinal que desencadena i incuba tot el vast desplaçament de renovació espacial, s'esgota sense constituir-ne cap final d'etapa ni encara menys el cicle conclusiu. Ara no podem tancar-lo amb cap conclusió, però per la nostra banda, i d'acord amb els objectius i els límits de cronologia que ens havíem proposat, *finis coronat opus*.

## **BIBLIOGRAFIA**

A

ACKERMANN

- 1977 James S. ACKERMANN , "Alberti's Light", I.Lavin-J.Plummer (eds), Studies in Late Medieval and Renaissance Painting, New York University Press, 1977, pp. 1-27.
- 1978 James S. ACKERMANN, "Leonardos's Eye", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 41 (1978), pp. 108-146.

AIKEN

- 1980 Jane Andrews AIKEN, "Leon Battista Alberti's System of Human Proportions", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 43 (1980), pp. 88-98.
- 1986 Jane Andrews AIKEN, Renaissance Perspective: its mathematical source and sanction, Phil. Dissertation, Harvard University, Cambridge (Mass.), 1986.

AINAUD DE LASARTE

- 1958 Joan AINAUD DE LASARTE, "La pintura dels segles XVI i XVII", L'Art Català, II, Aymà, Barcelona, 1958, pp. 73-94.
- 1978 Joan AINAUD DE LASARTE, "Arte. El Renacimiento, el Barroco y el Neoclásico", Catalunya (col. Por Tierras de España), Fundación March-Ed. Noguer, Madrid-Barcelona, 1978, II, pp. 73-132.

AINAUD-GUDIOL-VERRIE

- 1947 Joan AINAUD- Josep GUDIOL- F.Pau VERRIE, Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona, 2 vols., C.S.I.C., Madrid, 1947.

ALARCIA

- 1986 Miquel Angel ALARCIA, "«154. Pere Mates, Naixement de Jesús (ret. Segueró)», «155. Anònim, Naixement de la Verge»", Thesaurus/estudis. L'Art als bisbats de Catalunya, 1000-1800, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1986, pp. 241-244.

- 1988a Miquel Angel ALARCIA, "«3. Mestre de Castelaardn, Verge de la llet»; «9-10. Pere Nunyes, Naixement de Sant Eloi i Bateig d'un infidel per Sant Eloi»", L'època dels genis. Renaixement. Barroc, Ajuntament de Girona i de Barcelona, Girona, 1988, pp. 87-90 i 113-120.
- 1988b Miquel Angel ALARCIA, "Una pintura de Ferris de la Rocha al Museu Comarcal de la Garrotxa", Vitrina, 3 (1988), pp. 38-43.
- 1989 Miquel Angel ALARCIA, "«335. Pere Mates, Naixement»; «338. Pere Serafi, Profeta Isaïes»", Millemum. Història i art de l'església catalana, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989, pp. 424 i 430.
- ALBERTI/GAMBUTI  
1972 Leon Battista ALBERTI, Elementa picturae, ed. A. GAMBUTI: "Studi e documenti di architettura", Facoltà di architettura di Firenze, 1 (1972).
- ALBERTI/GRAYSON  
1973 Leon Battista ALBERTI, De Pictura. Elementa picturae, ed. C. GRAYSON: L.B. ALBERTI, Opere volgari, III, Laterza, Bari, 1973, pp. 7-107 i 111-129 (facsimil, només amb De pictura, introd. i notes, Laterza, Bari, 1975, pp. v-xli).
- ALBERTI/MALLE  
1950 Leon Battista ALBERTI, Della pittura, ed. L. MALLE, Sansoni, Firenze, 1950.
- ALBERTI/SPENCER  
1956 Leon Battista ALBERTI, On painting (De pictura), trad., introd. i notes de J. SPENCER, Yale University Press, New Haven, 1956 (citada per la 2ª ed. revisada, 1966).
- ALCOLEA  
1957 Santiago ALCOLEA GIL, "La pintura desde 1500 a 1850", a J. GUDIOL-S. ALCOLEA-J.E. CIRLOT, Historia de la pintura en Cataluña, Tecnos, Madrid, s.d. (però 1957), pp. 153-204.
- 1983 Santiago ALCOLEA GIL, "El Renaixement", a L'art a Catalunya, I ("Dolça Catalunya. Gran Enciclopèdia Temàtica Catalana"), Mateu, Barcelona, 1983, pp. 157-188.



- ALPERS  
1983 Svetlana ALPERS, The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century, The University of Chicago, Chicago, 1983 (citat per la trad. cast., Hermann Blume, Madrid, 1987).
- ANGELI-ZINI  
1980 R. ANGELI-R. ZINI, "La prospettiva: invenzione o scoperta?", vg. DALAI, 1980, pp. 125-136.
- ANGULO  
1944a Diego ANGULO INÍGUEZ, "Durero y los pintores catalanes del siglo XVI", Archivo Español de Arte, XVII (1944), pp. 327-330.
- 1944b Diego ANGULO INÍGUEZ, "El pintor gerundense Porta", Archivo Español de Arte, XVII (1944), pp. 341-359.
- ARASSE  
1980 Daniel ARASSE, "Espace pictural et image religieuse: le point de vue de Masolino sur la perspective", vg. DALAI, 1980, pp. 137-150.
- ARCANGELI  
1943 Francesco ARCANGELI, Tarsia, Tumminelli, Roma, 1943.
- ARESE ET ALII  
1980 Marichia ARESE-Aldo BONOMI-Claudio CAVALIERI-Claudio FRONZA, "L'impostazione prospettica della «Cena» di Leonardo da Vinci: un'ipotesi interpretativa", vg. DALAI, 1980, pp. 249-259.
- ARGAN  
1946 Giulio Carlo ARGAN, "The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the fifteenth century", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, IX (1946), pp. 96-121.
- ARPHE/BONET  
1974 Juan de ARPHE Y VILLAFANE, De varia commensuración para la Escultura y Arquitectura, Andrea Pescioni y Juan de León, Sevilla, 1585. Ed. facsímil (libr. I-II), amb introd. d'A. BONET CORREA, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1974.
- ARNHEIM  
1954 Rudolph ARNHEIM, Art and Visual Perception. A Psy-

chology of the Creative Eye, University of California Press, Berkeley, -Los Angeles, 1954 [cit. per la trad. cast., Eudeba, Buenos Aires, 1977(8)].

ARRIGHI

- 1974 Gino ARRIGHI, "L.B. Alberti e le scienze esatte", Convegno internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1974, pp. 155-212.
- 1980 Gino ARRIGHI, "Le scienze esatte nel tempo del Brunelleschi", Filippo Brunelleschi: la sua opera e il suo tempo, Centro Di, Firenze, 1980, pp. 93-103.

AVERLINO [FILARETE]

Vegeu FILARETE/FINOLI-GRASSI, 1972.

AVILA

- 1983 Ana AVILA PADRON, "Rafael y la pintura catalana del siglo XVI", El Noticiero Universal, Barcelona, 13 maig 1983, p. 36.
- 1985 Ana AVILA PADRON, "Obras españolas del siglo XVI basadas en composiciones de Rafael, a través de estampas", Rafael en España, Museo del Prado, Madrid, 1985, pp. 55-85.
- 1986 Ana AVILA PADRON, "156. Pere Nunyes i Enrique Fernandes, retaule de Sant Sever", Thesaurus/estudis. L'art als bisbats de Catalunya, 1000-1800, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1986, pp. 244-246.
- 1989 Ana AVILA PADRON, "336-337. Pere Nunyes i Enric Fernandes. Retaule de Sant Sever", Millenium. Història i art de l'església catalana, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989, pp. 426-428.

B

BADIA

- 1980 Lola BADIA, "L'«humanisme català»: formació i crisi d'un concepte historiogràfic" Actes del cinquè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Andorra, 1979), Abadia de Montserrat, 1980, pp. 41-70.

1987 Lola BADIA, "Sobre l'edat mitjana, el Renaixement, l'humanisme i la fascinació ideològica de les etiquetes historiogràfiques", Revista de Catalunya, 8 (1987), pp. 143-155 (recollit a De Bernat Metge a Rois de Corella, Quaderns Crema, Barcelona, 1988, pp. \*\*).

#### BALTRUSAITIS

1969 Jurgis BALTRUSAITIS, Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux, Olivier Perrin Ed., Paris, 1969 (1<sup>a</sup> ed., Paris, 1955; reed. amb el títol: Anamorphoses ou thaumaturgus opticus, Flammarion, Paris, 1984).

#### BARASCH

1978 Moshe BARASCH, Light and Colour in the Italian Renaissance Theory of Art, New York University Press, New York, 1978.

#### BARBARO

1568/9 Daniele BARBARO, La Pratica della Prospettiva, Venezia, 1568 (amb exemplars de 1569).

#### BAROCCHI

1971-7 Paola BAROCCHI (a cura di), Scritti d'arte del Cinquecento (La letteratura italiana, Storia e testi, vol. 32, toms. I, II i III), Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli, 1971 (I), 1973 (II), 1977 (III).

#### BAROZZI

Vegeu: VIGNOLA/DANTI 1583

#### BARRE-FLOCON

1968 André BARRE- Albert FLOCON, La perspective curviligne, Flammarion, Paris, 1968 (trad. cast. Paidós, Barcelona, 1985).

#### BASSEGODA

1985 Bonaventura Bassegoda i Hugas, "Notas sobre las fuentes de las «Medidas del Romano» de Diego de Sagredo", Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar», XXII (1985), pp. 117-125.

BASSEGODA-ANTICH

- 1989 Bonaventura BASSEGODA-Berta ANTICH, "Observacions sobre l'arquitectura del retaule de Sta Helena i sobre l'arquitectura del gravat", D'Art, 15 (1989), pp. 123-134.

BATAILLON

- 1937 Marcel BATAILLON, Erasme et l'Espagne, Paris, 1937 [trad. cast. Fondo de Cultura Económica, Mexico-Madrid-Buenos Aires, 1979 (2)]

BATLLE

- 1981 Carme BATLLE, "Las bibliotecas de los ciudadanos de Barcelona en el siglo XV", Livre et lecture en Espagne et en France sous l'ancien régime, Paris, 1981, pp. 15-34.

BATLLORI

- 1956 Miquel BATLLORI, "Humanisme i erasmisme a Barcelona, 1524-1526" (1926), citat per M. BATLLORI, Vuit segles de cultura catalana a Europa, Selecta, Barcelona, 1958 (2a ed. 1959), pp. 85-100.
- 1989 Miquel BATLLORI, "Cenacles lul·lians i cenacles erasmistes a la Barcelona del Renaixement" (Sta. Eulàlia, 1987), Pregons, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1989, pp. 55-70.

BATTISTI

- 1971a Eugenio BATTISTI, "Note sulla prospettiva rinascimentale", Arte lombarda, XVI (1971) [Umanesimo], pp. 87-97.
- 1971b Eugenio BATTISTI, "Mantegna come prospettico", Arte lombarda, XVI (1971) [Umanesimo], pp. 98-107.
- 1974 Eugenio BATTISTI, "Bramante, Piero e Paccioli ad Urbino" Studi bramanteschi (Congrés Milano-Urbino-Roma, 1970), De Luca, Roma, 1974, pp. 267-282.
- 1976 Eugenio BATTISTI, Filippo Brunelleschi, Electa Editrice, Milano (s.a.) [1976].
- 1980 Eugenio BATTISTI, "«Il faut périr en perspective», relazione conclusiva", vg. DALAI, 1980, pp. 349-371.
- 1984 Eugenio BATTISTI, "Una rilettura dopo 40 anni" Piero della Francesca, De prospettiva pingendi, (a cura di G. Nicco-Fasola), Casa Editrice le Lettere,

Firenze, 1984, pp. VII-XXVII.

- 1985 Eugenio BATTISTI, "Teoria Vs. arte", Piero teorico dell'arte (a cura di Omar Calabrese), Gangemi, Roma, 1985, pp. 187-204.

#### BAXANDALL

- 1972 Michael BAXANDALL, Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style, Oxford University Press, London-Oxford-New York, 1972 (citat per l'ed. cast. Gustavo Gili, Barcelona, 1975).
- 1974 Michael BAXANDALL, "Alberti and Cristoforo Landino: the practical criticism of painting", Convegno Internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1974, pp. 143-154.

#### BEC

- 1980 Christian BEC, "Cultura e società a Firenze al tempo di Brunelleschi", Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo, Centro Di, Firenze, 1980, pp. 19-26.

#### BELTRAME

- 1973 Renzo BELTRAME, "Gli esperimenti prospettici del Brunelleschi", Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei (Rendiconti, Classe di Scienze morali, storiche, filologiche), 1973, serie VIII, vol. XXVIII, fas. 3-4, pp. 417-468 (publicat el 1974).

#### BLAKEMORE

- 1973 Colin BLAKEMORE, "The Baffled Brain", R.L.GREGORY-E.H.GOMBRICH (eds.), Illusion in Nature and Art, Duckworth, London, 1973, pp. 9-47.

#### BLUNT

- 1940 Anthony BLUNT, Artistic Theory in Italy 1450-1600, Oxford University Press, London, 1940 (reimpr. 1956) (citat per l'ed. cast. Cátedra, Madrid, 1979).

#### BOCCACCIO/AVELARDI

- 1958 Giovanni BOCCACCIO, Il Decameron (a cura di A. AVELARDI), Edizione Cremonese, Roma, 1958.

BOLOGNA

1977 Ferdinando BOLOGNA, Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Società Napoletana di Storia Patria, Napoli, 1977.

BONET

1975 Antonio BONET CORREA (intr.), El libro de arte en España (catàleg de l'exposició, Hospital Real de Granada, 1973), pp. 13-30.

BONNASSIE

1975 Pierre BONNASSIE, La organización del trabajo en Barcelona a fines del siglo XV, C.S.I.C., Barcelona, 1975.

BORA

1980 Giulio BORA, "La prospettiva della figura umana - gli "scurti"- nella teoria e nella pratica pittorica lombarda del Cinquecento", vg. DALAI, 1980, pp. 295-317

BORDINI

1984 Silvia BORDINI, Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo, Officina Edizioni, Roma, 1984.

BOSARTE

1786 Isidoro BOSARTE, Disertación sobre los monumentos antiguos [...] que se hallan en la ciudad de Barcelona, Ant. de Sancha, Madrid, 1786.

BORSI

1975 Franco BORSI, Leon Battista Alberti, Electa, Milano, 1975 (2ª ed. 1980).

BOSCH

1989 Joan BOSCH I BALLBONA, "«329. Anònim, Predicació de Sant Andreu»; 391. Anònim, Consagració episcopal de Sant Martí>", Millenium. Història i art de l'església catalana, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989, pp. 414 i 486.

- [inédit] Joan BOSCH I BALLBONA. "El retaule de St. Pere de la prioral de Reus" (original mecanografiat).
- BOSKOVITZ
- 1962 Miklos BOSKOVITZ, "«Quello ch' e dipintori oggi dicono prospettiva». Contributions to fifteenth century italian art theory", Acta Historiae Artium, Academiae Scientiarum Hungaricae, VIII (1962), fasc. 3-4, pp. 241-260.
- 1971 Miklos BOSKOVITZ, "Prospettiva", Enciclopedia Feltrinelli Fischer. Arte (a cura di G. Previtali), Feltrinelli, Milano, 1971, pp. 479-501.
- BOUMA
- 1974 H. BOUMA, "Perception as a Physical Phenomenon", Light and Sight, Koninlijke Nederlandse Akademie van Wetenschapen, North Holland Publishing Co., Amsterdam-London, 1974, pp. 7-27. No consultat.
- BOYTON
- 1975 R.M. BOYTON, "Color Hue and Wavelenght", E. Cartwright-M.P. Friedman (eds), Handbook of Perception, 5: "Seeing", Academic Press, New York, 1975, pp. 301-345.
- BRANDI
- 1980 Cesare BRANDI, "Il problema spaziale del Brunelleschi", Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo, Centro Di, Firenze, 1980, pp. 195-203.
- BRION-GUERRY
- 1962 Lilianne BRION-GUERRY, Jean Pélerin-Viator. Sa place dans l'histoire de la perspective, Paris, Les Belles Lettres, 1962.
- 1980 "Le «De artificiali perspectiva» de Jean Pélerin (Viator) et le problème de ses origines. Un essai de mise au point", Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo, Centro Di, Firenze, 1980, pp. 307-323.
- BRIZIO
- 1974 Anna Maria BRIZIO, "Bramante e Leonardo alla corte di Ludovico il Moro", Studi Bramanteschi (Atti del congresso internazionale, Milano-Urbino-Roma, 1970), De Luca, Roma, 1974, pp. 1-26.

BRUSCHI

1973 Arnaldo BRUSCHI, Bramante, Laterza, Bari, 1973.

BUENDIA

1986 Rogelio BUENDIA, "152. Perris de Fontaines, Naixement", Thesaurus/estudis. L'art als bisbats de Catalunya, 1000-1800, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1986, pp. 237-238.

BUNIM

1940 Miriam Schild BUNIM, Space in Mediaeval Painting and the Forerunners of Perspective, Columbia University, New York, 1940.

C

CABEZAS

1985 Lino CABEZAS, Tratadistas y tratados españoles de perspectiva, desde sus orígenes hasta la Geometría Descriptiva de G. Monge (1526-1803), Universitat de Barcelona, 1985 (resum)(es cita la paginació del treball íntegre).

1989 Lino CABEZAS, "La «perspectiva angular» y la introducción de la perspectiva artística en la España del siglo XVI", D'Art, 15 (1989), pp. 167-179.

CALABRESE

1985 Omar CALABRESE (a cura di), Piero teorico dell'arte, Gangemi Editore, Roma, 1985.

CANON AZNAR

1941 José CANON AZNAR, El manuscrito de Simón García «Compendio de Arquitectura y Simetría...», Universidad de Salamanca, Salamanca, 1941.

CANCRO

1978 Cesare CANCRO, Filosofia ed architettura in Leon Battista Alberti, Morano editore, Napoli, 1978.



CANTIMORI

- 1937 Delio CANTIMORI, "Erasmus e l'Italia" (1937), citat per ID., Umanesimo e religione nel Rinascimento, Einaudi, Torino, 1975, pp. 60-87.

DAL CANTON

- 1971 Giuseppina DAL CANTON, "Ipotesi e proposte per una lettura semiologica della prospettiva rinascimentale", Arte lombarda, XVI (1971) [Umanesimo], pp. 108-113.
- 1974 Giuseppina DAL CANTON, "Per una lettura semiotica della prospettiva", Op.Cit., 29 (1974), pp. 5-35.

CAPDEVILA

- 1935 Sanç CAPDEVILA I FELIP, La Seu de Tarragona, Biblioteca Balmes, Barcelona, 1935.

CARBONELL

- 1986 Marià CARBONELL, L'Escola del Camp de Tarragona en l'arquitectura del segle XVI a Catalunya, Diputació de Tarragona (Institut d'Estudis Tarraconenses "Ramón Berenguer IV"), Tarragona, 1986.
- 1989a Marià CARBONELL, L'arquitectura classicista a Catalunya (1545-1659), (Tesi doctoral inèdita)
- 1989b Marià CARBONELL, "(recensió) L'època dels genis. Renaixement. Barroc", De Museus. Quaderns de Museologia i Museografia, 2 (1989), pp. 113-115.

CARRAHER-THURSTON

- 1966 Ronald G.CARRAHER-Jacqueline B.THURSTON, Optical Illusions and the Visual Arts, Van Nostrand Reinhold Company, New York-Studio Vista Limited, London, 1966.

CARTER

- 1970 B.A.R.CARTER, "Perspective", H.OSBORNE (ed.), The Oxford Companion to Art, Clarendon Press, Oxford, 1970, pp. 840-861.

CASARA

- 1944 Giuseppina CASARA, "Piero della Francesca e i

fondamenti geometrici della prospettiva pittorica", Atti e Memorie R.Accad. Petrarca di lettere arti e scienze, n.s., XXXII-XXXIII (1944), pp. 93-132.

CASSIRER

1927 Ernst CASSIRER, Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, G.B.Teubner, Leipzig, 1927. (citat per la trad. ital., La Nuova Italia, Firenze, 1935, reimpr. 1974).

CASTELNUOVO-GINZBURG

1979 Enrico CASTELNUOVO-Carlo GINZBURG, "Centro e periferia", G.PREVITALI (ed.), Storia dell' arte italiana. I: Questioni e metodi, Einaudi, Torino, 1979, pp. 283-352.

CEAN BERMUDEZ

1800 Juan A.CEAN BERMUDEZ, Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Viuda de Ibarra, Madrid, 1800 (ed. facsímil Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1965).

CENNINI/BRUNELLO

1971 Cennino CENNINI, Il Libro dell' arte o trattato della pittura, ed. de Franco BRUNELLO, Neri Pozza, Vicenza, 1971.

CERCEAU

1576 Jacques Androuet DU CERCEAU, Leçons de perspective positive, Mamert Patisson, Paris, 1576 (ed. facsímil amb trad. cast. de L.CASADO, Xarait, Madrid, 1980).

CHASTEL

1953 André CHASTEL, "Marqueterie et perspective au XV siècle", Revue des Arts, III (1953), pp. 141-154 (citat per ID., Fables, formes, figures, Flammarion, Paris, 1978, I, pp. 317-332).

1968 André CHASTEL, "Le traité de Gauricus et la critique donatellienne", Donatello e il suo tempo (VIII Convegno internaz. di Studi sul Rinascimento, Firenze-Padova, 1968), Firenze, 1968, pp. 291-305.

1974 André CHASTEL, "«Vues urbaines peintes» et théâtre", Bollettino del centro internazionale di Studi

- di Architettura Andrea Palladio, XVI (1974), pp. 141-144 (citato per ID., Fables, formes, figures, Flammarion, Paris, 1978, I, pp. 497-503).
- 1980 André CHASTEL, "Les apories de la perspective au Quattrocento", vg. DALAI, 1980, pp. 45-62.
- 1983 André CHASTEL, Le sac de Rome, 1527, Gallimard, Paris, 1983.
- CHASTEL-KLEIN  
1954 André CHASTEL-Robert KLEIN, L'age de l'Humanisme, éd. de la Connaissance, Bruxelles, 1954 (citato per la trad. cast., Salvat-Alianza, Madrid, 1971).
- CHOMSKY  
1968 Noam CHOMSKY, "Language and the Mind" (1968), citato per la trad. cast. d'H. CONTRERAS (ed.), Los fundamentos de la gramática transformacional, Siglo XXI Editores, México, 1971, pp. 189-204.
- CIATI  
1980 Bruna CIATI, "Cultura e società nel secondo Quattrocento attraverso l'opera ad intarsio di Lorenzo e Cristoforo da Lendinara", vg. DALAI, 1980, pp. 201-214.
- CONTI  
1976 Alessandro CONTI, "Le prospettive urbinatè: tentativo di un bilancio ed abbozzo di una bibliografia", Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe Lettere e Filosofia, III-IV, 4 (1976), pp. 1193-1234.
- D
- DALAI  
1961 Marisa DALAI, "La questione della prospettiva", a E. PANOFISKY, La prospettiva come forma simbolica e altri scritti, Feltrinelli, Milano, 1961 [1973(3)], pp. 115-137.
- 1968a Marisa DALAI, "La questione della prospettiva (1960-1968)", L'Arte, 2 (1968), pp. 96-105.
- 1968b Marisa DALAI, "Perspective", Encyclopaedia Universalis, Paris, 1968 (citato per l'ed. de 1977(10), vol. 12, pp. 295-303).

- 1971 Marisa DALAI, "Per la prospettiva «padana»: Foppa rivisitato", Arte lombarda, 1971, pp. 117-136.
- 1977 Marisa DALAI, "Arte e scienza", Donato Bramante: gli uomini d'arme, Quaderni di Brera, 3, Centro Di, Firenze, 1977, pp. 12-19.
- 1978 Marisa DALAI, "«Secundum designum in papiro factum per magistrum Bramantem de Urbino...»: riflessioni sulla struttura prospettica della incisione Prevedari", Rassegna di Studi e Notizie. Raccolta delle Stampe A. Bertarelli e Raccolta d'Arte Applicata, Castello Sforzesco, Milano, VI, 1978, pp. 73-82.
- 1980 Marisa DALAI (a cura di), La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni (Atti del I convegno internazionale di studi sulla prospettiva rinascimentale, Milano, Castello Sforzesco, 11-15 ottobre, 1977), vol. I, Centro Di, Firenze, 1980.
- 1982 Marisa DALAI, "La prospettiva in Lombardia: teoria ed esperienza", Zenale e Leonardo, Electa, Milano, 1982, pp. 137-169.
- 1984 Marisa DALAI, "Il ciclo del Foppa nella cappella Portinari", Gian Alberto DELL'ACQUA (a cura di), La Basilica di Sant' Eustorgio in Milano, Milano, 1984, pp. 155-173.
- 1987 Marisa DALAI, "Raffaello e i poliedri platonici", Studi su Raffaello (Atti del Congresso Internazionale di Studi, Urbino-Firenze, 6-14 aprile, 1984), Quattro Venti, Urbino, 1987, I, pp. 93-109.
- DAMISH
- 1980 Hubert DAMISH, "Le dit du peintre. En marge du Livre I du «Della pittura» de Leon Battista Alberti", vg. DALAI, 1980, pp. 409-415.
- 1985 Hubert DAMISH, "La perspective au sens strict du terme", O.CALABRESE (a cura di), Piero teorico dell' arte, Gangemi, Roma, 1985, pp. 11-36.
- 1987 Hubert DAMISH, L'origine de la perspective, Flammarion, Paris, 1987.
- DAVIS
- 1980 Margaret Daly DAVIS, "Carpaccio and the perspective of regular bodies", vg. DALAI, 1980, pp. 183-200.

DE ANGELIS D'OSSAT

- 1966                    Guglielmo DE ANGELIS D'OSSAT, "Preludio romano del Bramante", Palladio, XVI (1966), pp. 92-94.

DEGL'INNOCENTI

- 1980a                    Giovanni DEGL'INNOCENTI, "Il dimensionamento della tavoletta del primo esperimento prospettico brunelleschiano", Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo, Centro Di, Firenze, 1980, pp. 561-570.

- 1980b                    Giovanni DEGL' INNOCENTI, "Problematica per l'applicazione della metodologia di restituzione prospettica a tre formelle della del Paradiso di Lorenzo Ghiberti: proposte e verifiche", Lorenzo Ghiberti e il suo tempo, Leo S.Olschki Editore, Firenze, 1980, pp. 561-587.

DEGL' INNOCENTI-BANDINI

- 1980                    Giovanni DEGL' INNOCENTI-Pier Luigi BANDINI, "Per una più corretta metodologia della restituzione prospettica: proposte e verifiche", vg. DALAI, 1980, pp. 547-563.

DEMPSEY

- 1972                    Charles DEMPSEY, "Masaccio's Trinity: Altarpiece or Tomb?", The Art Bulletin, 54, 3 (1972), pp. 279-281.

DENIS/REVAULT

- 1964                    Maurice DENIS, Du symbolisme au classicisme. Théories (textes réunis et présentés par Olivier REVAULT D'ALLONES), Hermann, Paris, 1964.

DEREGOWSKI

- 1973                    Jan B.DEREGOWSKI, "Illusion and Culture", R.GREGORY-E.GOMBRICH (eds), Illusion in Nature and Art, Duckworth, London, 1973, pp. 160-191.

DESCARGUES

- 1976                    Pierre DESCARGUES, Traité de perspective, Editions du Chêne, Paris, 1976.

DINSMOOR

- 1942                    William Bell DINSMOOR, "The Literary Remains of

Sebastiano Serlio", The Art Bulletin, XXIV (1942>), pp. 55-91 i 115-154.

DU CERCEAU

Vegeu CERCEAU

DURAN I SANPERE

- 1960 Agustí DURAN I SANPERE, "Miquel Mai, col·leccionista d'art", Per a la història de l'art a Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1960, pp. 93-116 (també ID., Barcelona i la seva història, Curial, Barcelona, 1975, 3, pp. 348-361).
- 1967 Agustí DURAN I SANPERE, "Els Ausiàs-March de Montcortès", Estudis de Literatura catalana oferts a Jordi Rubió i Balaguer en el seu 75è aniversari, Barcelona, 1962-1967, II, pp. 145-160.
- 1972 Agustí DURAN I SANPERE, Barcelona i la seva història. I: la formació d'una gran ciutat, Curial, Barcelona, 1972.
- 1973 Agustí DURAN I SANPERE, Barcelona i la seva història. II: l'organització del treball, Curial, Barcelona, 1973.
- 1975 Agustí DURAN I SANPERE, Barcelona i la seva història. III: l'art i la cultura, Curial, Barcelona, 1975.

DÜRER/STRAUSS

- 1972 Albrecht DÜRER: The Human Figure (The Complete «Desdren Sketchbook»), Edit. de W.L.STRAUSS, Dover Publications, New York, 1972.

DÜRER/VAISSE

- 1964 Albert DÜRER, Lettres et écrits théoriques. Traité des proportions, (textes traduits et présentés par Pierre VAISSE), Hermann, Paris, 1964.

E

EDGERTON

- 1966 Samuel Y. EDGERTON, "Alberti's Perspective: a New Discovery and a New Evaluation", The Art Bulletin, XLVIII, 3-4 (1966), pp. 367-378.
- 1969 Samuel Y. EDGERTON, "Alberti's Colour Theory: a

- Mediaeval Bottle without Renaissance Wine", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXII (1969), pp. 109-134.
- 1973 Samuel Y. EDGERTON, jr., "Brunelleschi's First Perspective Picture", Arte Lombarda, 18, 38-39 (1973), pp. 172-195.
- 1975 Samuel Y. EDGERTON, Jr., The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective, Basic Books, New York, 1975.
- 1976 Samuel Y. EDGERTON, Jr., "Linear Perspective and the Western Mind: the origins of objective representation in Art and Science", Cultures, III, 3 (1976), pp. 78-104.

#### ELIAS DE MOLINS

- 1888 Antoni ELIAS DE MOLINS, Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades, Imprenta barcelonesa, Barcelona, 1888.

#### ELKINS

- 1987 James ELKINS, "Piero della Francesca and the Renaissance Proof of Linear Perspective", The Art Bulletin, LXIX, 2 (1987), pp. 220-230.
- 1988 James ELKINS, "Did Leonardo develop a Theory of curvilinear Perspective?", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, LI (1988), pp. 190-196.

#### ERCOLI

- 1980 Giuliano ERCOLI, "Tecnica e concezione spaziale nelle formelle del Brunelleschi e del Ghiberti per la seconda porta del Battistero", Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo, Centro Di, Firenze, 1980, pp. 265-272.

#### EUCLIDES

Optica (ed. OVIO, L'Ottica di Euclide, Manuale Hoepli, Milano, 1918). No consultat.

#### F

#### FEDERICI VESCOVINI

- 1965 Graziella FEDERICI VESCOVINI, Studi sulla prospettiva medievale, Università di Torino. Publ. della Facoltà di lettere e Filosofia, XVI, fasc. 1, G.Giappichelli, Torino, 1965, pp. 286-292.

1980a Graziella FEDERICI VESCOVINI, "La prospettiva del Brunelleschi, Alhazen e Biagio Pelacani a Firenze", Filippo Brunelleschi, la sua opera e il suo tempo, Centro Di, Firenze, 1980, pp. 333-348.

1980b Graziella FEDERICI VESCOVINI, "Il problema delle fonti ottiche medievali del «Commentario Terzo» di Lorenzo Ghiberti", Lorenzo Ghiberti nel suo tempo (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze, 18-21 ottobre 1978), Leo S.Olschki Editore, Firenze, 1980, pp. 349-387.

#### FERRETTI

1982 Massimo FERRETTI, "I maestri della prospettiva", Storia dell' arte italiana, 11: Forme e modelli, Einaudi, Torino, 1982, pp. 459-585.

#### FIELD

1985 J.V.FIELD, "Giovanni Battista Benedetti on the Mathematics of linear Perspective", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 48 (1985), pp. 71-99.

1986 J.V.FIELD, "Piero della Francesca's Treatment of Edge Distortion", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 49 (1986), pp. 66-90.

#### FIENGA

1974 Doris FIENGA, "Bramante autore delle Antiquarie prospettiche romane, poemetto dedicato a Leonardo da Vinci", Studi Bramanteschi (Congresso Internazionale, Milano-Urbino-Roma, 1970), De Luca, Roma, 1974, pp. 417-426.

#### FILARETE/FINOLI-GRASSI

1972 Anna Maria FINOLI-Liliana GRASSI, Antonio Averlino detto il Filarete. Trattato di Architettura, Il Polifilo, Milano, 1972, 2 vols.

#### FLOCON-TATON

1963 Albert FLOCON-René TATON, La perspective, P.U.F., Paris, 1963 (trad. cast., Tecnos, Madrid, 1968).

#### FLOCON

1968 Vegeu BARRE-FLOCON, 1968



FRANCASTEL

- 1948 Pierre FRANCASTEL, "Espace génétique et space plastique", Revue d'Esthétique, 1, 4 (1948), pp. 349-380 (citat. per La réalité figurative, Gonthier, Paris, 1965, pp. 131-157).
- 1951 Pierre FRANCASTEL, Peinture et Société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme, Audin, Lyon, 1951 (citat per la trad. ital. Einaudi, Torino, 1957).
- 1965 Pierre FRANCASTEL, La réalité figurative, Gonthier, Paris, 1965.
- 1967 Pierre FRANCASTEL, La figure et le lieu, Gallimard, Paris, 1967 (citat per la trad. cast. Monte Avila, Caracas, 1969).
- 1970 Pierre FRANCASTEL, Etudes de Sociologie de l'art, Denoël, Paris, 1970 (citat per la trad. cast., Emecé, Buenos Aires, 1972).

FRANCHINI GUELF I

- 1973 Fausta FRANCHINI GUELF I, "L'organizzazione dell' immagine nella figurazione piana: le tecniche prospettiche", Le tecniche artistiche (a cura di C. Maltese), Musia, Milano, 1973, pp. 455-494.

FRANGENBERG

- 1986 Thomas FRANGENBERG, "The Image and the Moving Eye: Jean Pélerin (Viator) to Guidobaldo del Monte", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 49 (1986), pp. 150-171.

FRANZONI

- 1984 Claudio FRANZONI, "«Rimembranze d'infinita cose». Le collezioni rinascimentali di antichità", S. SETTIS (ed.), Memoria dell' antico nell' arte italiana. I: l'uso dei classici, Einaudi, Torino, 1984, pp. 299-360.

FREIXAS

- 1984 Pere FREIXAS, "Documents per a l'art renaixentista català. La pintura a Girona durant el primer terç del segle XVI", Annals de l'Institut d'Estudis Gironins, XXVII (1984), pp. 165-188.
- 1988 Pere FREIXAS, "6. Aine Bru. Degollació de Sant Cugat", L'època dels genis. Renaixement. Barroc,

Ajuntaments de Girona i de Barcelona, Girona, 1988, pp. 95-98.

FREIXAS-CUYAS

1988 Pere FREIXAS-Ma. Margarita CUYAS, "7. Pere Fernán-  
dez, Sant Blai", L'època dels genis. Renaixement.  
Barroc, Ajuntaments de Girona i de Barcelona,  
Girona, 1988, pp. 99-106.

FRISBY

1979 John P. FRISBY, Seeing. Illusion, Brain and Mind,  
Roxby Press, London, 1979 (citat per la trad.  
cast. Alianza Editorial, Madrid, 1987).

FUSTER

1972 Joan FUSTER, "L'aventura del llibre català", Com-  
memoració dels 500 anys del primer llibre imprès  
en català, Fundació Jaume I, Barcelona, 1972.

G

GADOL

1969 Joan GADOL, L.B. Alberti: Universal Man of the  
Early Renaissance, The University of Chicago  
Press, Chicago, 1969.

GARCIA/CANON

1941 Simón GARCIA, Compendio de Arquitectura y Simetria  
de los templos, conforme a la Medida del Cuerpo  
Humano con algunas Demostraciones de Geometria,  
Año de 1681 (ed. J.CANON AZNAR, Universidad de  
Salamanca, Salamanca, 1941, parcial).

GARCIA CARCEL

1985 Ricardo GARCIA CARCEL, Historia de Cataluña.  
Siglos XVI-XVII. I: Los caracteres originales de  
la Historia de Cataluña. II: la trayectoria histó-  
rica, Ariel, Barcelona, 1985.

GARIN

1957 Eugenio GARIN, L'educazione in Europa, 1400-1600.  
Problemi e programmi, Laterza, Bari, 1957

[1976(3)].

- 1967 Eugenio GARIN, Ritratti di Umanisti, Sansoni, Firenze, 1967.
- 1972 Eugenio GARIN, "Il pensiero di L.B. Alberti: caratteri e contrasti", Rinascimento, XII (1972), pp. 3-20.
- 1975 Eugenio GARIN, Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo, Laterza, Bari, 1975 [1976(2)].

GARRIGA

- 1977 Joaquim GARRIGA, "La perspectiva renacentista: codificaciones y transgresiones", Estudios Pro Arte, 11 (1977), pp. 100-106.
- 1978 Joaquim GARRIGA, "Perspectiva", Gran Enciclopèdia Catalana, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1978, vol. 11, pp. 519-520.
- 1981 Joaquim GARRIGA, "Per a una història de la perspectiva: "de naturali et artificiali perspectiva" de Luigi Vagnetti", D'Art, 6-7 (1981), pp. 256-262.
- 1983 Joaquim GARRIGA, El Renacimiento en Europa (Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, IV), Gustavo Gili, Barcelona, 1983.
- 1986a Joaquim GARRIGA, "105. Bartolomé Bermejo, La Pietat Desplà"; "153. Joan de Borgunya, Predicació de St. Feliu", Thesaurus/Estudis. L'art als bisbats de Catalunya, 1000-1800, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1986, pp. 166-169; 239-241.
- 1986b Joaquim GARRIGA, L'època del Renaixement (segle XVI), (amb la col. de M. Carbonell) "Història de l'art català, IV", Edicions 62, Barcelona, 1986 [1989(2)].
- 1987a Joaquim GARRIGA, "L'art cinccentista català i l'època del Renaixement: una reflexió", Revista de Catalunya, 13 (1987), pp. 117-144.
- 1987b Joaquim GARRIGA, "El Renaixement, orígens i influències", M.C. FARRE (ed.), L'Arquitectura en la Història de Catalunya, Caixa de Catalunya, Barcelona, 1987, pp. 156-195.
- 1988a Joaquim GARRIGA, "«La gàbia gran no fa millor l'aucell»: l'arquitectura rural postremença i el «siti i forma de la casa» segons Miquel Agustí", Miquel AGUSTI, Llibre dels secrets d'agricultura, casa rústica i pastoril, Esteve Lliberós, Barcelo-

na, 1617 (ed. facsímil, AltaFulla, Barcelona, 1988, pp. 11-20).

- 1988b Joaquim GARRIGA, "58. Anònim, Bust de dona"; "59. Taller d'A.Verrocchio, Alexandre el Gran?"; "60. Taller d'A.Verrocchio, Juli Cèsar?"; "61. Taller de M.da Fièscole, August"; "62. Taller Cartoixa Pavia, Domicià"; "63. Anònim, Higieia? o Prudència?"; "64. Anònim, Miquel Mai", L'època dels genis. Renaixement.Barroc, Ajuntaments de Girona i de Barcelona, Girona, 1988, pp. 337-361.
- 1989a Joaquim GARRIGA, "330. Pere (o Ferris) de Fontaines, Sant Jordi"; "331-332. Joan Gascó, Santa Apol.lònia, Santa Magdalena"; "333. Joan Gascó, Calvari"; "334. Joan de Borgunya, Santa Ursula", Millenium. Història i art de l'església catalana, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1989, pp. 416, 418, 420-422.
- 1989b Joaquim GARRIGA, "Relleus renaixentistes amb bustos de Cèsars i de Virtuts de la "col.lecció" de Miquel Mai", D'Art, 15 (1989), pp. 135-166.

#### GAURICO/CHASTEL-KLEIN

- 1969 Pomponio GAURICO, De Sculptura, Firenze, 1504 (ed. A.CHASTEL-R.KLEIN, Droz, Gèneve, 1969).

#### GAVEL

- 1979 Jonas GAVEL, Colour. A Study of its Position in the Art Theory of the Quattro & Cinquecento, Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1979.

#### GHIBERTI/MORISANI

- 1947 Lorenzo GHIBERTI, I Commentarii (ed. O.MORISANI, Ricciardi, Napoli, 1947).

#### GHIONE

- 1984 Franco GHIONE, "Breve introduzione sul contenuto matematico del «De prospectiva Pingendi» di Piero della Francesca", Piero della Francesca. De Prospectiva Pingendi, ed. critica a cura di G.Nicco-Fasola (ed. facsímil Casa Editrice Le Lettere, Firenze, 1984, pp. XXIX-XLII).

#### GIBSON

- 1950 James J.GIBSON, The Perception of the Visual World, Houghton Mifflin Co., Boston, 1950.

1971 James J.GIBSON, "The information available on Pictures", Leonardo, 4 (1971), pp. 27-35.

1979 James J.GIBSON, The ecological approach to visual perception, Houghton-Mifflin, Boston, 1979.

#### GIOSEFFI

1957 Decio GIOSEFFI, Perspectiva artificilis. Per la Storia della Prospettiva. Spigolature e appunti, Istituto di Storia dell' Arte Antica e Moderna, Trieste, 1957.

1957 Decio GIOSEFFI, "Complementi di prospettiva, 1", Critica d'arte, XXIV (1957), pp. 468-488.

1958 Decio GIOSEFFI, "Complementi di prospettiva, 2", Critica d'arte, XXV-XXVI (1958), pp. 102-149.

1961 Decio GIOSEFFI, "La prospettiva: calcolo e scienza", Terzo Programma (Radiotelevisione Italiana), Quaderni trimestrali, 3 (1961), pp. 220-229 [Rinascimento, arti figurative].

1963a Decio GIOSEFFI, "Ottica", Enciclopedia Universale dell' Arte, X, Istituto Collaborazione Culturale-Sansoni, Venezia-Roma-Firenze, 1963, cols. 273-286.

1963b Decio GIOSEFFI, "Prospettiva", Enciclopedia Universale dell' Arte, XI, Istituto Collaborazione Culturale-Sansoni, Venezia-Roma-Firenze, 1963, cols. 116-159.

1971 Decio GIOSEFFI, "Sistemi visivi, convenzione e criteri d'interpretazione", Critica d'Arte, XXXVI, 115 (1971), pp. 3-30.

1980a Decio GIOSEFFI, "Prospettiva e semiologia", vg. DALAI, 1980, pp. 13-26.

1980b Decio GIOSEFFI, "Filippo Brunelleschi e la svolta «copernicana»: la formalizzazione «geometrica» della prospettiva. Gli inizi della scienza moderna", Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo, Centro Di, Firenze, 1980, pp. 81-91.

1980c Decio GIOSEFFI, "Il terzo Commentario e il pensiero prospettico del Ghiberti", Lorenzo Ghiberti e il suo tempo, Leo S.Olschki Editore, Firenze, 1980, pp. 389-405.

#### GLOTON

1965 Marie Cristine GLOTON, Trompe-l'oeil et décor plafonnant dans les églises romaines de l'âge

baroque, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1965.

GOMBRICH

- 1959 Ernst H.GOMBRICH, Art and Illusion. A Study in the psychology of pictorial representation, New York, 1959 (citat per la trad. ital. Einaudi, Torino, 1965).
- 1963 Ernst H.GOMBRICH, Meditations on a Hobby Horse, Phaidon Press Ltd., London, 1963 (citat per la trad. cast. Seix-Barral, Barcelona, 1967).
- 1972 Ernst H.GOMBRICH, "The «What» and the «How»: Perspective Representation and the Phenomenal World, R.S.RUDNER-I.SCHEFFLER (eds.), Logic and Art: Essays in Honor of Nelson Goodman, Bobbs Merrill, New York, 1972, pp. 129-149.
- 1973 Ernst H.GOMBRICH, "Illusion and Art", R.L.GREGORY-E.H.GOMBRICH (eds.), Illusion in Nature and Art, Duckworth, London, 1973, pp. 193-243.
- 1976 Ernst H.GOMBRICH, The Heritage of Apelles, Phaidon Press, Oxford, 1976 (citat per la trad. cast. Alianza Ed., Madrid, 1982).
- 1982 Ernst H.GOMBRICH, The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of pictorial representation, Phaidon Press Ltd., Oxford, 1982 (citat per la trad. ital. Einaudi, Torino, 1985).

GONZALEZ

- 1987 Antonio M.GONZALEZ, "Introducción" a Luca PACIOLI, La divina proporción (trad. J.Calatrava), Akal, Madrid, 1987, pp. 7-28.

GOODMAN

- 1968 Nelson GOODMAN, Languages of Art. An approach to a theory of symbols, Bobbs-Menil, New York, 1968 (citat per la trad. cast. Seix Barral, Barcelona, 1976).

GRABAR

- 1945 André GRABAR, "Plotin et les origines de l'esthétique médiévale", Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen-Age, I (1945), pp. 15-34 (citat per la reimpressió a L'Art de la Fin de l'Antiquité et du Moyen Age, Picard, Paris, 1968, I, pp. 16-29).

GRAYSON

- 1960 Cecil GRAYSON, "Alberti, Leon Battista", Dizionario biografico degli italiani, I, Roma, 1960, ad vocem, pp. 702 i ss.
- 1964 Cecil GRAYSON, "Leon Battista Alberti's «costruzione legittima»", Italian Studies, XIX (1964), pp. 14-27.
- 1968 Cecil GRAYSON, "The text of Alberti's «De pictura»", Italian Studies, XXIII (1968), pp. 71-92.
- 1972 Cecil GRAYSON, L.B. Alberti. On Painting and On Sculpture (the latin texts of "De pictura" and "De statua" with trans., introd. and notes by C.G), Phaidon, London, 1972.
- 1974 Cecil GRAYSON, "Il prosatore latino e volgare", Atti del convegno internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1974, pp. 273-288.

GREEN-GREEN

- 1987 Judy GREEN-Paul S.GREEN, "Alberti's perspective: A Mathematical Comment", The Art Bulletin, LXIX, 4 (1987), pp. 641-645.

GREGORY

- 1965 Richard L.GREGORY, Eye and Brain. The Psychology of Seeing, Weidenfeld, London, 1965 (trad. cast. Guadarrama, Madrid, 1965). (citato per la
- 1973 Richard L.GREGORY, "The Confounded Eye", R.L.GREGORY-E.H.GOMBRICH (eds.), Illusion in Nature and Art, Duckworth, London, 1973, pp. 49-95.

GREGORY-GOMBRICH

- 1973 Richard L.GREGORY-Ernst H.GOMBRICH (eds.), Illusion in Nature and Art, Duckworth, London, 1973.

GREGORI-BERTACCHI

- 1985 Mina GREGORI-Laura BERTACCHI, "Pseudo-Bramantino (Pietro Ispano), Polittico di Santa Maria di Bressanoro", AA.VV. I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento (catalogo della mostra, Cremona, 1985), Electa, Milano, 1985, pp. 76-80.

GUDIOL CUNILL  
1907/8

Josep GUDIOL I CUNILL, "Mestre Joan Gascó", Estudis Universitaris Catalans, I-II, Barcelona, 1907-1908: I, pp. 281-301, 358-381; II, pp. 13-38.

1908

Josep GUDIOL I CUNILL, "El col·legi de pintors de Barcelona a l'època del Renaixement", Estudis Universitaris Catalans, II, Barcelona, 1908, pp. 147-156, 207-214.

GUDIOL-ALCOLEA  
1986

Josep GUDIOL I RICART-Santiago ALCOLEA I BLANCH, "106. Joan Gascó, Santa Faç", Thesaurus/estudis. L'art als bisbats de Catalunya, 1000-1800, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1986, pp. 169-171.

H

HINTON  
1973

H.E. HINTON, "Natural Deception", R.L. GREGORY-E.H. GOMBRICH (eds.), Illusion in Nature and Art, Duckworth, London, 1973, pp. 97-159.

HOAG  
1985

John D. HOAG, Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI, Xarait Ediciones, Madrid, 1985.

HÖRMANN  
1967

Hans HÖRMANN, Psychologie der Sprache, Springer Verlag, Berlin-Heidelberg, 1967 (citada per la trad. cast., Gredos, Madrid, 1973).

HUBEL  
1979

David H. HUBEL, "El cerebro", El cerebro, Labor, Barcelona, 1980, pp. 11-21 (trad. de The Brain, Scientific American, New York, 1979).

HUBEL-WIESEL  
1979

David H. HUBEL-Torsten N. WIESEL, "Mecanismos cerebrales de la visión", El cerebro, Labor, Barcelona, 1980, pp. 114-128 (trad. de The Brain, Scientific American, New York, 1979).



I

IGLESIAS

1957

Josep IGLESIAS, Distribució comarcal de la població catalana a la primera meitat del segle XVI, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1957.

1979-1981

Josep IGLESIAS, El fogatge de 1553. Estudi i transcripció, 2 vols., Fundació Salvador Vives i Casajuana, Barcelona, 1979 i 1981.

IVINS

1938

William M. IVINS jr., On the Rationalization of Sight. With an Examination of three Renaissance Texts on Perspective, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1938, Papers 8 (ed. facsimil, Da Capo Press, New York, 1973).

J

JANSON

1963

H.W. JANSON, The Sculpture of Donatello, Princeton University Press, Princeton (N.J.), 1963.

JOOST-GAUGIER

1977

Christiane L. JOOST-GAUGIER, "Jacopo Bellini and the theatre of his time", Paragone, 325 (1977), pp. 70-80.

1980a

Christiane L. JOOST-GAUGIER, "Some considerations regarding the tuscanization of Jacopo Bellini", vg. DALAI, 1980, pp. 165-176.

1980b

Christiane L. JOOST-GAUGIER, Jacopo Bellini. Selected Drawings, Dover Public., New York, 1980.

K

KANIZSA

1980

Gaetano KANIZSA, Gramatica del vedere. Saggi su percezione e Gestalt, Il Mulino, Bologna, 1980 (citat per la trad. cast., Paidós, Barcelona, 1986).

KELLY

1980

W.J. KELLY, "A Photomontage of a Painting as seen during Fixation", Leonardo, 13, 1 (1980), pp. 38-39.

KEMP

- 1977 Martin KEMP, "Leonardo and the visual pyramid", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 40 (1977), pp. 128-149.
- 1978 Martin KEMP, "Science, Non Science and Nonsense: The Interpretation of Brunelleschi's Perspective", Art History, I (1978), 2, pp. 134-161.
- 1982 Martin KEMP, "The crisis on received wisdom in Leonardo's late thought", E. BELLONE-P.ROSSI (a cura di), Leonardo e l'età della ragione, Scienza, Milano, 1982, pp. 27-42.
- 1986 Martin KEMP, "Simon Stevin and Pieter Saenredam: A Study of Mathematics and Vision in Dutch Science and Art", The Art Bulletin, 68, 2 (1986), pp. 237-252.
- 1987 Martin KEMP, "«Perspective rectified». Some alternative systems in the 19th. century", AA Files, 15 (1987), pp. 30-34.
- 1990 Martin KEMP, The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat, Yale University Press, New Haven and London, 1990.

KEPLER

- 1604 Johann KEPLER, Ad Vitellionem Paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur, Frankfurt, 1604 (citata per V. RONCHI, Storia della luce, Laterza, Bari, 1983). No consultat.

KERN

- 1912 G.J.KERN, "Die Anfänge der Centralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des XIV Jahrhunderts", Mitteilungen des Kunsthistorisches Instituts in Florenz, 1912. No consultat.
- 1937-38 G.J.KERN, "Die Entdeckung des Fluchtpunktes", Sitzungsbericht der Kunstgeschichte Gesellschaft, Berlin, 1937-1938, pp. 245 i ss. No consultat.

KITAO

- 1962 Timothy K.KITAO, "Prejudice in Perspective. A study on Vignola's Perspective Treatise", The Art Bulletin, XLIV, 3 (1962), pp. 173-194.
- 1980 Timothy K.KITAO, "Imago and Pictura: Perspective, Camera obscura and Kepler's Optics", vg. DALAI, 1980, pp. 499-510.

- KLEIN  
1961a Robert KLEIN, "Pomponius Gauricus on Perspective", The Art Bulletin, XLIII (1961), pp. 211-230 (citat per KLEIN, 1970, pp. 251-297).
- 1961b Robert KLEIN, "Art and Illusion. Le problème psychologique", Art de France, 1 (1961), pp. 433-436 (citat per KLEIN, 1970, pp. 434-443).
- 1963 Robert KLEIN, "études sur la perspective à la Renaissance (1956-1963)", Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, XXV, 3 (1963), pp. 577-587 (citat per KLEIN, 1970, pp. 298-315).
- 1969 vg. GAURICUS/CHASTEL-KLEIN, 1969.
- 1970 Robert KLEIN, La forme et l'intelligible, Gallimard, Paris, 1970 (citat per la trad. ital., Einaudi, Torino, 1975).
- 1974 Robert KLEIN (ed. amb trad. francesa i coment.): Giovan Paolo LOMAZZO. Idea del tempio della pittura, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, 1974, 2 vols.
- KRAUTHEIMER  
1948 Richard KRAUTHEIMER, "The Tragic and Comic Scene of the Renaissance: the Baltimore and Urbino Panels", Gazette des Beaux-Arts, XXXIII (1948), pp. 327-348.
- 1956 Richard KRAUTHEIMER, Lorenzo Ghiberti, Princeton University Press, Princeton (N.J.), 1956.
- KUBOVY  
1986 Michael KUBOVY, The psychology of perspective and Renaissance art, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
- KUHN  
1982 Thomas S. KUHN, The Structure of Scientific Revolutions, University of Chicago Press, Chicago, 1962 (citat per la trad. cast., Fondo de Cultura Económica, México-Madrid-Buenos Aires, 1971).
- L
- LANG  
1965 Susanne LANG, "«De lineamentis»: L.B. Alberti's use of a technical term", Journal of the Warburg and

Courtauld Institutes, XXVIII (1965), pp. 331-335.

1980 Susanne LANG, "Brunelleschi's panels", vg. DALAI, 1980, pp. 63-72.

LEMOINE

1958 Jean Gabriel LEMOINE, "Brunelleschi et Ptolémée. Les origines géographiques de la «boîte d'optique»", Gazette des Beaux Arts, 51 (1958), pp. 281-296.

LEONARDO DA VINCI/RECUPERO

1966 LEONARDO DA VINCI, Scritti [Trattato della pittura, scritti letterari, scritti scientifici] (ed. J.RECUPERO, Editrice Italiana di Cultura, Roma, 1966).

LEONARDO DA VINCI/RICHTER

1883 The Notebooks of Leonardo da Vinci. Compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul RICHTER, in two volumes, London, 1883 (Dover Publications, New York, 1970) (citat per la "numeració").

LEONE DE CASTRIS

1985 Pierluigi LEONE DE CASTRIS, "La congiuntura «ibero-lombarda» nel primo decennio della dominazione spagnuola a Napoli", P.GIUSTI-P.LEONE DE CASTRIS, «Forastieri e regnicoli». La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento, Electa Napoli, Napoli, 1985, pp. 1-29.

LIGHTBOWN

1986 Ronald W.LIGHTBOWN, Mantegna, Arnoldo Mondadori, Milano, 1986.

LITTLE

1937 A.M.G.LITTLE, "Perspective and Scene Painting", The Art Bulletin, XIX (1937), pp. 486-495.

LIVINGSTONE

1989 Margaret S. LIVINGSTONE, "Arte, ilusión y sistema visual", Investigación y ciencia, 1989, pp. 64-72.

LLEO CANAL

- 1979 Vicente LLEO CANAL, Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1979.

LOMAZZO/CIARDI

- 1973/4 Gian Paolo LOMAZZO, Scritti sulle arti [I: Libro de sogni; Idea del tempio della pittura; II: Trattato dell' arte della pittura, scultura et architettura; Della forma delle Musei] (a cura di Roberto Paolo CIARDI, Marchi e Bertolli, Firenze, 1973 (vol. I) i Centro Di, Firenze, 1974 (vol. II)).

LONG

- 1985 Pamela O.LONG, "The contribution of architectural writers to a «scientific» outlook in the fifteenth and sixteenth centuries", Journal of Medieval and Renaissance Studies, 15, 2 (1985), pp. 265-298.

LONGHI

- 1952 Roberto LONGHI, "Giotto spazioso", Paragone, 31 (1952), pp. 18-24.
- 1953 Roberto LONGHI, "Comprimari spagnoli della maniera italiana", Paragone, 43 (1953), pp. 3-15 (recollit a Opere Complete, IX, Firenze, 1979, pp. 51-61).

LOPEZ

- 1988 M.T.LOPEZ, "Catálogo de los planos de la exposición", Tesoros de la Real Chancillería de Valladolid. Planos y dibujos de arquitectura. Catálogo (Exposición: Real Chancillería, Valladolid, 1988), Ministerio de Cultura, Valladolid, 1988, pp. 73-133.

LOPEZ PINERO

- 1979 J.M.LOPEZ PINERO, Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII, Labor, Barcelona, 1979.

LOTZ

- 1977 Wolfgang LOTZ, Studies in Italian Renaissance Architecture, The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge (Mass.), 1977 (trad. cast. Hermann Blume, Madrid, 1985).

M

MADURELL

- 1944 Josep M. MADURELL, Pedro Nunyes y Enrique Fernandes. Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI, ABMAB (separata amb indexs), Barcelona, 1944 [ABMAB: I,3, 1943, pp. 13-21; II,1, 1944, pp. 7-65; II,2, 1944, pp. 25-72; II,3, 1944, pp.11-62]. (ABMAB=Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona).
- 1945 Josep M. MADURELL, "Petro Paulo de Montalbergo, artista pintor y hombre de negocios", ABMAB, III, 3 (1945), pp. 195-229.
- 1948 Josep M. MADURELL, "Los contratos de obras en los protocolos notariales y su aportación a la historia de la arquitectura (siglos XIV-XVI)", Estudios Históricos y Documentos de los Archivos de Protocolos (Col.legi Notarial de Barcelona), I, 1948, pp. 105-199.
- 1970 Josep M. MADURELL, L'art antic al Maresme (del final del gòtic al barroc salomònic). Notes documentals. Caixa d'Estalvis Laietana, Mataró, 1970.

MADURELL-RUBIÓ

- 1955 Josep M. MADURELL-Jordi RUBIÓ I BALAGUER, Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553), Barcelona, 1955.

MALMBERG

- 1959 Bertil MALMBERG, Nya vägar inom sprakforskningen Svenska Bokförlaget, Stockholm, 1959 (1967-2, corregida i augmentada) [citada per la trad. cast. Siglo XXI Editores, México, 1967]

MALTESE

- 1962 Corrado MALTESE, "Per Leonardo prospettico", Raccolta Vinciana, XIX (1962), pp. 303-314.
- 1980a Corrado MALTESE, "La prospettiva curva di Leonardo da Vinci e uno strumento di Baldassare Lanci", vg.DALAI, 1980, pp. 417-425.
- 1980b Corrado MALTESE, "Ghiberti teorico: i problemi ottico prospettici", Lorenzo Ghiberti e il suo tempo, Leo S.Olschki Ed., Firenze, 1980, pp. 407-

419.

- 1981 Corrado MALTESE, "Tecniche e modelli proiettivi nella storia della figurazione piana tra antichità e Rinascimento", Dimensioni, 1 ("La costruzione delle immagini"), 1981, pp. 11-28.
- 1989 Corrado MALTESE, "Fouquet e Filarete: un momento della tecnologia dell'immagine nel primo Quattrocento a Roma", S.DANESI SQUERZINA (a cura di): Roma, centro ideale della cultura dell' Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma (1417-1527), Electa, Milano, 1989, pp. 202-209.

MANETTI/ROBERTIS-TANTURLI

- 1976 Antonio MANETTI, Vita di Filippo Brunelleschi (ed. Domenico de ROBERTIS-Giulio TANTURLI, Il Polifilo, Milano, 1976).

MARIAS

- 1983-6 Fernando MARIAS, La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631), 4 vols. C.S.I.C., Madrid, 1983 (I), 1985 (II), 1986 (III e IV)
- 1989 Fernando MARIAS, El largo siglo XVI, Altea-Taurus-Alfaguara, Madrid, 1989.

MARIAS-BUSTAMANTE

- 1981 Fernando MARIAS-Agustín BUSTAMANTE, Las ideas artísticas de El Greco, Cátedra, Madrid, 1981.
- 1986 vg. SAGREDO/MARIAS-BUSTAMANTE, 1986
- 1988 Fernando MARIAS-Agustín BUSTAMANTE, "Trattatistica teorica e Vitruvianesimo nella architettura spagnola del Cinquecento", Les traités d'architecture de la Renaissance, Picard, Paris, 1988, pp. 307-315.

MARINELLI

- 1980 Sergio MARINELLI, "La costruzione dello spazio nelle opere di Jacopo Tintoretto", vg. DALAI, 1980, pp. 319-330.
- 1981 Sergio MARINELLI, "The Autor of the Codex Huygens", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 44 (1981), pp. 214-220.

MARR

- 1982 David MARR, Vision. A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information, W.H.Freeman and Co., New York-

Oxford, 1982 (citato per la trad. cast. Alianza Editorial, Madrid, 1985).

MARTINELL

1958 Cèsar MARTINELL, "L'art renaixentista i barroc. L'arquitectura", L'Art Català, II, Aymà, Barcelona, 1958, pp. 17-48.

MARTINELLI-PINO

1980 Paola MARTINELLI-Alessandra PINO, "Per un censimento delle fonti e delle testimonianze prospettiche nelle biblioteche milanesi", vg. DALAI, 1980, pp. 523-538.

MARTINEZ/GALLEGO

1950 Jusepe MARTINEZ, Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura (ed. Julián GALLEGÓ, Barcelona, 1950; facsimil d'aquesta ed. Akal, Madrid, 1988).

MARTINI/MALTESE

1967 Francesco di Giorgio MARTINI, Trattati di architettura ingegneria e arte militare (ed. a cura di Corrado MALTESE, Il Polifilo, Milano, 1967, 2 vols.).

MARTINI/MARANI

1979 Il Codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Trattato di Architettura di Francesco di Giorgio MARTINI (introduzione, trascrizione e note di Pietro C. MARANI), Giunti Barbera, Firenze, 1979.

MARTONE

1985 Thomas MARTONE, "Piero della Francesca e la prospettiva dell' intelletto", Omar CALABRESE (a cura di), Piero teorico dell' arte, Gangemi, Roma, 1985, pp. 173-186.

MEISS

1970 Millard MEISS, "The Original Position of Uccello's John Hawkwood", The Art Bulletin, 52, 3 (1970), p. 231.



- MESA  
1989 Andrés de MESA GISBERT, "El «fantasma» del punto de fuga en los estudios sobre la sistematización geométrica de la pintura del siglo XIV", D'Art, 15 (1989), pp. 29-50.
- 1990 Andrés de MESA GISBERT, La idea de la curvilinearidad como sistema geométrico de representación, tesi de doctorat en curs de realització en el Departament d'Expressió Gràfica Arquitectònica I, E.T.S.A.B., Universitat Politècnica de Catalunya. Presentació prevista en el curs 1990-1991.
- MICHEL  
1930 P.H. MICHEL, Un idéal humain au XV<sup>e</sup> siècle: la pensée de L. B. Alberti, Paris, 1930 (reprint: Slaktine Reprints, Genève, 1971).
- MICHELANGELO/GIRARDI  
1960 Michelangelo BUONARROTI, Rima (ed. a cura di Enzo Noè GIRARDI, Laterza, Bari, 1960).
- MILMAN  
1986 Miriam MILMAN, Architectures peintes en trompe-l'œil, Skira, Genève, 1986.
- MOLAS  
1978 Joaquim MOLAS (a cura de), "Francesc Calça: Poemes", Els Marges, 14 (1978), pp. 77-95.
- MORISANI  
1953 Ottavio MORISANI, "Art Historians and Art Critics, II: Cristoforo Landino", The Burlington Magazine, XCV (1953), pp. 267-270.
- MULAZZANI  
1974 Germano MULAZZANI, "Gli affreschi di Bramante ora a Brera: un riesame", Storia dell'Arte, 22 (1974), pp. 219-226.
- 1977 Germano MULAZZANI, "Lettura iconologica «Donato Bramante: gli uomini d'arme»", Quaderni di Brera, 3, Centro Di, Firenze, 1977, pp. 6-11.
- 1978 Germano MULAZZANI, Bramantino e Bramante pittore, Rizzoli, Milano, 1978.

1980 Germano MULAZZANI, "Considerazioni sulla costruzione spaziale della «Camera degli sposi» alla luce dell'identificazione della sua fonte letteraria", vg. DALAI, 1980, pp. 177-182.

#### MURRAY

1962 Peter MURRAY, "«Bramante milanese»: the Printings and Engravings", Arte Lombarda, VII (1962), pp. 25-42.

#### N

#### NADAL

1978 Joaquim NADAL FARRERAS (coord.), Història de Catalunya, vol. 4, Salvat Editores, Barcelona, 1978.

1979 Joaquim NADAL FARRERAS, Dos segles d'obscuritat (XVI-XVII), Dopesa, Barcelona, 1979 (citat per la 2ª ed., Vicens Vives, Barcelona, 1983).

1983 Joaquim NADAL FARRERAS, "Catalunya sota els Austries", Joaquim NADAL FARRERAS-Philippe WOLFF (eds.), Història de Catalunya, Oikos-Tau, Vilassar de Mar-Barcelona, 1983 (Editions Privat, Toulouse, 1982), pp. 355-384.

#### NADAL FARRERAS

1983 Josep M. NADAL FARRERAS, "«Usar de llenguatge artificios» en el segle XVI: ideologia lingüística i llengua literària", Actes del sisè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Roma, 1982), Abadia de Montserrat, 1983, pp. 89-125.

#### NADAL FARRERAS-PRATS

1983 Josep NADAL FARRERAS-Modest PRATS, "La llengua, identitat d'un poble", Joaquim NADAL-Philippe WOLFF (eds.), Història de Catalunya, Oikos-Tau, Vilassar de Mar-Barcelona, 1983 (Editions Privat, Toulouse, 1982), pp. 95-126.

#### NADAL OLLER

1959 Jordi NADAL OLLER, "El «redreç» demogràfic de Catalunya en el siglo XVI", VI Congreso de Historia de la Corona de Aragón (1957), Madrid, 1959, pp. 875-880.

1966 Jordi NADAL OLLER, La población española (siglos XVI a XX), Ariel, Barcelona, 1966.

1983 Jordi NADAL OLLER, "La població", Joaquim NADAL-Philippe WOLFF (eds.), Història de Catalunya, Oikos-Tau, Vilassar de Mar-Barcelona, 1983 (Editions Privat, Toulouse, 1982), pp. 65-94.

#### NADAL OLLER-GIRALT

1960 Jordi NADAL OLLER-Emili GIRALT, La population catalane de 1553 à 1717. L'immigration française et les autres facteurs de son développement, S.E.V.P.E.N., Paris, 1960.

1966 Jordi NADAL OLLER-Emili GIRALT, La immigració francesa a Mataró durant el segle XVII, Caixa d'Estalvis de Mataró, Mataró, 1966.

#### NAITZA

1980 Salvatore NAITZA, "Tra regola e licenza: considerazioni sulle prospettive anamorfiche, vg. DA-LAI, 1980, pp. 487-497.

#### NALDI

1985 Riccardo NALDI, "Un' ipotesi per l'affresco di Pedro Fernández in San Domenico Maggiore a Napoli", Prospettiva, 42 (1985), pp. 58-61.

1986 Riccardo NALDI, "Pseudo Bramantino (Pedro Fernández)", Giovanni PREVITALI (a cura di), Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale (catàleg Mostra, Padula, Salerno, 1986) Centro Di, Firenze, 1986, pp. 72-75 i 236-240.

1988 Riccardo NALDI, "I rapporti fra Italia meridionale e penisola iberica nel primo Cinquecento attraverso gli ultimi studi: bilancio e prospettive. 1: la pittura", Storia dell'Arte, 64 (1988), pp. 215-223.

#### NATALE

1982 Mauro NATALE, "L'ancona dell'Immacolata Concezione a Cantù", Zenale e Leonardo, Electa, Milano, 1982, pp. 24-49.

#### NAVARRO

1982 Fausta NAVARRO, "Lo Pseudo-Bramantino: proposta per la ricostruzione di una vicenda artistica",

Bollettino d'Arte, LXVII (1982), pp. 37-68.

1985 Fausta NAVARRO, "Una nuova opera di Pedro Fernández del tempo di Cremona", Prospettiva, 42 (1985), pp. 62-64.

#### NAVASCUES

1971 Pedro NAVASCUES, "El «Manuscrito de arquitectura» de Hernán Ruiz, el Joven", Archivo Español de Arte, XLIV, 175 (1971), pp. 295-321.

#### NEGRI

1963 Francesco NEGRI, "Prospettici e Quadraturisti", Enciclopedia Universale dell'Arte, XI (1963), cols. 99-116.

#### NERI

1961 Guido D. NERI, "Il problema dello spazio figurativo e la teoria artistica di E. Panofsky", E. Panofsky, La prospettiva come «forme simbolica» e altri scritti, Feltrinelli, Milano, 1961 [1973(3)], pp. 8-31.

#### NICCO FASOLA

1942 Giusta NICCO FASOLA, "Introduzione", Piero della Francesca, De prospettiva pingendi (edizione critica a cura di G. Nicco Fasola), G.C. Sansoni, Firenze, 1942, pp. 1-55.

1942/3 Giusta NICCO FASOLA, "Lo svolgimento del pensiero prospettico nei trattati da Euclide a Piero della Francesca", Le Arti, V, 2 (1942-43), pp. 59-71.

#### NULLI

1955 Sirio Attilio NULLI, Erasmus e il Rinascimento, Einaudi, Torino, 1955.

#### O

#### OTTINO

1967 Angela OTTINO DELLA CHIESA, Leonardo, Rizzoli, Milano, 1967 (citato per la trad. cast., Noguer, Barcelona, 1977).

P

PACCIANI

- 1980a Riccardo PACCIANI, "Ipotesi di omologie fra impianto fruitivo e struttura spaziale di alcune opere del primo Rinascimento fiorentino: il rilievo della base del «S. Giorgio» di Donatello, la «Trinità» di Masaccio, l'«Annunciazione» del convento di S. Marco del Beato Angelico", vg. DALAI, 1980, pp. 73-93.
- 1980b Riccardo PACCIANI, "Lorenzo Ghiberti, o il Rinascimento senza avanguardie", Lorenzo Ghiberti e il suo tempo, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1980, pp. 621-642.

PACHT

- 1941 Otto PACHT, "Jean Fouquet: a Study of his Style", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 4 (1941), pp. 85-102.

PANOFSKY

- 1924 Erwin PANOFSKY, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, B.G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1924 (trad. Casta Cátedra, Madrid, 1977).
- 1927 Erwin PANOFSKY, Die Perspektive als "symbolische Form", Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924-25, B.G. Teubner, Leipzig, 1927 (citat per la trad. cat.: La perspectiva com a forma simbòlica [i altres assaigs de teoria de l'art], Edicions 62, Barcelona, 1987, pp. 99-199).
- 1935 Erwin PANOFSKY, "The Friedsam Annunciation and the problem of the Ghent Altarpiece", The Art Bulletin, XVII (1935), pp. 433-473.
- 1938 Erwin PANOFSKY, "Once more «the Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece»", The Art Bulletin, XX (1938), pp. 419-442.
- 1940 Erwin PANOFSKY, The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory (The Pierpont Morgan Library, Codex M.A. 1139), Warburg Institute, London, 1940.
- 1943 Erwin PANOFSKY, The Life and Art of Albrecht Dürer, Princeton Univ. Press, Princeton, 1943

(citat per la trad. it. Feltrinelli, Milano, 1967).

1953 Erwin PANOFKY, Early Netherlandish painting. Its origins and characters, Harvard univ. Press, Cambridge (Mass.), 1953, 2 vols. [1958(2); Icon editions, Harper and Row Publ., New York-Erauston-S.Françisco-London, 1971, 2 vols]

1960 Erwin PANOFKY, Renaissance and renaścences in Western Art, Almqvist & Wiksell/Gebbers Förlag, Stockholm, 1960 (trad. cast., Alianza Editorial, Madrid, 1975). (citat per la

#### PARRONCHI

1957 Alessandro PARRONCHI, "Le fonti di Paolo Uccello. [I «Perspettivi passati», 10] [«I filosofi», 110], Paragone, 89 (pp. 3-32) i 95 (pp. 3-33) (1957) (citat per ID., Studi su la dolce prospettiva, Martello, Milano, 1964, pp. 468-532).

1958/9 Alessandro PARRONCHI, "Le due tavole prospettiche del Brunelleschi, Paragone, IX, 107 (1958), pp. 3-32; X, 109 (1959), pp. 3-31 (citat per ID., Studi su la dolce prospettiva, Martello, Milano, 1964, pp. 226-296).

1959 Alessandro PARRONCHI, "Sul «Della Statua» albertiano", Paragone, 117 (1959), pp. 3-29 (citat per ID., Studi su la dolce prospettiva, Martello, Milano, 1964, pp. 380-414).

1961a Alessandro PARRONCHI, "Postilla sul Neo-Gaddismo degli anni 1423-1425", Paragone, 137 (1961), pp. 19-26 (citat per ID., Studi su la dolce prospettiva, Martello, Milano, 1964, pp.147-155).

1961b Alessandro PARRONCHI, "Le «misure dell' occhio» secondo il Ghiberti", Paragone, 133 (1961), pp. 18-48 (citat per ID., Studi su la dolce prospettiva Martello, Milano, 1964, pp.313-348).

1961c Alessandro PARRONCHI, "Brunelleschi, «un nuovo San Paulo»", Paragone, 143 (1961), pp. 47-58 (citat per ID., Studi su la dolce prospettiva, Martello, Milano, 1964, pp.415-428).

1961d Alessandro PARRONCHI, "Due pale dell' Angelico per due conventi", Commentari, I, 1961, pp. 31-37 (citat per ID., Studi su la dolce prospettiva, Martello, Milano, 1964, pp.429-436).

1961e Alessandro PARRONCHI, "Paolo o Piero?", Arte Antica e Moderna, 13-16 (1961), pp. 138-147 (citat per ID., Studi su la dolce prospettiva, Martello, Milano, 1964, pp.533-548).

- 1962a Alessandro PARRONCHI, "Una Nunziatina di Paolo Uccello. Ricostruzione della Cappella Carneseccchi", Studi Urbinati, XXXVI, I (1962), (citato per ID., Studi su la dolce prospettiva, Martello, Milano, 1964, pp.182-225).
- 1962b Alessandro PARRONCHI, "Il «punctum dolens» della «costruzione legittima»", Paragone, 195 (1962), pp. 58-72 (citato per ID., Studi su la dolce prospettiva, Martello, Milano, 1964, pp.296-312).
- 1962c Alessandro PARRONCHI, "Leon Battista Alberti as a Painter", The Burlington Magazine, CIV (1962), pp. 280-286, (citato per ID., Studi su la dolce prospettiva, Martello, Milano, 1964, pp.437-467).
- 1963 Alessandro PARRONCHI, "Paolo Uccello", Enciclopedia Universale dell' Arte, X, 1963, cols. 463-472.
- 1964a Alessandro PARRONCHI, Studi su la dolce prospettiva, Martello, Milano, 1964.
- 1964b Alessandro PARRONCHI, "Della Prospettiva di Paolo Dal Pozzo Toscanelli. Nota introduttiva", Studi su la dolce prospettiva, Martello, Milano, 1964, pp.583-598.
- 1964c Alessandro PARRONCHI, "La «costruzione legittima» è uguale alla «costruzione con punti di distanza»", Rinascimento, XV (1964), pp. 35-40.
- 1965 Alessandro PARRONCHI, "Il Filarete, Francesco di Giorgio e Leonardo sulla «costruzione legittima»", Rinascimento, nuova serie, V (1965), pp. 155-167.
- 1966a Alessandro PARRONCHI, "Prospettiva in Donatello e Masaccio", Rassegna dell' istruzione artistica, I (1966), pp. 29-42.
- 1966b Alessandro PARRONCHI, Masaccio, Sadea-Sansoni, Firenze, 1966.
- 1967 Alessandro PARRONCHI, "Sul significato degli «Elementi di pittura» di L.B.Alberti", Cronache di Archeologia e storia dell' arte, 6 (1967), pp. 107-115.
- 1968 Alessandro PARRONCHI, "Due note (Postilla alla «costruzione legittima»)", Rinascimento, nuova serie, VIII (1968), pp. 351-363.
- 1974 Alessandro PARRONCHI, "Prospettiva e pittura in L.B.Alberti, Convegno internazionale indetto nel V Centenario di Leon Battista Alberti, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1974, pp. 213-232.
- 1977 Alessandro PARRONCHI, "La prospettiva a Venezia

tra Quattro e Cinquecento", Prospettiva, 1977, pp. 7-16.

1980 Alessandro PARRONCHI, "Un tabernacolo brunelleschiano", Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo, Centro Di, Firenze, 1980, pp. 239-255.

#### PEDOE

1976 Dan PEDOE, Geometry and the Liberal Arts, (\*\*\*) , 1976 (citato per la trad. cast. Gustavo Gili, Barcellona, 1979).

#### PEDRETTI

1963 Carlo PEDRETTI, "Leonardo on Curvilinear Perspective", Bibliothèque de l'Humanisme et Renaissance, XXV (1963), pp. 69-87.

#### PHILIPPOT

1970 Paul PHILIPPOT, Pittura fiamminga e rinascimento italiano, Einaudi, Torino, 1970.

#### PICUTTI

1989 Ettore PICUTTI, "Sui plagi matematici di frate Luca Pacioli", Le Scienze, XLII, 246 (1989), pp. 72-79.

#### PIE

1908/10 Joan PIE FAIDELLA, "Annals inédits de la vila de la Selva del Camp de Tarragona", Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, VII (1908), pp. 662-699; VIII (1909), pp. 43-78 i 171-186; X (1910), pp. 247-280 (reedició per Institut d'Estudis Tarraconenses "Ramon Berenguer IV", Excma. Diputació Provincial de Tarragona, 1984).

#### PIERANTONI

1980 Ruggero PIERANTONI, L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione, Boringhieri, Torino, 1980 (citato per la trad. cast., Paidós, Barcellona, 1984).

#### PIERO DELLA FRANCESCA/NICCO FASOLA

1942 PIERO DELLA FRANCESCA, De prospectiva pingendi (ed. Giusta NICCO FASOLA, "Raccolta di fonti per la storia dell' arte", 5, Firenze, 1942) (reed. Licosa-Sansoni, Firenze, 1974 i 1984).



- PINO/CAMESASCA  
1954 Paolo PINO, Dialogo di pittura (Venezia, 1548), ed. d'Ettore CAMESASCA, Rizzoli, Milano, 1954.
- PIRENNE  
1952 Maurice H. PIRENNE, "The scientific basis of Leonardo da Vinci's theory of perspective", The British Journal for the Philosophy of Science, III, 10 (1952), pp. 169-185.
- 1966 Maurice H. PIRENNE, Vision and the Eye, Chapman & Hall-Science Paperbacks, London, 1966.
- 1970 Maurice H. PIRENNE, Optics, Paintings and Photography, Cambridge University Press, London, 1970 (citat per la trad. cast., Víctor Lerú, Buenos Aires, 1974).
- PLADEVALL  
1972/4 Antoni PLADEVALL, "Un cens general de Catalunya, de 1526, fins ara desconegut", Ausa, VII (1972-1974), pp. 129-141.
- POCHAT  
1980 Götz PCHAT, "Architectural drawings with scenographic motifs from Northern Italy, 1500-1510", vg. DALAI, 1980, pp. 267-279.
- POLZER  
1980 Joseph POLZER, "The perspective of Leonardo considered as a painter", vg. DALAI, 1980, pp. 233-247.
- POZZO  
1693-1702 Andreae PUTEI, Perspectiva Pictorum et Architectorum / Andrea POZZO, Prospettiva de' Pittori et Architetti, 2 vols., Antonio de' Rossi, Roma, 1693-1702 (citat per la 3ª ed., Antonio de' Rossi, Roma, 1717).
- PRANDI  
1971 Adriano PRANDI, "Spunti per lo studio della prospettiva di Giotto", Giotto e il suo tempo (Atti del Congresso Internazionale, Padova-Firenze, 1967), De Luca, Roma, 1971, pp. 149-159.
- PREVITALI  
1961 Giovanni PREVITALI, "Scelta di libri: «Art and Illusion», di E.H. Gombrich; «Lo spazio figurativo

dal Rinascimento al Cubismo» (e anche «L'arte e la civiltà moderna») di Pierre Francastel; «La prospettiva come forma simbolica», di E. Panofsky", Paragone, 141 (1961), pp. 44-58.

1971 Giovanni PREVITALI (ed.), Enciclopedia Feltrinelli-Fisher, Arte (23,2,I-II), Feltrinelli, Milano, 1971.

#### PROCACCI

1971 Ugo PROCACCI, "Paolo Uccello. Natività, sinopia", Affreschi da Firenze dal XIII al XVI secolo (Mostra al Palazzo Reale, Milano, 1971), Comune di Milano, Milano, 1971, num. cat. 33.

#### PUIG I CADAFALCH-MIRET

1911 Josep PUIG I CADAFALCH-Joquim MIRET I SANTIS, "El Palau de la Diputació General de Catalunya", Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, III (1909-1910) (Barcelona, 1911), pp. 385-480.

#### R

#### RAFFAELLO/CAMESASCA

1956 RAFFAELLO SANZIO, Tutti gli scritti (a cura di Ettore CAMESASCA, Rizzoli, Milano, 1956).

#### RAMON

1974 Salvador RAMON, Los órganos de la catedral de Tarragona, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, Tarragona, 1974.

#### REGLA

1956 Joan REGLA, Els virreis de Catalunya (Història de Catalunya. Biografies catalanes, vol. 9), Vicens-Vives, Barcelona, 1956 [1980(4)].

#### RICO

1978 Francisco RICO, Nebrija frente a los bárbaros, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1978.

RIQUER

- 1964 Martí DE RIQUER, Història de la literatura catalana, III, Ariel, Esplugues de Llobregat, 1964.
- 1969 Martí de RIQUER, "Medievalismo y humanismo en la Corona de Aragón a finales del siglo XIV", La Corona de Aragón en el siglo XVI (VIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Valencia, 1967), Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1969, II,1, pp. 221-235.

RAY

- 1980 Stefano RAY, "«...L'arte naturale e la gentilezza con essa, non uscendo dalle misure»: costruzione e concezione dello spazio in Ghiberti", Lorenzo Ghiberti e il suo tempo, Leo S.Olschki Editore, Firenze, 1980, pp. 483-502.

ROBBIANI

- 1980 Eros ROBBIANI, "La verifica costruttiva del "finto coro" di S.Maria presso S.Satiro a Milano", vg. DALAI, 1980, pp. 215-231.

RODLER/ALDRIAN

- 1970 Hieronymus RODLER, Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der Kunst des Messens mit dem Zirkel, Richtscheidt oder Linial, Nachdruck der Ausgabe Simmern, 1531 (ed. facsimil amb introducció a cura de Trude ALDRIAN, Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz, 1970).

ROMANINI

- 1966 Angiola Maria ROMANINI, "Donatello e la «prospettiva», Commentari, XVII (1966), pp. 1-34.
- 1974 Angiola Maria ROMANINI, "Il Quattrocento «padano» e il Bramante", Studi Bramanteschi (Atti del Congresso Internazionale, Milano-Urbino-Roma, 1970), De Luca, Roma, 1974, pp. 49-69.

ROMEU

- 1975/76 Josep ROMEU I FIGUERAS, "Poemes en castellà atribuïbles a Pere Serafi", Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, XXXVI (1975-76), pp. 133-201.

RONCHI

- 1954 Vasco RONCHI, "Leonardo e l'ottica", Leonardo.

Saggi e ricerche, Istituto Poligrafico dello Stato-Libreria dello Stato, Roma, 1954, pp. 159-185.

- 1955 Vasco RONCHI, L'ottica, scienza della visione, Zanichelli, Bologna, 1955.
- 1968a Vasco RONCHI, "La prospettiva della Rinascita e le sue origini", Donatello e il suo tempo (VIII Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze-Padova, 1966), Firenze, 1968, pp. 131-153.
- 1968b Vasco RONCHI (a cura di), Scritti d'ottica, Il Polifilo, Milano, 1968.
- 1983 Vasco RONCHI, Storia della luce. Da Euclide a Einstein, Laterza, Bari, 1983 (ed. revisada i ampliada: 1ª ed. 1939).

#### ROSE

- 1973 Paul Lawrence ROSE, "Humanistic Culture and Renaissance Mathematics: The Italian Libraries of the Quattrocento", Studies in the Renaissance, XX (1973), pp. 46-105.

#### ROSSI

- 1980 Sergio ROSSI, Dalle botteghe alle accademie, Feltrinelli, Milano, 1980.

#### RUBIÓ

- 1953 Jordi RUBIO I BALAGUER, "Literatura catalana", Guillermo DIAZ-PLAJA, Historia general de las literaturas hispánicas, III, Vergara, Barcelona, 1953 [1968(2)], pp. 727-930.
- 1964 Jordi RUBIO I BALAGUER, La cultura catalana del Renaixement a la Decadència, Eds. 62, Barcelona, 1964.
- 1973 Jordi RUBIO I BALAGUER, "Humanisme i Renaixement", La Corona de Aragón en el siglo XVI (VIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Valencia, 1967), Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, Valencia, 1973, III, 2, pp. 9-36.

#### RUIZ/NAVASCUES

- 1974 El Libro de Arquitectura de Hernán RUIZ (el Joven) (ed. de Pedro Navascués, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 1974).

RUURS

- 1980 Robert RUURS, "Drawing from nature: the principle of proportional notation", vg. DALAI, 1980, pp. 511-521.
- 1987 Sanraedam, The Art of Perspective, Benjamin Forsten Publishers, Amsterdam-Philadelphia-Kroningen, 1987.

S

SACCARO

- 1980 Giuseppa SACCARO, "Alcuni esempi di omologia di strutture matematico-geometriche e di strutture logico-ontologiche nella filosofia medievale come premesse alla prospettiva", vg. DALAI, 1980, pp. 375-402.

SALAS

- 1928 Xavier de SALAS, "Damià Forment i el monestir de Poblet", Estudis Universitaris Catalans, XIII (1928), pp. 445-484.

SALRACH-DURAN

- 1981 Josep M. SALRACH-Eulàlia DURAN, Història dels Països Catalans. Dels orígens a 1714, vol. II, Edhasa, Barcelona, 1981.

SAGREDO/MARIAS-BUSTAMANTE

- 1986 Diego de SAGREDO, Las medidas del romano, necesarias (...), Ramón de Petras, Toledo, 1526 [citad per la 2ª ed. (Toledo, 1549), ed. facsímil amb intr. de F. MARIAS i A. BUSTAMANTE, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Consejo Gral. de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Madrid, 1986]

SALES

- 1989 Núria SALES, "Els segles de la decadència (segles XVI-XVIII)", Història de Catalunya, vol. IV, Edicions 62, Barcelona, 1989.

SALVEMINI

- 1984 Francesca SALVEMINI, "Anàlisi terminològica della

voce volgare "prospettiva" attraverso le fonti, I: secoli XII-XIII", Storia dell' arte, 52 (1984), pp. 221-231.

1986 Francesca SALVEMINI, "«De instrumento secretorum revelatore» o del baculo magico", Prospettiva, 47 (1986), pp. 12-23.

#### SANCHEZ CANTON

1923 Francisco J. SANCHEZ CANTON, Fuentes literarias para la historia del arte español, vol. I (siglo XVI), Imprenta Clásica Española, Madrid, 1923.

#### SANPAOLESI

1951 Piero SANPAOLESI, "Ipotesi sulle conoscenze matematiche, statiche e meccaniche del Brunelleschi", Belle Arti, 1951, pp. 25-54.

1954 Piero SANPAOLESI, "I dipinti di Leonardo agli Uffizi", Leonardo. Saggi e ricerche, Istituto Poligrafico dello Stto-Libreria dello Stato, Roma, 1954, pp. 29-46.

1960 Piero SANPAOLESI, "Studi di prospettiva", Raccolta Vinciana, XVIII, Milano (1960), pp. 188-202.

1962 Piero SANPAOLESI, Brunelleschi, Club del libro, Milano, 1962.

1980 Piero SANPAOLESI, "Le conoscenze tecniche del Brunelleschi", Filippo Brunelleschi, la sua opera e il suo tempo, Centro Di, Firenze, 1980, pp. 145-160.

#### SCHLOSSER

1924 Julius von SCHLOSSER, Die Kunstliteratur, Kunstverlag Anton Schroll, Wien, 1924 (citato per la trad. cast., Cátedra, Madrid, 1976).

1929 Julius von SCHLOSSER, Über der ältere Kunsthistoriographie der Italiener, Mitteilungen v. Institut für Geschichtsforschung, Innsbruck, 1929 (citato per la trad. ital, Cinni, Palermo, 1932; reed. Neri Pozza, Vicenza, 1969).

#### SCHÜLING

1973 Hermann SCHÜLING, Theorien der Malerischen Linear-Perspektive vor 1601, Schriften zu Ästhetik und Kunstwissenschaft, 2, Universitätsbibliothek, Gießen, 1973.

1975 Hermann SCHÜLING, Geschichte der Linear-Perspektive im Lichte der Forschung von ca. 1870-1970, Schriften zu Ästhetik und Kunstwissenschaft, 3, Universitätsbibliothek, Giessen, 1975.

SEBASTIAN

1988 Santiago SEBASTIAN, "S. Joan de Borgunya, Mare de Déu amb el Nen Jesús i Sant Joanet", L'època dels genis. Renaixement. Barroc, Ajuntaments de Girona i de Barcelona, Girona, 1988, pp. 107-112.

SEIDEL

1979 Max SEIDEL, "Die Fresken des Francesco di Giorgio in S. Agostino in Siena", Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XXIII (1979), pp. 1-108.

SERLIO/SCAMOZZI

1584 Tutte l'Opere d'Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese (secondo libro, Di Prospettiva, Paris, 1545), Ed. Gio. Domenico SCAMOZZI, Francesco de' Franceschi Senese, Venezia, 1584 [ed. facsimil, I sette libri dell'architettura, 2 vols, Arnaldo Forni Editore, Bologna, 1978].

SERRA

1980 Eva SERRA, "El règim senyorial: recomposició del sistema feudal", L'Avenç, 26 (1980), pp. 34-41.

SHEARMAN

1980 John SHEARMAN, "Correggio's illusionism", vg. DALAI, 1980, pp. 281-294.

SINDONA

1980 Enio SINDONA, "Prospettiva e crisi nell'Umanesimo", VG. DALAI, 1980, pp. 95-124.

SINISGALLI

1978 Rocco SINISGALLI, Il contributo di Simon Stevin allo sviluppo scientifico della prospettiva artificiale. Per la storia della Prospettiva (1405-1605), «L'Erma» di Bretschneider, Roma, 1978.

1980 Rocco SINISGALLI, "Gli studi di Federico Commandino sul planisfero tolemaico come elemento

di rottura nella tradizione della teoria prospettica della Rinascenza", vg. DALAI, 1980, pp. 475-485.

SMITH

1972 C.U.M. SMITH, The Brain. Towards an Understanding, Faber & Faber, London, 1972 (citato per la trad. cast. Alianza Editorial, Madrid, 1985 (7)).

SRICCHIA

1979 Fiorella SRICCHIA, "Arte italiana e arte straniera", Giovanni PREVITALI (ed.), Storia dell'arte italiana, III: l'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità, Einaudi, Torino, 1979, pp. 69-171.

SUMMONTE/PANE

1975 Pietro SUMMONTE, Lettera a Marcantonio Michel (20 marzo 1524) (citata per la trascrizione di Roberto PANE, Il Rinascimento nell'Italia meridionale, I, Edizioni di Comunità, Milano, 1975, pp. 63-71).

SUREDA

1990 Joan SUREDA, "La introducción de la pintura renacentista a Catalunya", L'Escola del Camp i l'Arquitectura del Renaixement a Catalunya (catàleg de l'exposició, Tarragona, 1990), Fundació Caixa de Barcelona, Barcelona, 1990, pp. 19-21.

T

TANTURLI

1975 Giuliano TANTURLI, "Per l'interpretazione storica della «Vita» del Brunelleschi", Paragone, 301 (1975), pp. 5-25.

1976 Giuliano TANTURLI, "Le biografie d'artisti prima del Vasari", Il Vasari storiografo e artista (Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo-Firenze, 1974), Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, 1976, pp. 275-298.

1980 Giuliano TANTURLI, "Rapporti del Brunelleschi con gli ambienti letterari fiorentini", Filippo



Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo, Centro Di, Firenze, 1980, pp. 125-144.

TANZI

1984 Marco TANZI, "Per gli esordi cremonesi dello Pseudo-Bramantino", Bollettino d'Arte, LXIX (1984), pp. 13-30.

TOLEDANO

1987 Ralph TOLEDANO, Francesco di Giorgio Martini pittore e scultore, Electa, Milano, 1987.

TORRESAN

1981 Paolo TORRESAN, Il dipingere di Fiandra, S.T.E.M.-Mucchi, Modena, 1981.

V

VAGNETTI

1974 Luigi VAGNETTI, "Lo studio di Roma negli scritti albertiani", Convegno Internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti (1972), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1974, pp. 73-137

1975 Luigi VAGNETTI, "Riflessioni sul «De prospectiva pingendi»", Commentari, XXVI (1975), pp. 14-55.

1979 Luigi VAGNETTI, De naturali et artificiali perspectiva (Studi e documenti di Architettura, 9-10), Cattedra di composizione architettonica IA di Firenze-Libreria Editrice Fiorentina, 1979.

1980a Luigi VAGNETTI, "Il processo di maturazione di una scienza dell' arte: la teoria prospettica nel Cinquecento", vg. DALAI, 1980, pp. 427-474.

1980b Luigi VAGNETTI, "La posizione di Filippo Brunelleschi nell' invenzione della prospettiva lineare. Precisioni ed aggiornamenti", Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo, Centro Di, Firenze, 1980, pp. 279-306.

1980c Luigi VAGNETTI, "Ghiberti prospettico", Lorenzo Ghiberti e il suo tempo, Leo S.Olschki Editore, Firenze, 1980, pp. 421-434.

VAGNETTI-ORLANDI

1968

Luigi VAGNETTI-Giovanni ORLANDI, "La «Descriptio Urbis Romae», uno scritto poco noto di Leon Battista Alberti", Quaderni dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti dell'Università di Genova, I (1968), pp. 25-88.

VASARI/SALANI

1963, I-VII

Giorgio VASARI, La vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori (Firenze, 1550 i 1568), text ed. 1568 a cura d'Anna Maria CIARANFI, Firenze, 1927-1932, citat per l'ed. en 7 vols. de Salani, Vicenza, 1963.

VECA

1980

Alberto VECA, Inganno e realtà. Trompe l'Oeil in Europa XVI-XVIII sec., Galleria Lorenzelli, Bergamo, 1980, pp. 11-89.

VELTMAN

1980a

Kim H. VELTMAN, "Panaofsky's perspective: a half century later", vg. DALAI, 1980, pp. 565-584.

1980b

Kim H. VELTMAN, "Ptolemy and the origins of linear perspective", vg. DALAI, 1980, pp. 403-407.

1982

Kim H. VELTMAN, "Visualisation and perspective", a Enrico BELLONE-Paolo ROSSI (eds.), Leonardo e l'età della ragione, Scientia, Milano, 1982, pp. 185-210.

1986a

Kim H. VELTMAN, "Literature on Perspective. A Select Bibliography (1971-1984)", Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Marburg, 1986, pp. 185-207.

1986b

Kim H. VELTMAN (in coll. with K.D. KEEBLE), Linear Perspective and the Visual Dimensions of Science and Art (Studies on Leonardo da Vinci. I), Deutscher Kunstverlag, München, 1986.

VENTUROLI

1982

Paolo VENTUROLI, "Polittico di Treviglio", Zenale e Leonardo, Electa, Milano, 1982, pp. 185-198.

VERGA

1982

Corrado VERGA, "Passaggi di paraprospettiva gotica", Ricerca di architettura e prospettiva, fasc. 1, Crema, 1977, pp. 3-14.

VERRIÉ  
1987

"La casa d'en Joan Boscà, potser", Parva Archaeologica, III, Cruïlles de l'Empordà, 1987 (citada per la reimpressió de Caixa de Barcelona, Barcelona, 1987).

VIATOR/BRION-GUÉRRY  
1962

Jean PÉLERIN VIATOR, De artificiali perspectiva (Toul, 1505 i 1509), ed. crítica de L. BRION-GUÉRRY, Jean Pélerin Viator. Sa place dans l'histoire de la perspective, Les Belles Lettres, Paris, 1962.

VIATOR/IVINS  
1938

VIATOR, De artificiali perspectiva, ed. facsimil de la 1ª ed. (Toul, 1505) i de la 2ª ed. (Toul, 1509) a W.M. IVINS jr., On the rationalization of sight, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1938 (citada per l'ed. facsimil de Da Capo Press, New York, 1973).

VICENS VIVES  
1936/7

Jaume VICENS I VIVES, Ferran II i la ciutat de Barcelona, 1479-1516, 3 vols., Universitat de Barcelona, Barcelona, 1936-37.

VIGNOLA/DANTI  
1583

Le due regole della prospettiva pratica di M. Giacomo BAROZZI DA VIGNOLA, con i commentarii del R.P.M. Egnatio DANTI, F. Zannetti, Roma, 1583 (citada per la 3ª ed., Stamperia Camerale, Roma, 1611).

VILAR  
1962

Pierre VILAR, La Catalogne dans l'Espagne moderne. Recherches sur les fondements économiques des structures nationales, S.E.V.P.E.N., Paris, 1962 (citada per la trad. cat., Edicions 62, Barcelona, 1964-1968, 4 vols.).

VREDEMAN  
1604/5

Jan VREDEMAN DE VRIES, Perspective, Henricus Hondius, Leiden, 1604 (pars I) i 1605 (pars altera). Ed. facsimil sense el text, Dover Publications, New York, 1968.

W

WAKAYAMA

- 1971 Eiko M.L.WAKAYAMA, "Novità di Masolino a Castiglione Olona", Arte Lombarda, XXVI (1971) [Umanesimo], pp. 1-16.
- 1973 Eiko M.L.WAKAYAMA, "Filarete e il compasso: nota aggiunta alla teoria prospettica albertiana", Arte Lombarda, 38-39 (1973), pp. 161-171.
- 1974a Eiko M.L.WAKAYAMA, "Teoria prospettica albertiana e pittura del Quattrocento", Il Sant' Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti (Atti del Convegno di Studi nel quinto centenario della basilica di Sant' Andrea e della morte dell' Alberti (1472-1972), Mantova, 1972), Edizione della Biblioteca Comunale, Mantova, 1974, pp. 175-188.
- 1974b Eiko M.L.WAKAYAMA, "Lettura dello spazio pittorico in due dipinti controriformistici del Cossali", Arte Lombarda, 41 (1974), pp. 77-82.
- 1980 Eiko M.L.WAKAYAMA, "La prospettiva come strumento di visualizzazione dell' «istoria»: il caso di Masolino", vg. DALAI, 1980, pp. 151-163.

WALCHER

- 1953 Maria WALCHER, "Jacopo Barozzi da Vignola nella storia della prospettiva", Periodico di Matematiche, 31 (1953), pp. 73-103 (republicat a La vita e le opere di Jacopo Barozzi da Vignola, 1507-1573 nel quarto centenario della morte, Vignola, 1974, pp. 191-206).

WESTFALL

- 1969 C.W.WESTFALL, "Painting and the Liberal Arts: L.B.Alberti's View", Journal of the History of Ideas, XXX (1969), pp. 487-506.

WHITE

- 1949 John WHITE, "Developments in Renaissance Perspective, I, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 12 (1949), pp. 58-79.
- 1951 John WHITE, "Developments in Renaissance Perspective, II, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 14 (1951), pp. 42-69.

1956 John WHITE, Perspective in Ancient Drawing and Painting, The Journal of the Hellenic Society, Supplementary, num 7, London, 1956.

1957 John WHITE, The birth and rebirth of pictorial space, Faber and Faber, London, 1957 [citat per l'edició de Londres, 1972 (3)1].

#### WIEBENSON

1982 Dora WIEBENSON (ed.), Architectural theory and practice from Alberti to Ledoux, Architectural Publications, Virginia, 1982 (citat per la trad. cast, Hermann Blume, Madrid, 1988).

#### WITTKOWER

1953a Rudolf WITTKOWER, "Brunelleschi and «Proportion in Perspective»", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XVI (1953), pp. 275-291.

1953b Rudolf WITTKOWER, "The Perspective of Piero della Francesca's «Flagellation»", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XVI (1953), pp. 292-302.

1963 Rudolf and Margot WITTKOWER, Born under Saturn: the Character and Conduct of Artists. A Documented History from Antiquity to the French Revolution, Weidenfeld & Nicholson, London, 1963 (citat per la trad. cast. Cátedra, Madrid, 1982).

#### WRIGHT

1984 D.R. Edward WRIGHT, "Alberti's De Pictura: its literary Structure and Purpose", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 47 (1984), pp. 52-71.

#### WRIGHT

1983 Lawrence WRIGHT, Perspective in Perspective, Routledge & Kegan Paul, London, 1983 (citat per la trad. cast., Editorial Stylos, Barcelona, 1985).

#### Z

#### ZERI

1953 Federico ZERI, "Il maestro della Madonna di Manchester", Paragone, 43 (1953), pp. 15-27.

ZÖLLNER

- 1985 Frank ZÖLLNER, "Agrippa, Leonrado and the Codex Huygens", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 48 (1985), pp. 229-234.

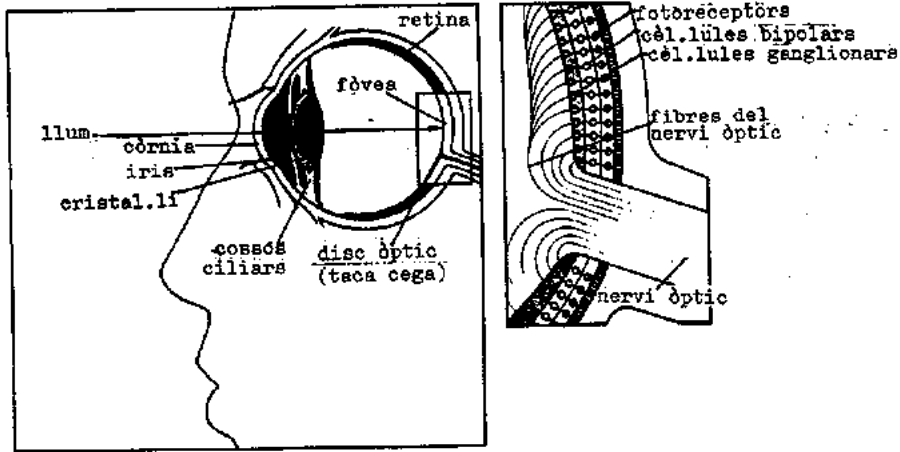
ZORZI

- 1988 Ludovico ZORZI, Carpaccio e la rappresentazione di Sant' Orsola, Einaudi, Torino, 1988.

ZUCCARO/HEIKAMP

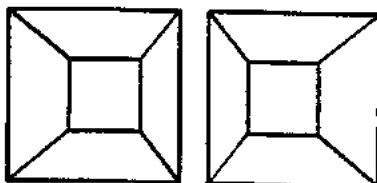
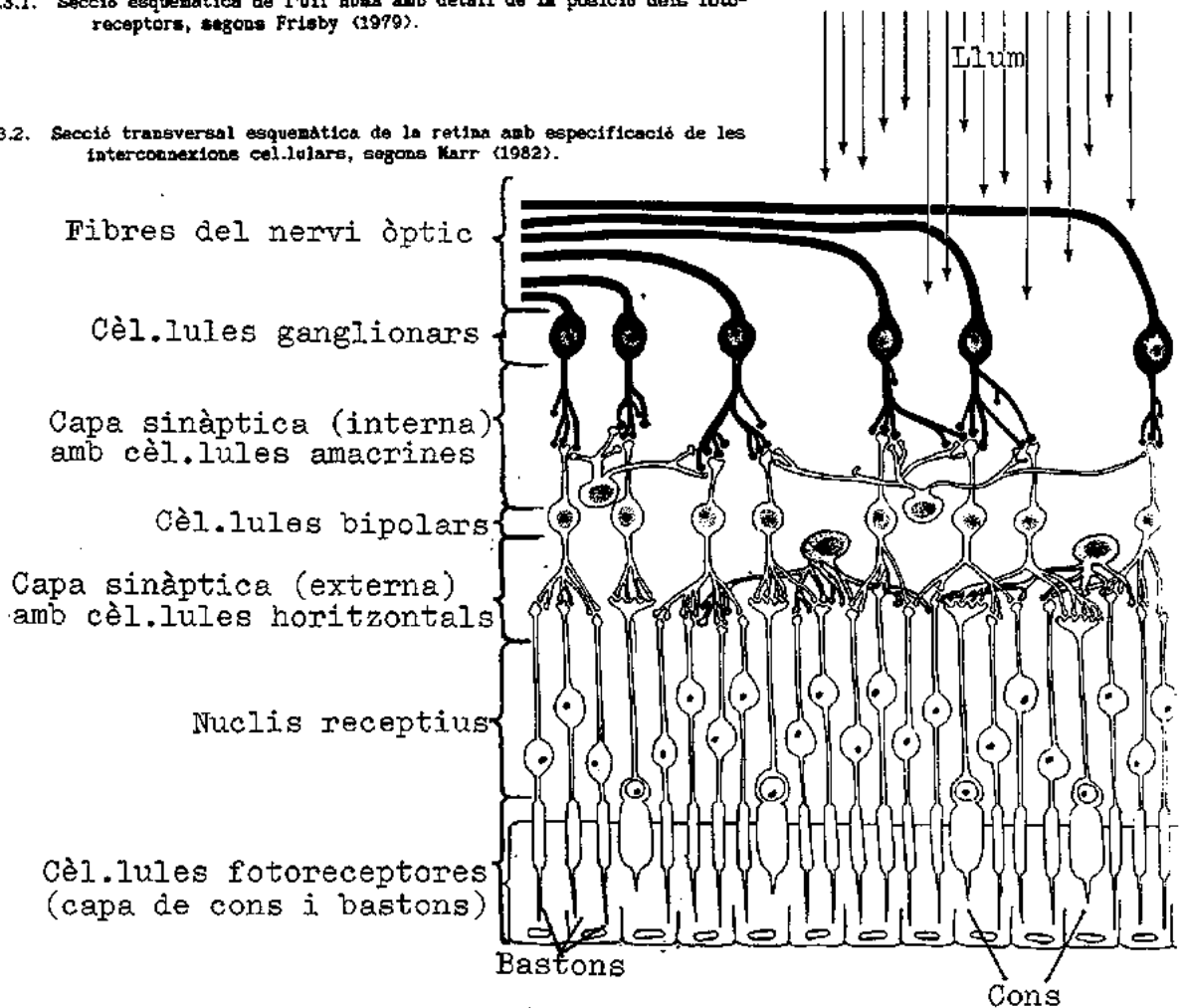
- 1961 Detlef HEIKAMP, Scritti d'arte di Federico ZUCCARO, Leo S.Olschki, Firenze, 1961.

**IL·LUSTRACIÓ**  
**part I**

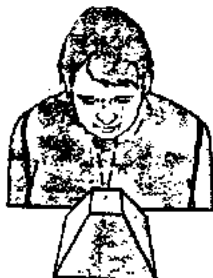


1.3.1. Secció esquemàtica de l'ull humà amb detall de la posició dels fotoreceptors, segons Frisby (1979).

1.3.2. Secció transversal esquemàtica de la retina amb especificació de les interconnexions cel·lulars, segons Marr (1982).

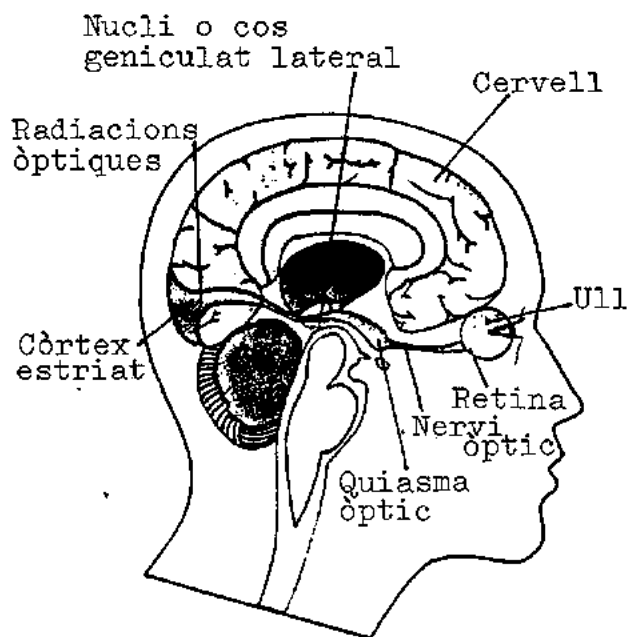
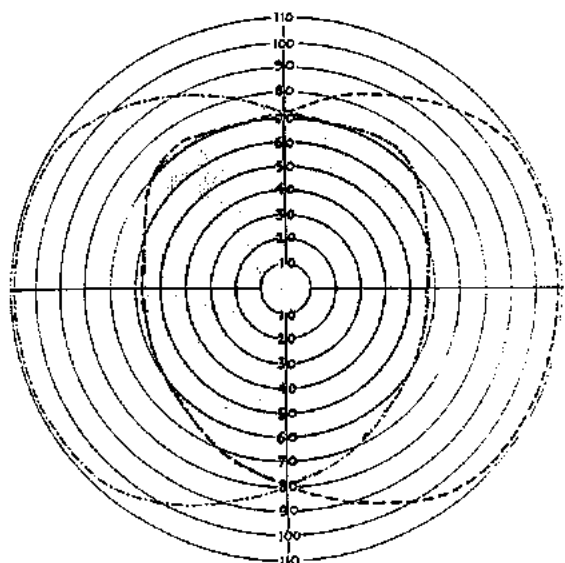


1.3.3. Disparitat binocular, segons Frisby (1979).

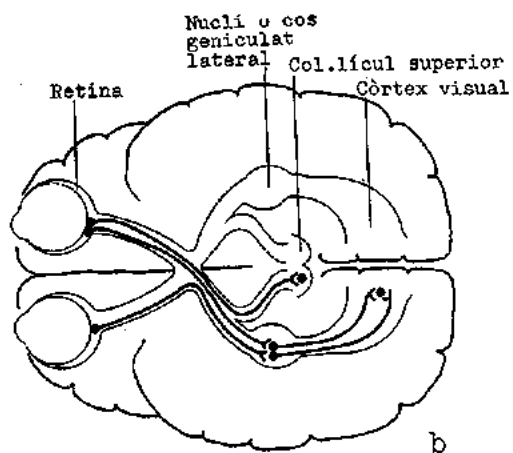
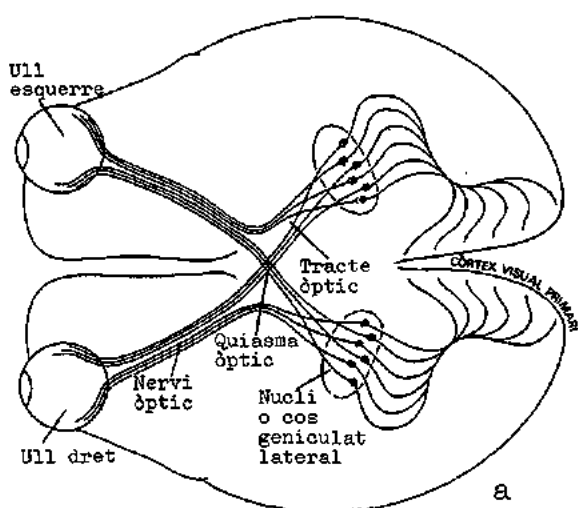




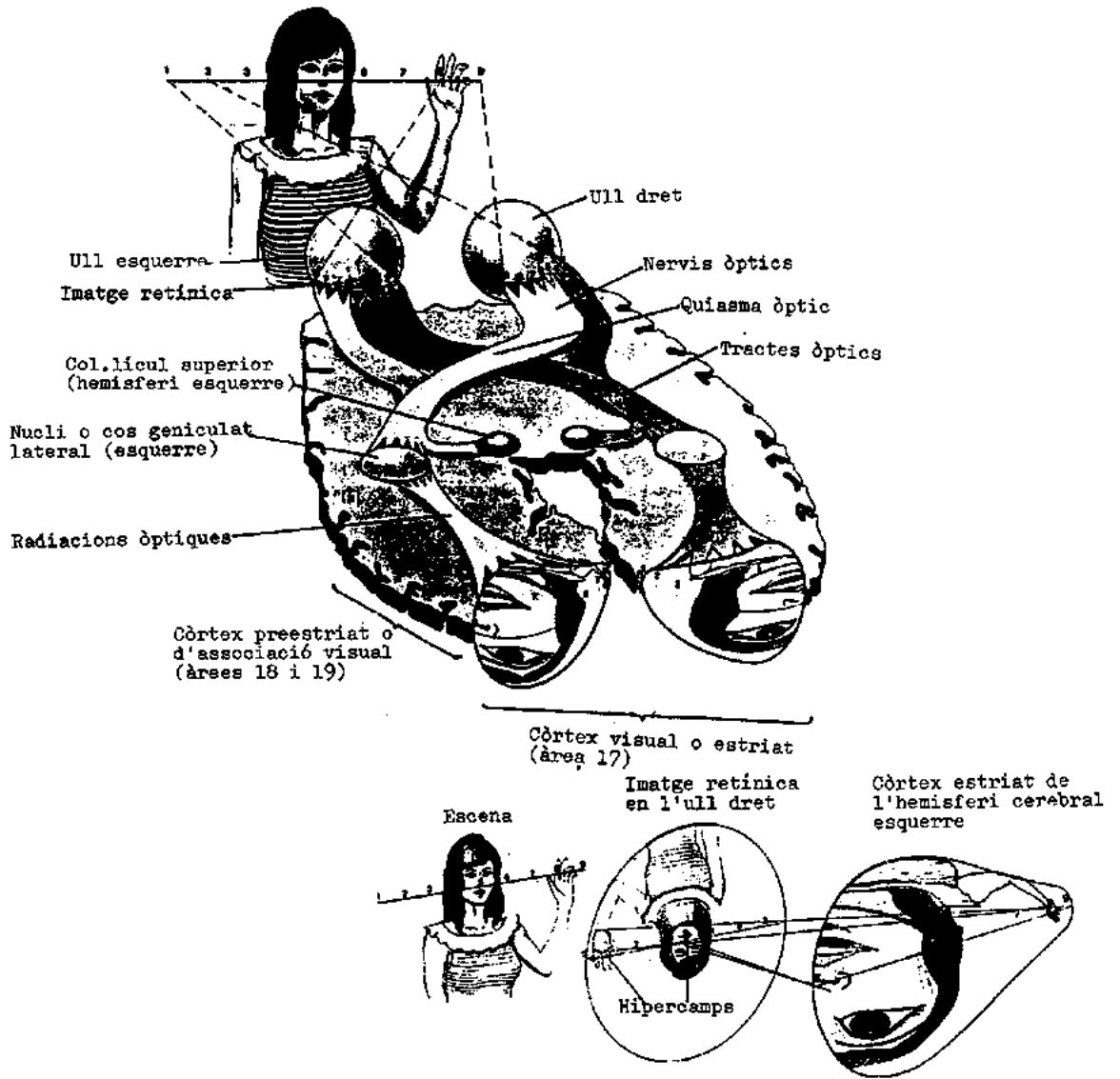
1.3.4. Camp visual amb expressió de les àrees corresponents a cada ull i a la seva superposició, segons Wright (1983).



1.3.5. Secció esquemàtica del cap amb expressió del recorregut de les radiacions des de l'ull al còrtex estriat (via òptica principal), segons Frisby (1979).



1.3.6. Esquema del recorregut òptic: a) segons Hubel-Wiesel (1979), i b) amb especificació del col·lícul superior, segons Blakemore (1973).



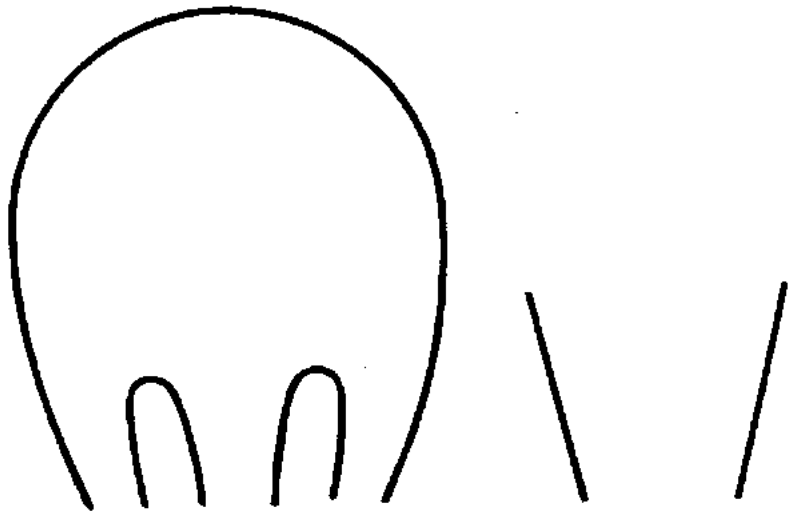
1.3.7. Recorregut òptic de les radiacions d'una escena del camp visual amb la seva distribució i correspondència «topogràfica» (però expressada «gràficament») des de la «imatge retínic» al còrtex estriat, segons Frisby (1979).



1.3.8. Versions gràfiques de la lletra «T» (Frisby, 1979).

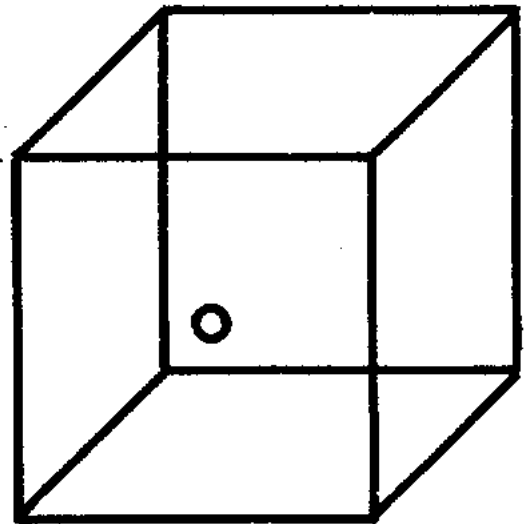
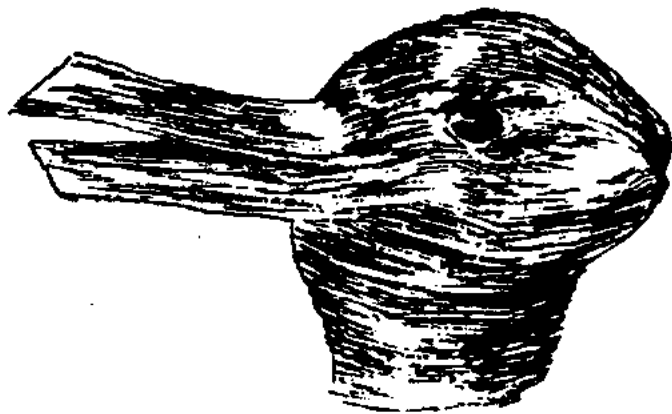
1.3.9. Imatge fotogràfica i caricatura: a) Richard Nixon i b) Winston Churchill (Frisby, 1979).





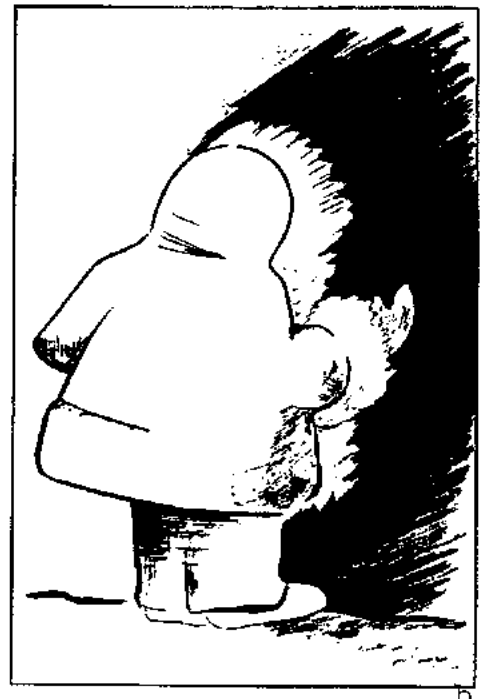
1.3.10. «Dona fregant, amb la seva galleda», reducció gràfica elemental, segons Gregory (1965).

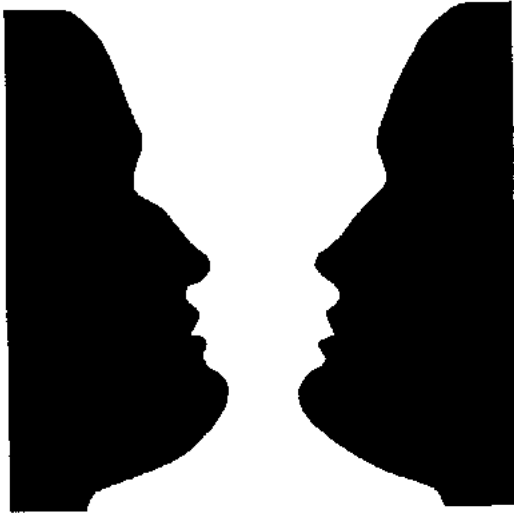
1.3.11. Il·lusió d'ambigüitat: el «Cub de Necker» (Gregory, 1965).



1.3.12. Il·lusió d'ambigüitat: «Aneec o conill» (Gombrich, 1959).

1.3.13ab. Il·lusió d'ambigüitat: a) «Sogra o norca», de W.E. Hill (Smith, 1972)  
b) «Índi o esquimal», d'E. Winson (Gombrich, 1973).





1.3.14. Il·lusió d'ambigüitat figura-fons: «Copa o cares» (Gregory, 1965).

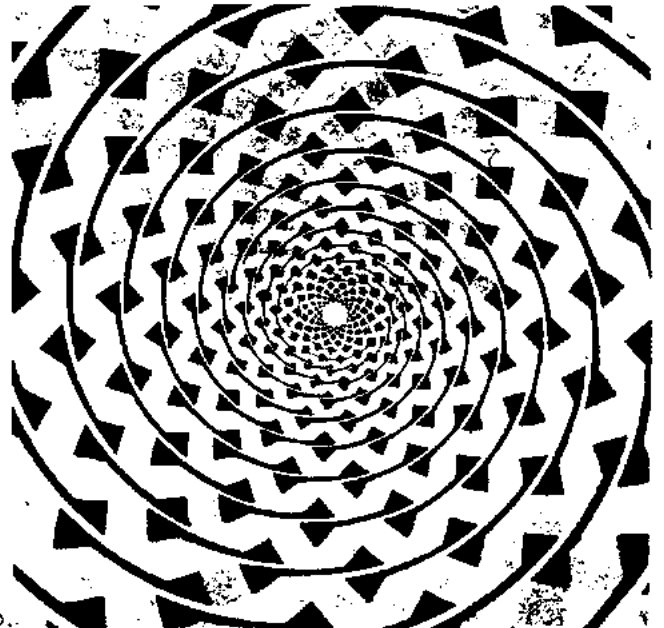
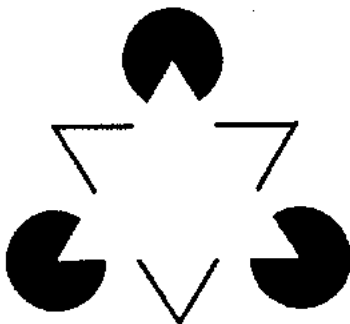


1.3.15. Il·lusió d'ambigüitat per inversió: «Doble retrat», de R. Whistler (Frisby, 1979).

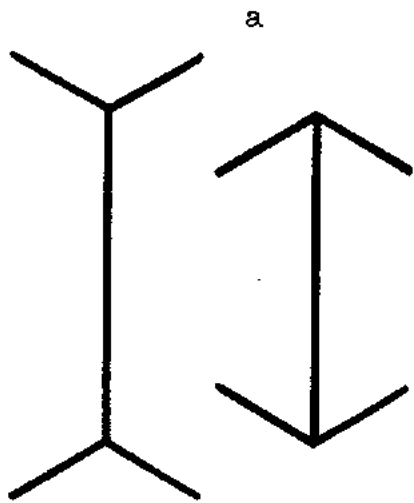


1.3.16. Il·lusió d'ambigüitat per inversió: fotografia de paisatge en posició normal i invertida (Frisby, 1979).

1.3.17. Il·lusió: «Triangle de Kanizsa» (Kanizsa, 1950).



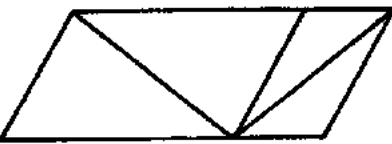
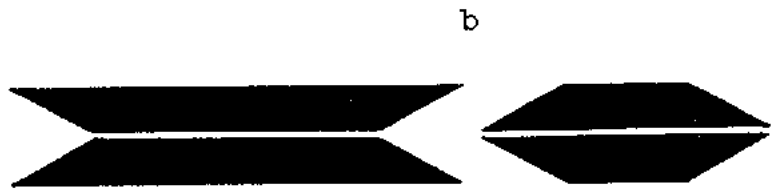
1.3.18. Il·lusió: «Espiral de Fraser» (Gombrich, 1959).



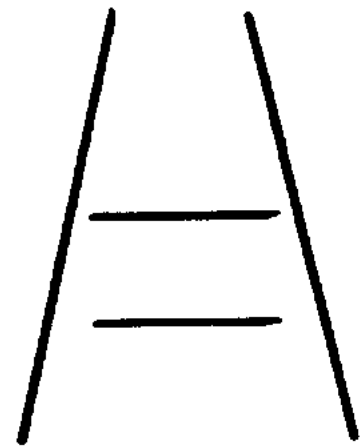
1.3.20ab. «Il·lusió de Müller-Lyer», versions amb els segments verticals (a) (Gregory, 1965) i horitzontals (b) (Kanizsa, 1980).



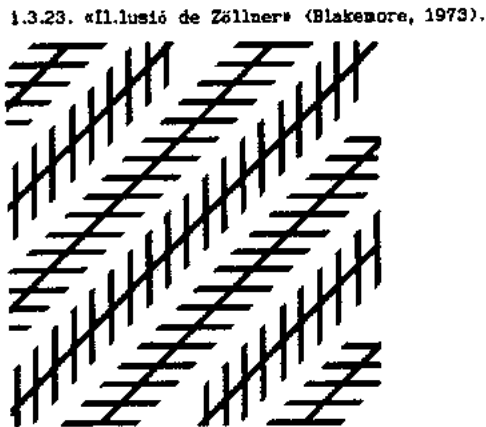
1.3.19. «Il·lusió vertical-horizantal» (Frisby, 1979).



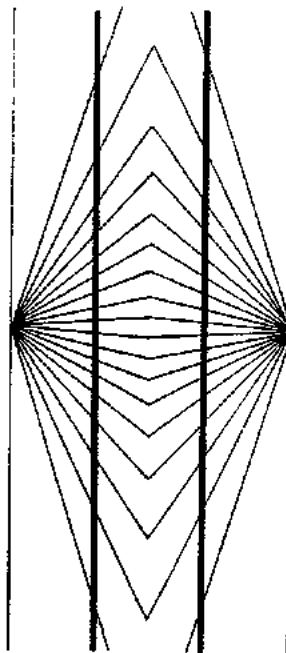
1.3.21. «Il·lusió de Sanders» (Kanizsa, 1980).



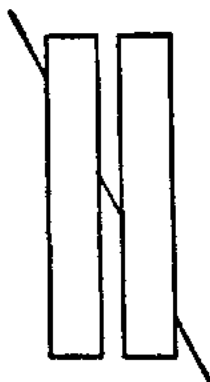
1.3.22. «Il·lusió de Ponzo» (Gregory, 1965).



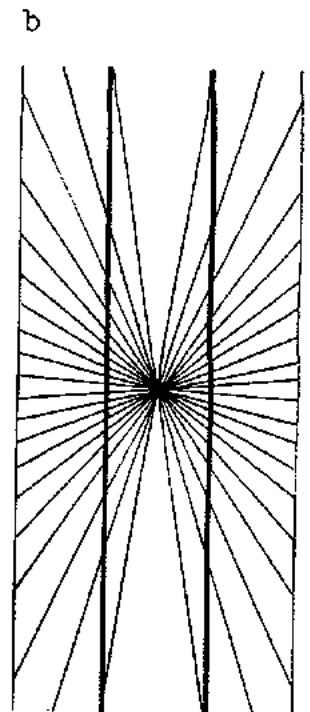
1.3.23. «Il·lusió de Zöllner» (Blakemore, 1973).

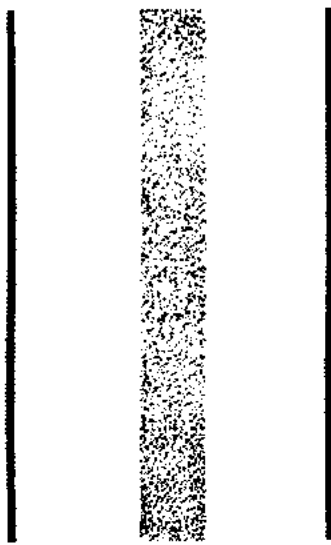


1.3.24ab. «Il·lusió de Hering» (Gregory, 1965).

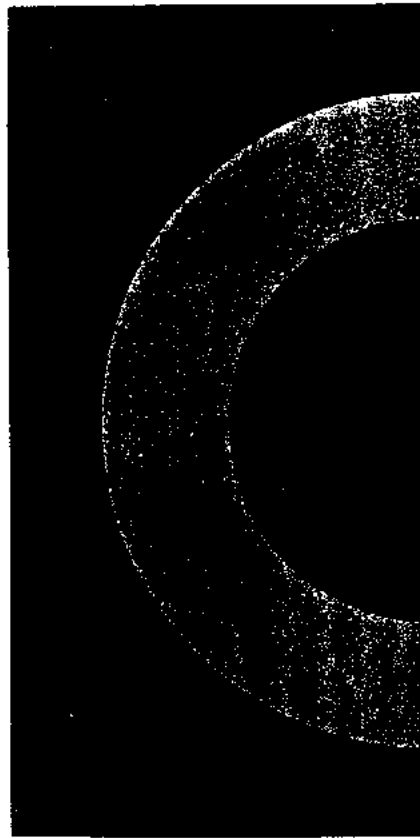


1.3.25. «Il·lusió de Poggendorf» (Gombrich, 1982).

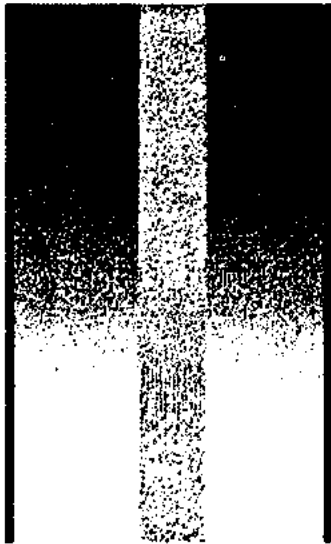




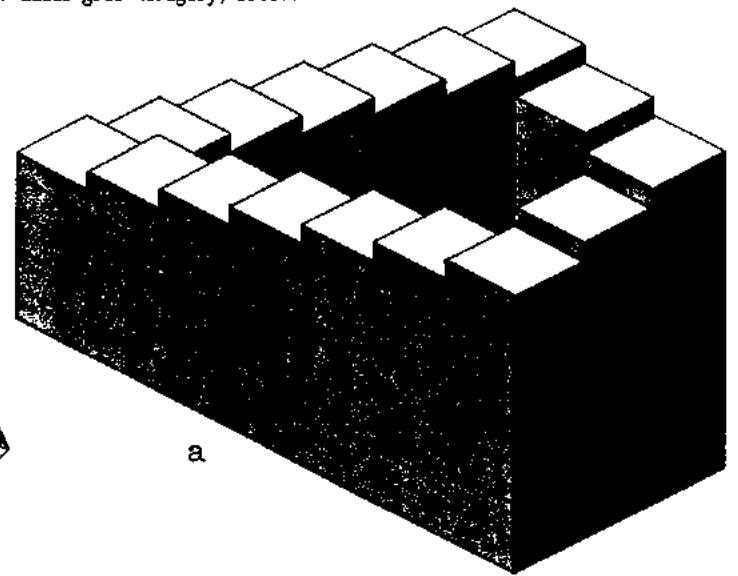
a



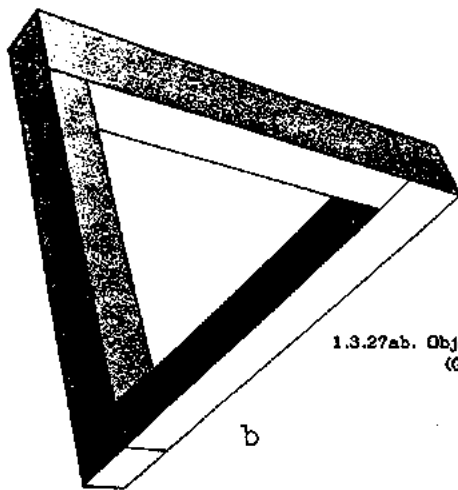
b



1.3.26ab. «Il·lusió de contrast de brillantor»: a) franja grisa (Frisby, 1979) i b) anell gris (Gregory, 1965).

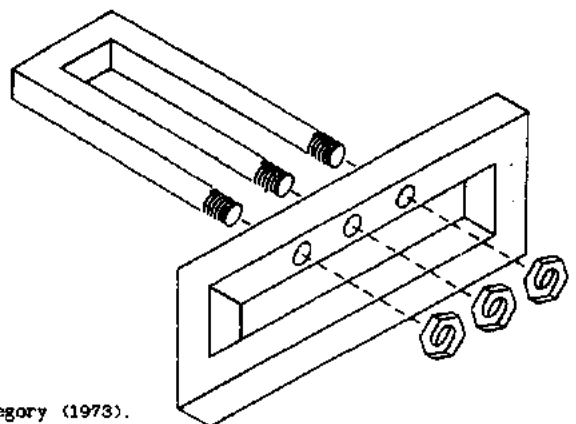


a

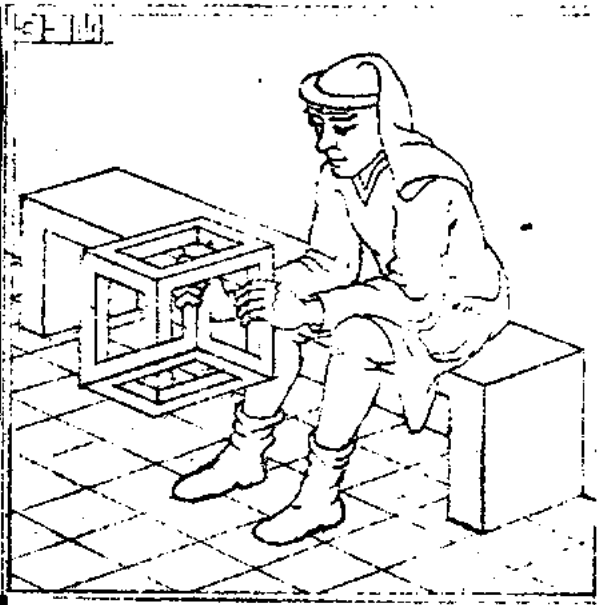


b

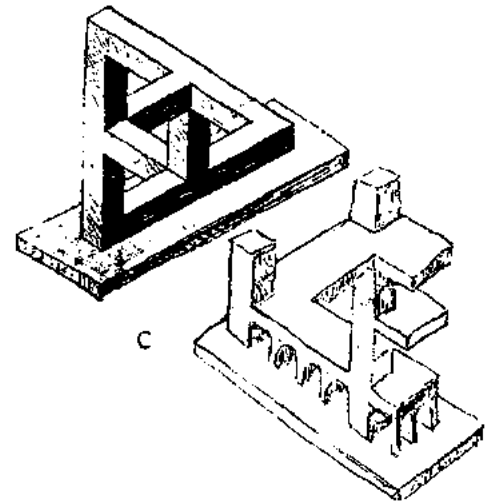
1.3.27ab. Objectes impossibles: a) «Escala» de Penrose i b) «Triangle» de Penrose (Gregory, 1965).



1.3.28. Objectes impossibles: «Peces» de Gregory (1973).

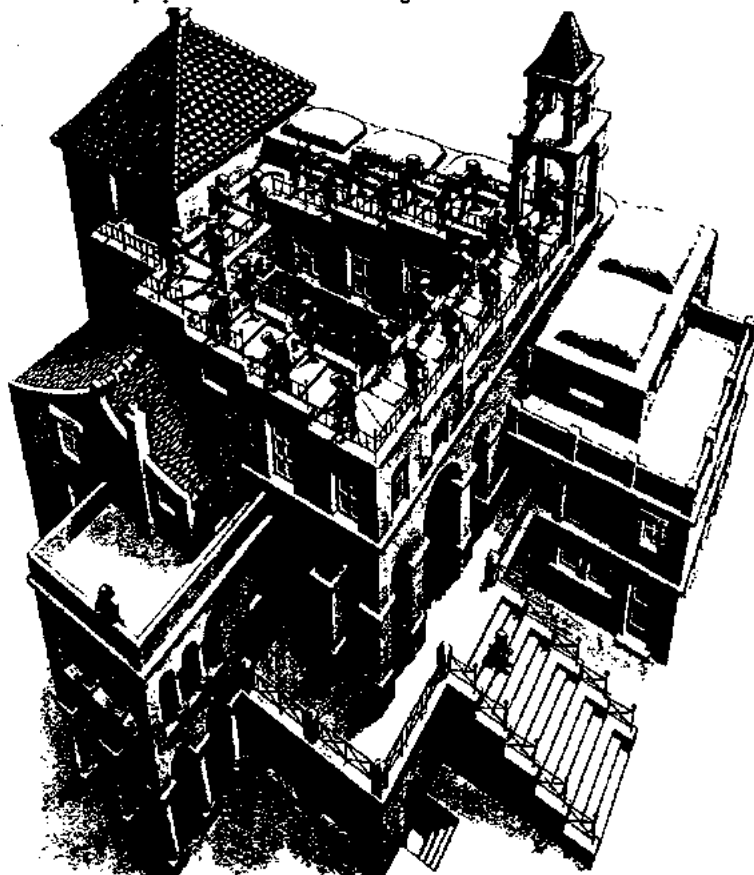


a

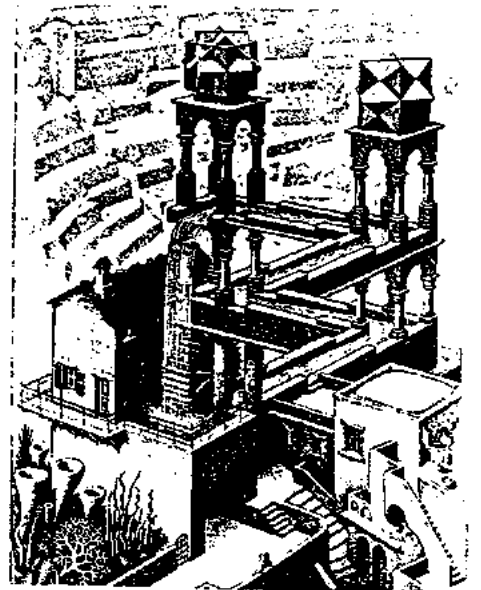


a

1.3.29abc. Obiectes imposibile: «Edificis» de M.C. Escher. a) «Belvedere» i dibuix preparatori (1958) (cub impossible); b) «Escala de pujada i baixada» (1960) (escala de Penrose); c) «Cascada» i dibuixos preparatoris (1961) (triangle de Penrose).

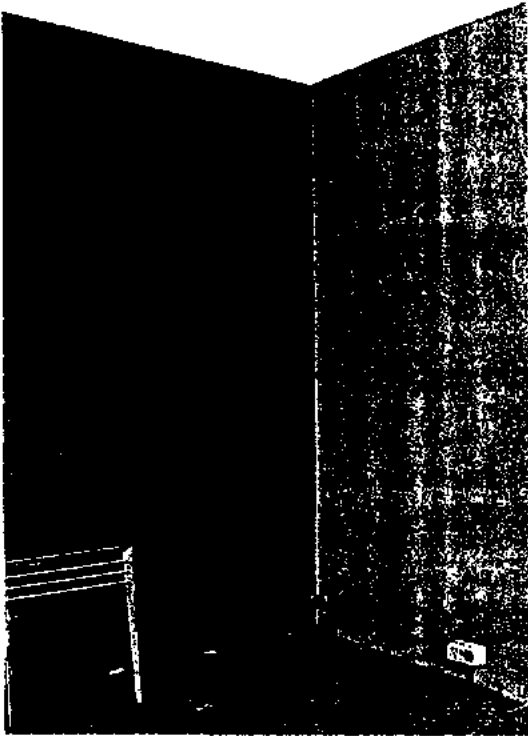
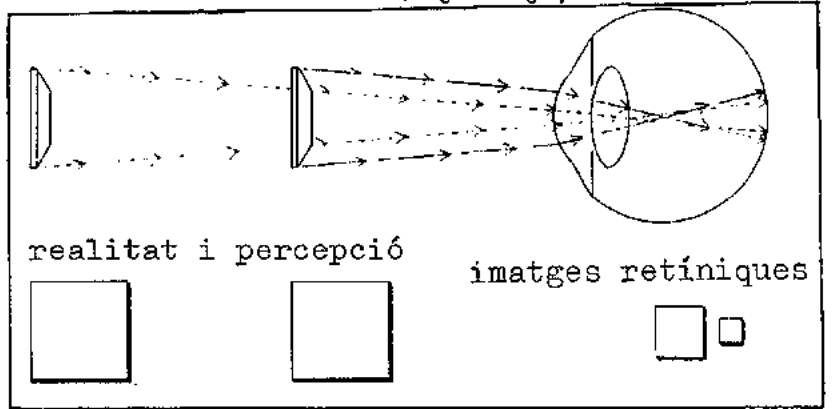


b



c

1.3.30. Constància de les dimensions, segons Gregory (1965).



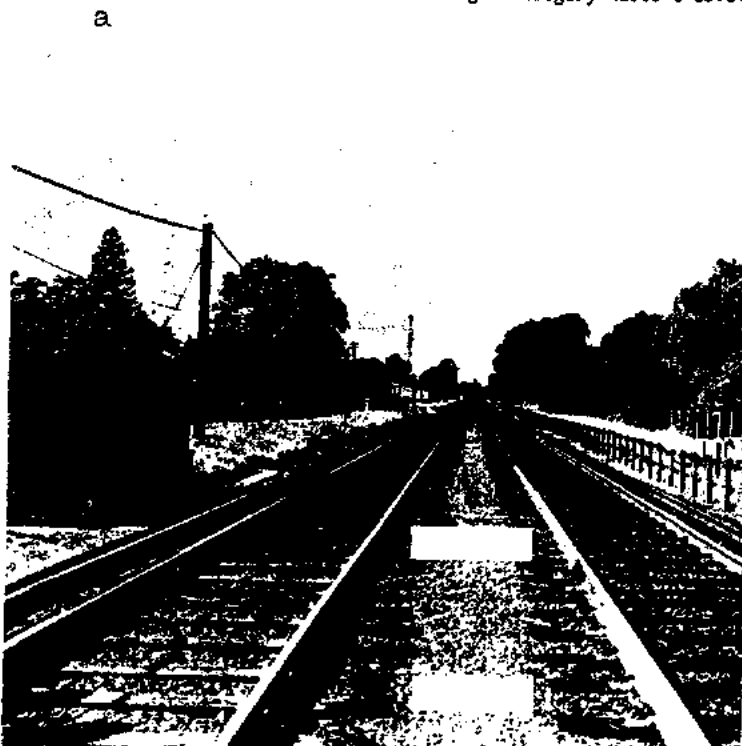
a

1.3.31ab. Constància i perspectiva: demostració de la «il·lusió de Müller-Lyer», segons Gregory (1965).

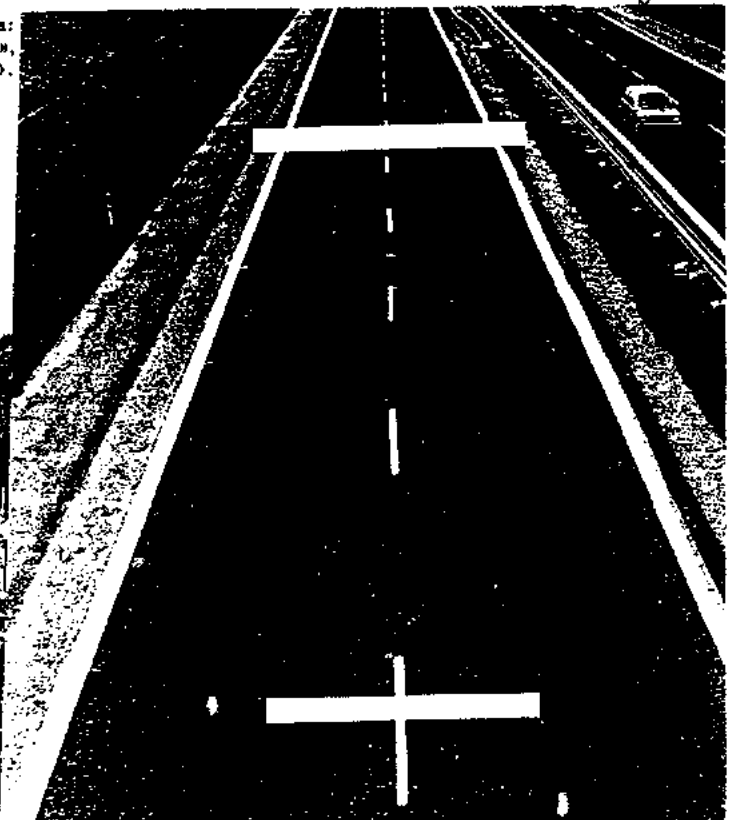


b

1.3.32ab. Constància i perspectiva: demostració de la «il·lusió de Ponzo», segons Gregory (1965 i 1973).

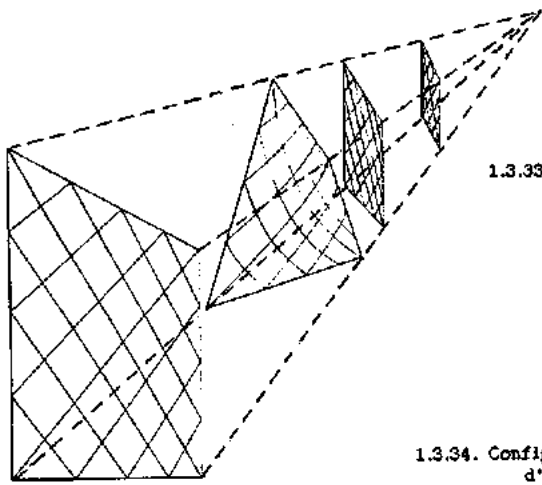


a



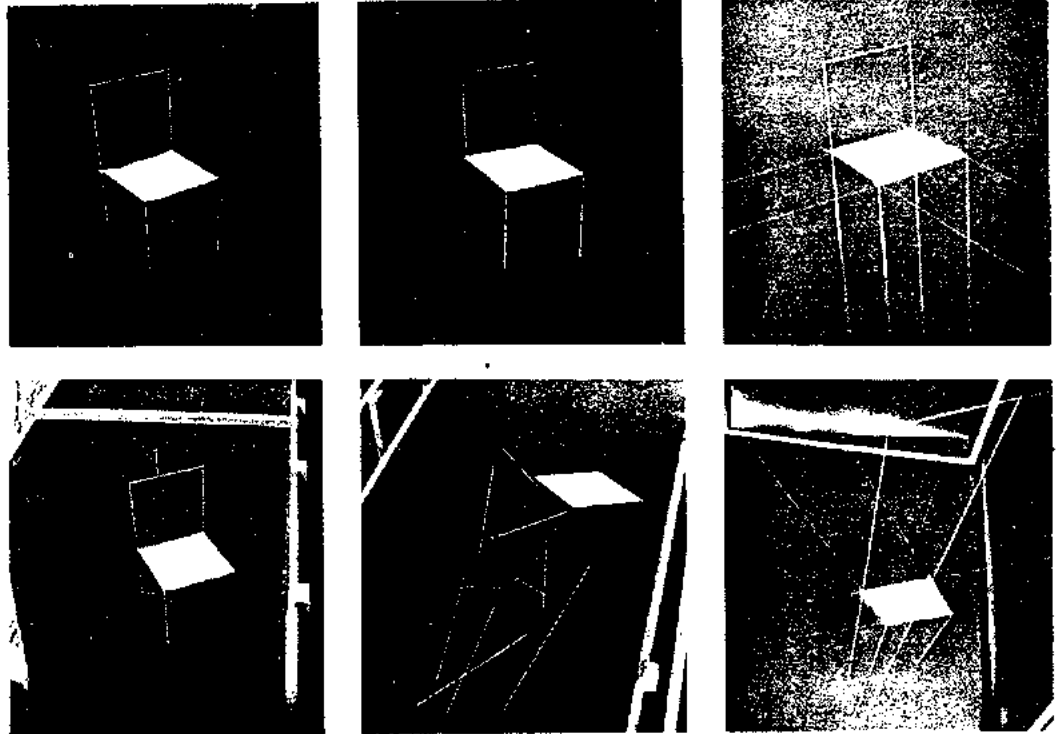
b



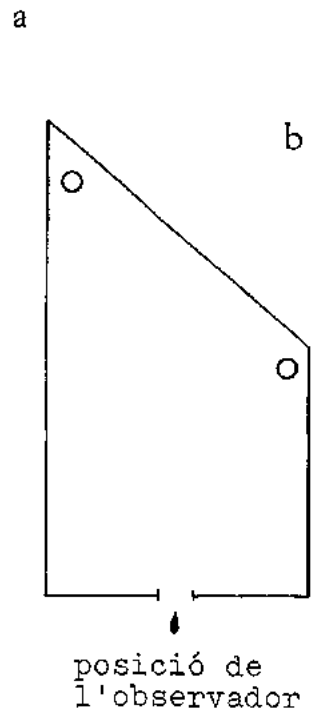


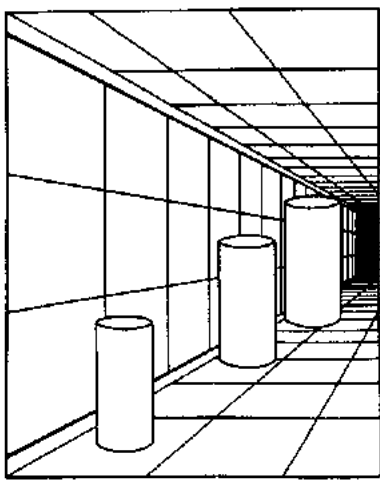
1.3.33. Configuracions equivalents des d'un mateix punt de vista, segons B.A.R.Carter (Gombrich, 1962).

1.3.34. Configuracions equivalents, segons el punt de vista: les cadires d'A. Ames (Gombrich, 1959).

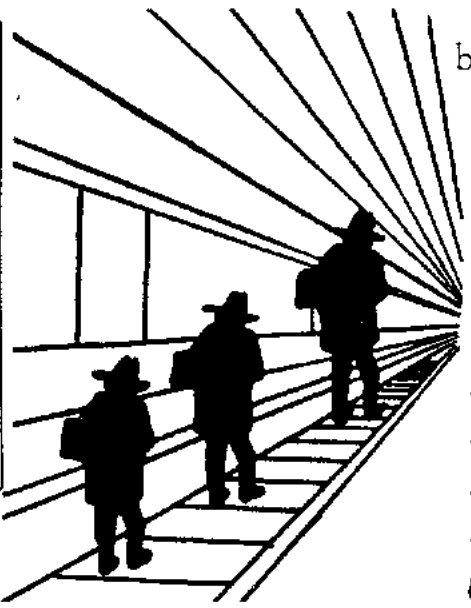


1.3.35ab. L'habitació deformada d'A. Ames: a) vista frontal; b) esquema de la planta (Gregory, 1965).

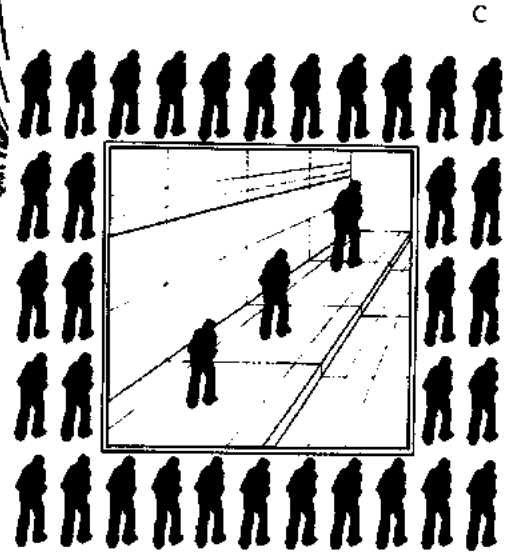




a

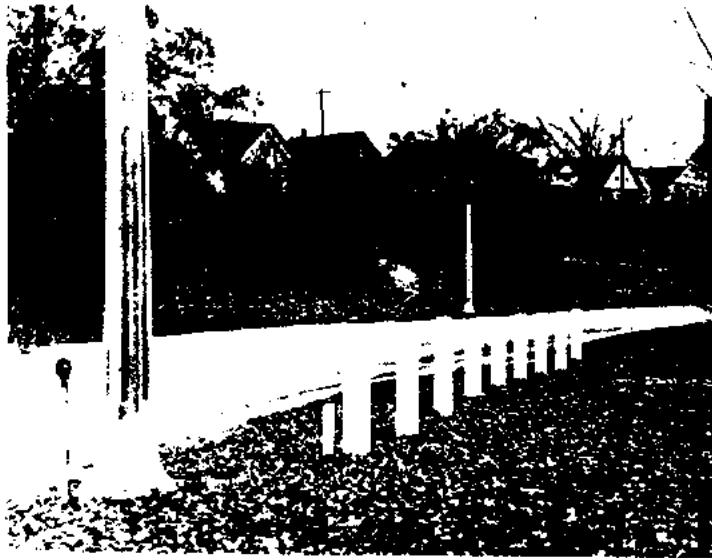


b



c

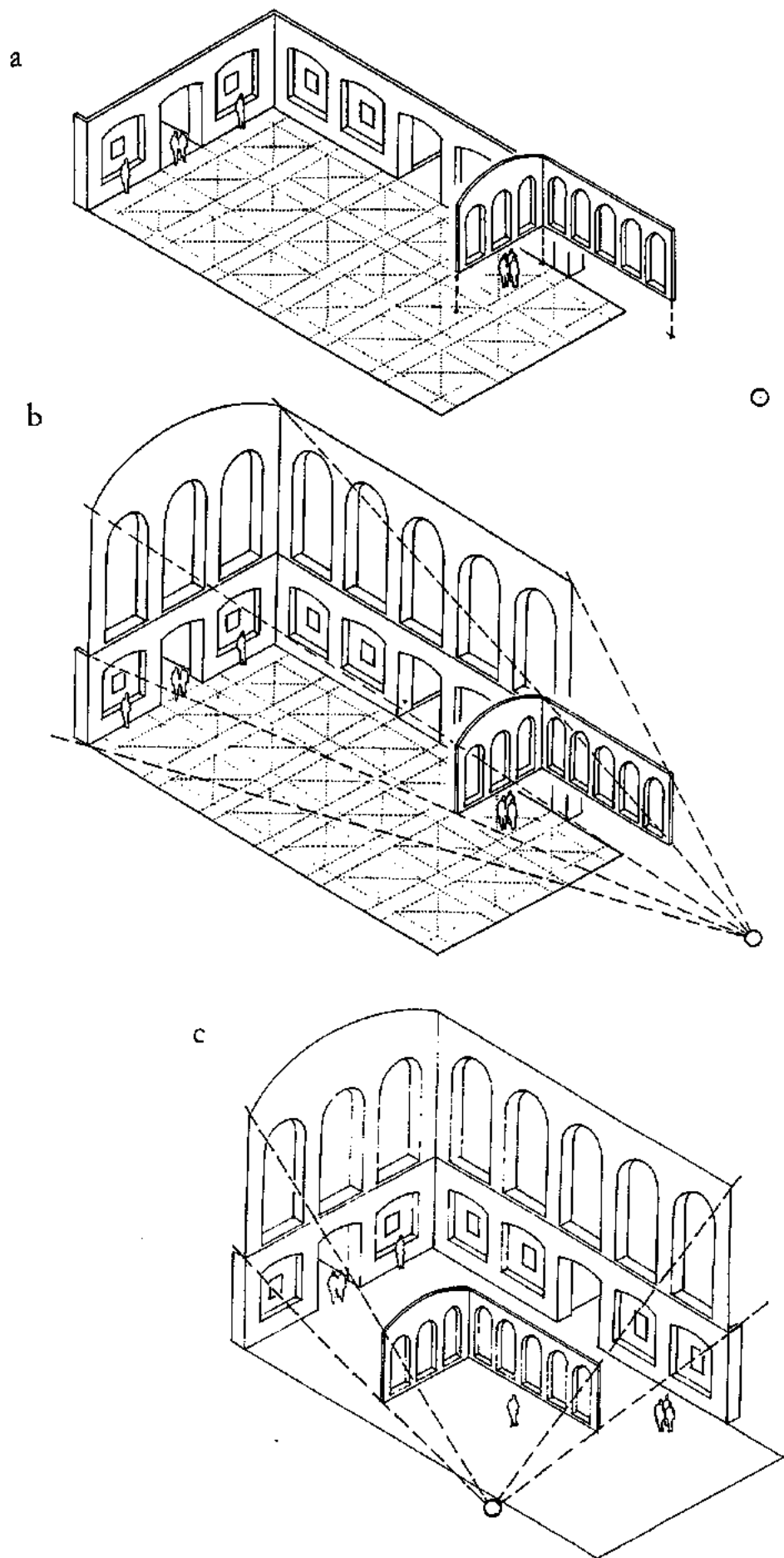
1.3.36abc. Relació dimensió-distància i context (Gombrich, 1969 (b), 1973 (c) i 1982 (a)).



1.3.37. Relació dimensió-distància i context, segons E. Evans (Gombrich, 1962).

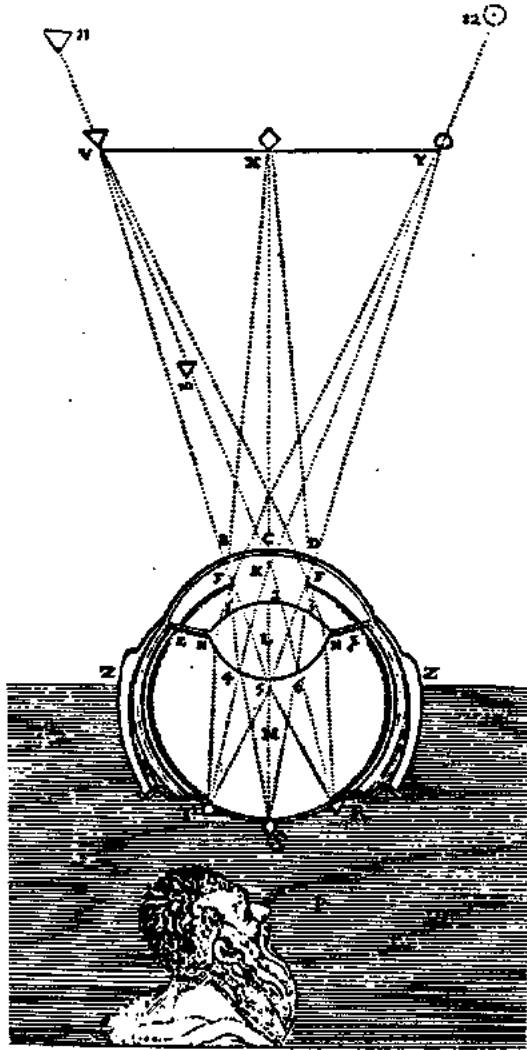
1.3.38. Figura d'un rastre d'esclaiola i el seu motlle, amb il·luminació alta (Gregory, 1973).



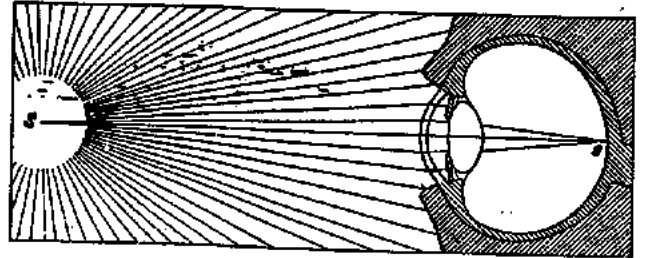


1.3.39abc. Plató cinematogràfic, amb el sector inferior construït i el superior simulat per una maqueta: a) el plató tal com és; b) tal com el suposa l'espectador; c) la mateixa maqueta traslladada per a un altre punt de vista (Wright, 1983).

2.1.1. Formació de la imatge retínic a en l'ull d'un vertebrat, segons Descartes.

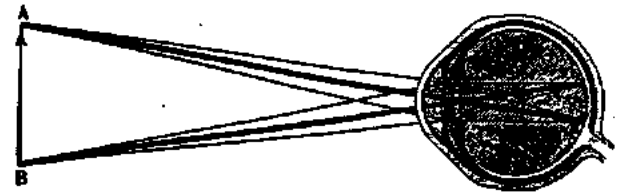


2.1.2. Imatge retínic a d'un punt de llum (Pirenne, 1970).

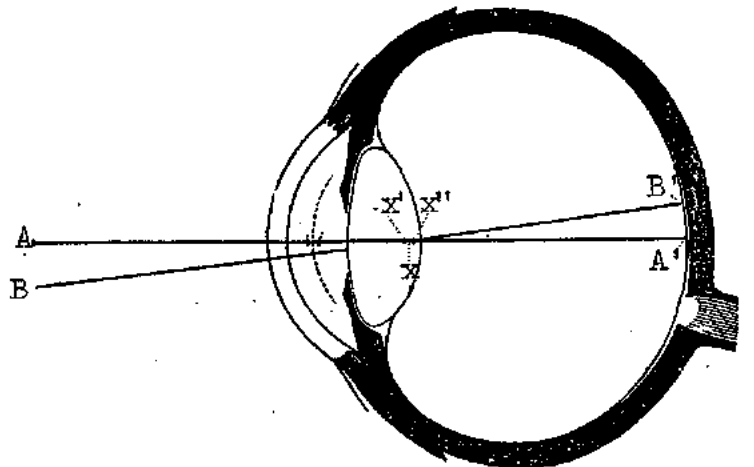
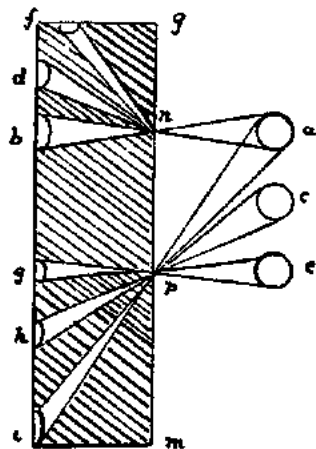


2.1.3.

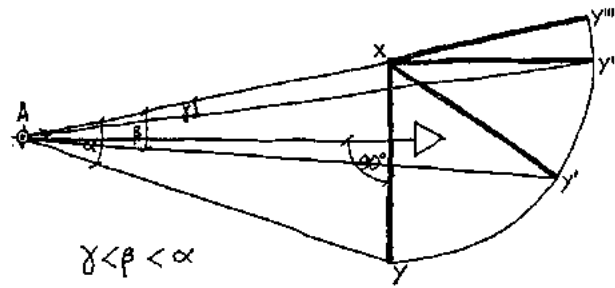
Imatge retínic a enfocada (ba) d'un objecte (AB); s'indiquen simplificadament amb traç gruixut els eixos principals i el seu creuament en el «punt nodular» o «centre òptic» (Pirenne, 1970).



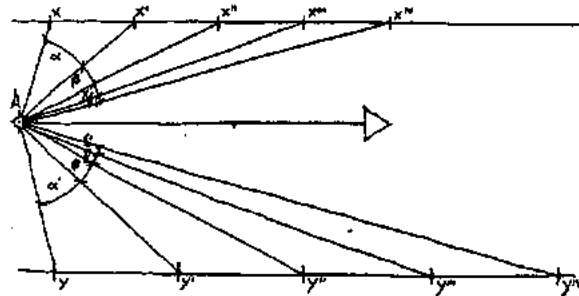
2.1.4. Dues imatges d'uns mateixos objectes vistos des de dos punts, a Leonardo, Vind. Libr., 145 Br; hi manquen els raigs d'unió de (c) i (e) amb (n).



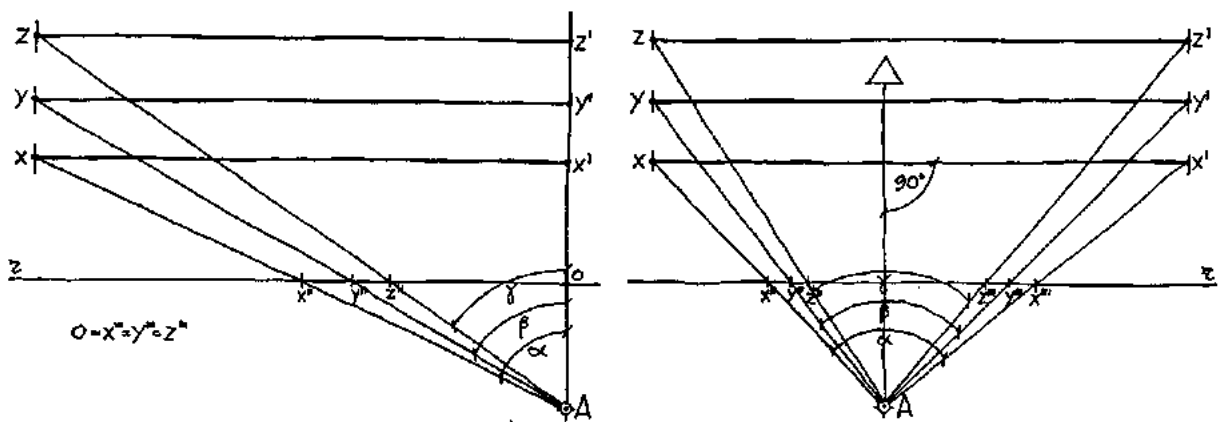
2.1.5. Eix òptic (A-A') i punt nodular o centre òptic (x) (simplificació) (Pirenne 1970, adaptat).



2.1.6. Demostració de l'escorç (Vagnetti 1979).

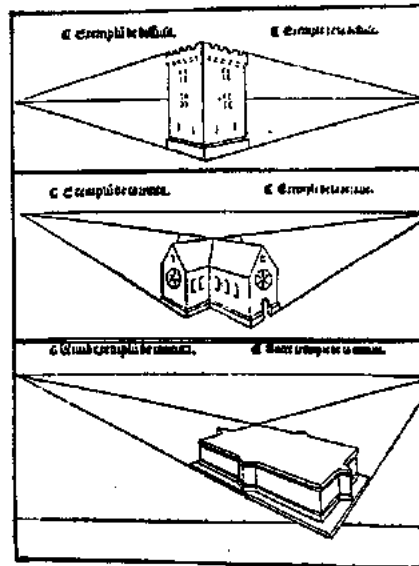


2.1.7. Demostració de la fuga o convergència (Vagnetti, 1979).

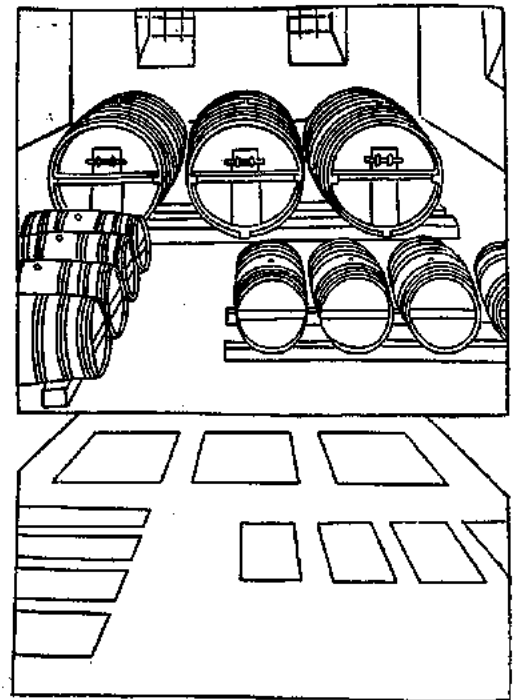


2.1.8ab. Demostració de la reducció, amb expressió de valors lineals i angulars (Vagnetti, 1979).

2.1.9abcde. L'escorç: per a un ull situat en un punt, certes superfícies d'un mateix cos opac són ben visibles, d'altres són poc visibles i d'altres no en són gens (el cervell interpreta la parcialitat de l'aspecte d'aquell cos en termes d'una concreta posició en l'espai, és a dir, en termes de profunditat).



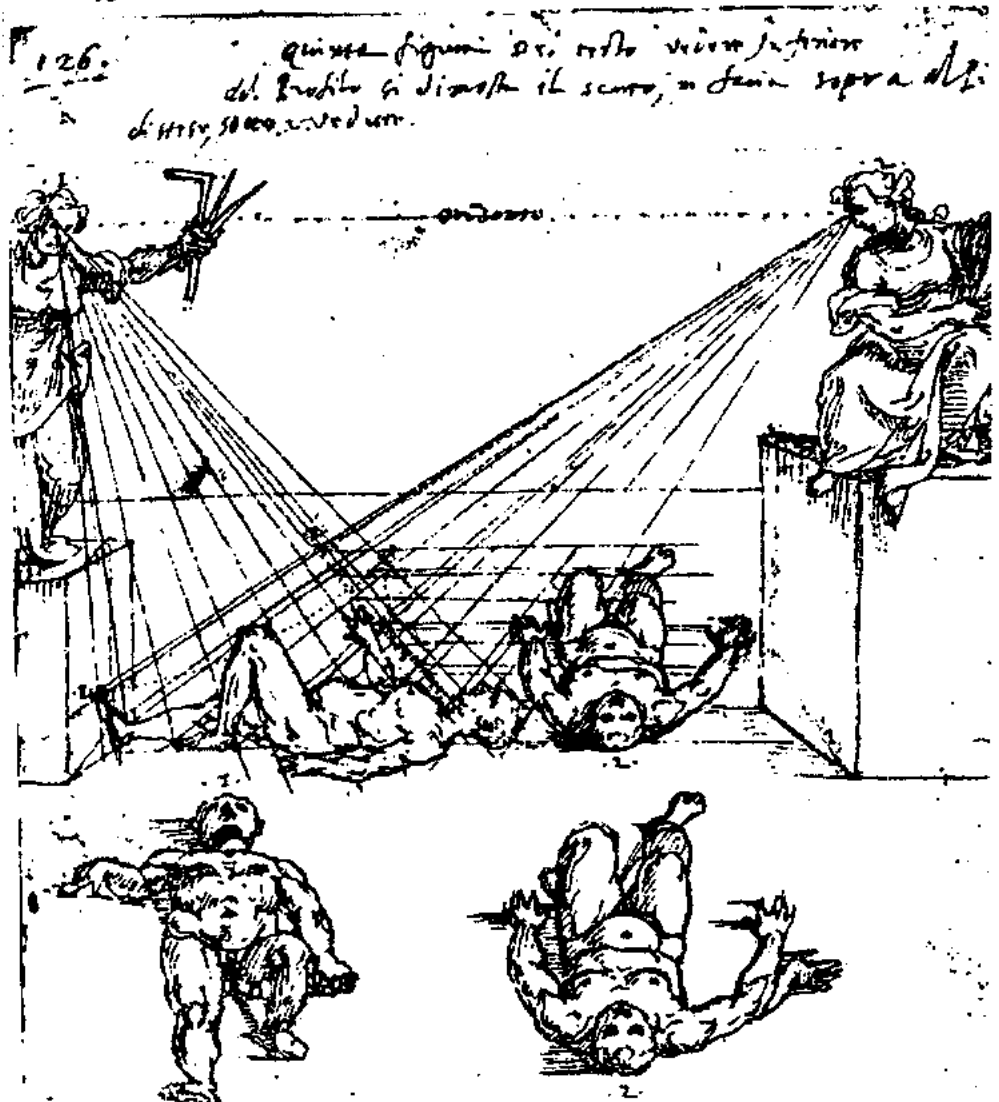
2.1.9a. Viator, *De artificiali perspectiva* (1509<sup>2</sup>), fol. 8v.

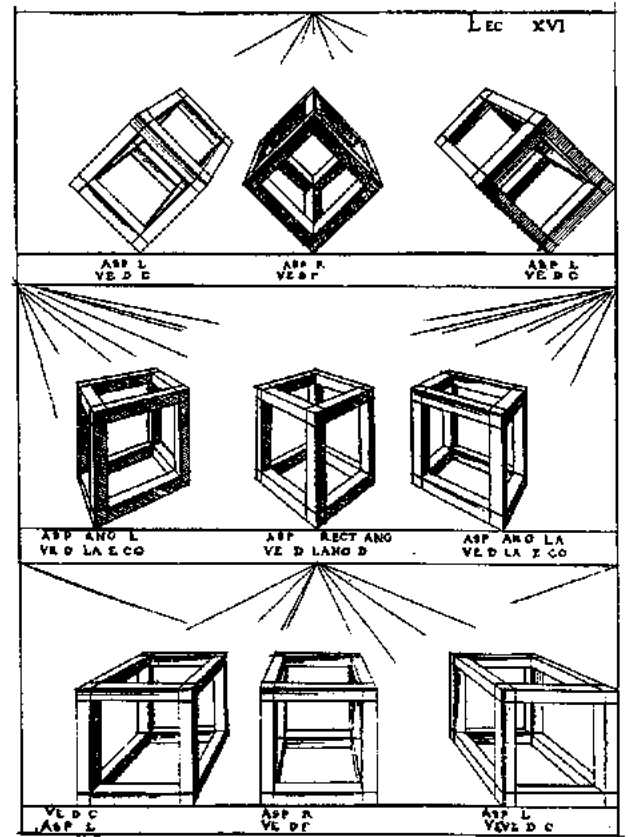
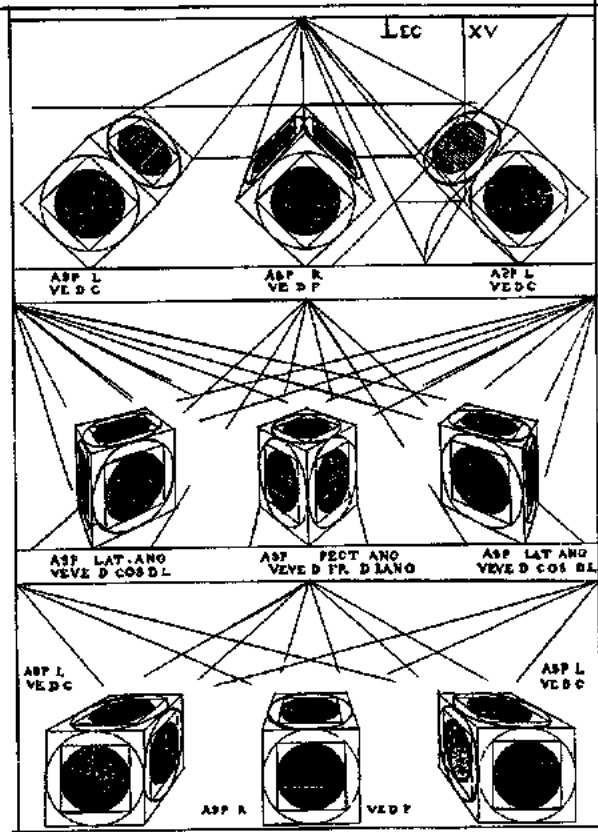


2.1.9b. Viator, *De artificiali perspectiva* (1509<sup>2</sup>), fol. 27v («*Racours des tonneaux*»).

« L'ombre faite sur les quarteaux / Juge le racours des tonneaux.

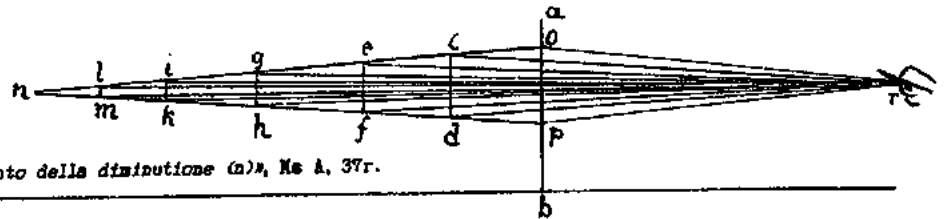
2.1.9c. Carlo Urbino, *Codex Huygens* (1569), fol. 126.





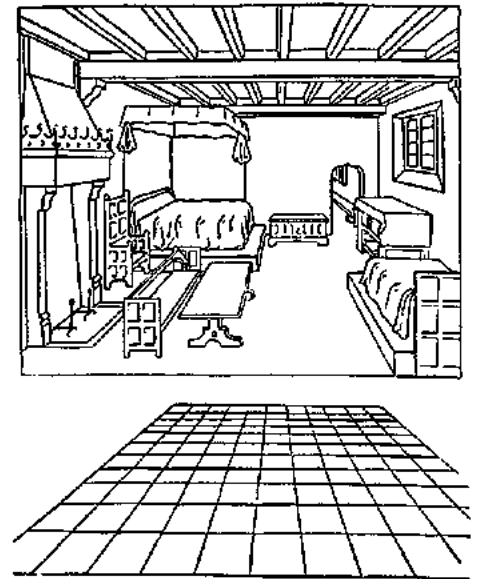
2.1.9e. Du Cerceau, *Leçons de perspective positive* (1576), leç. xvi.

2.1.10abode. La fuga: per a un ull situat en un punt, com més allunyats són els objectes que té damunt seu més avall li apareixen, els que té sota seu més elevats, els que té a la seva dreta més a l'esquerra, i els que té a l'esquerra més a la dreta (el cervell n'interpreta la posició relativa cap al centre en termes de major profunditat).

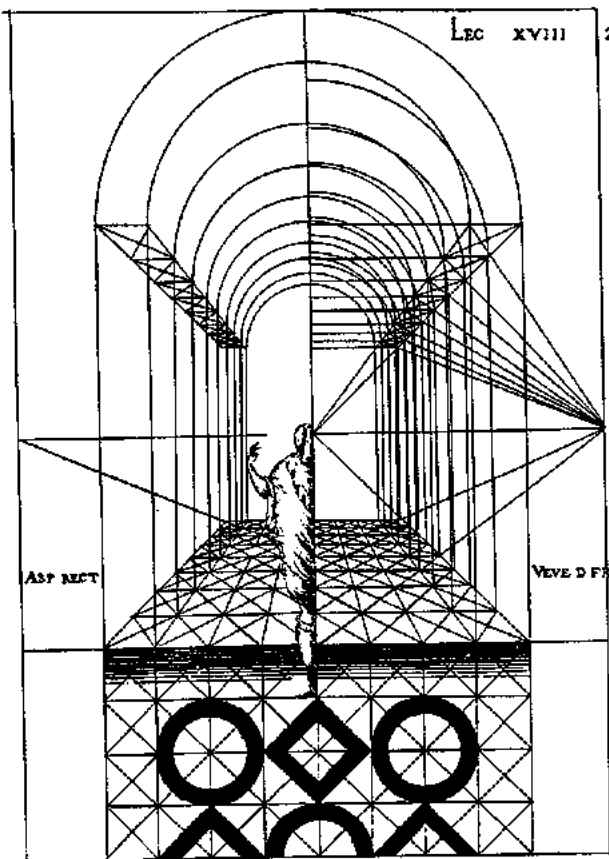


2.1.10a. Leonardo, «Il punto della diminutione (a)», Ms A, 37r.

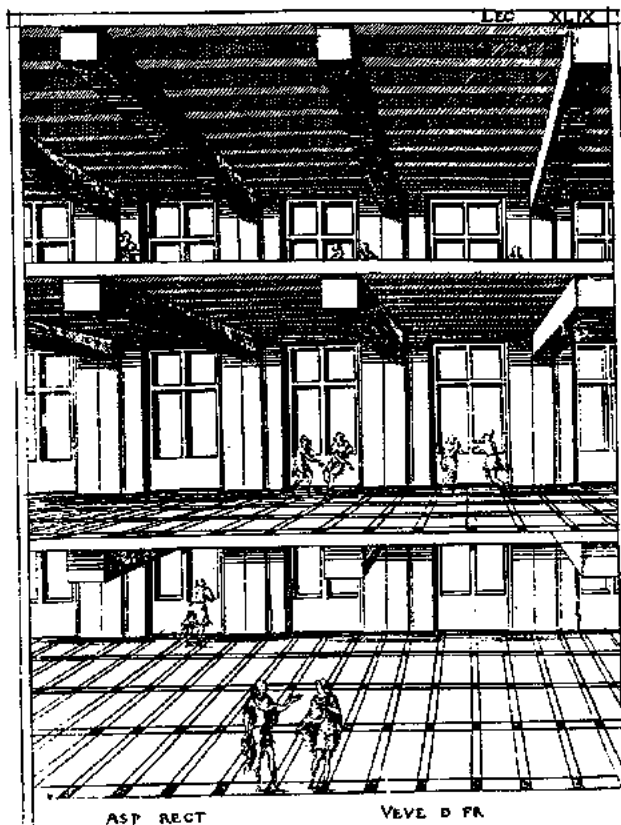
2.1.10b. Viator, *De artificiali perspectiva* (1509<sup>2</sup>), fol. 13r («Chambre et sa garnitures»).



2.1.10c. Sebastiano Serlio, *Libro Secondo, Di prospettiva* (1545), «Scena tragica».



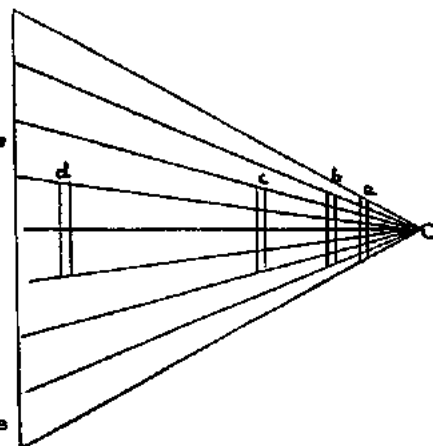
2.1.10d. Du Cerceau, *Leçons de perspective positive* (1576), leç. xviii.



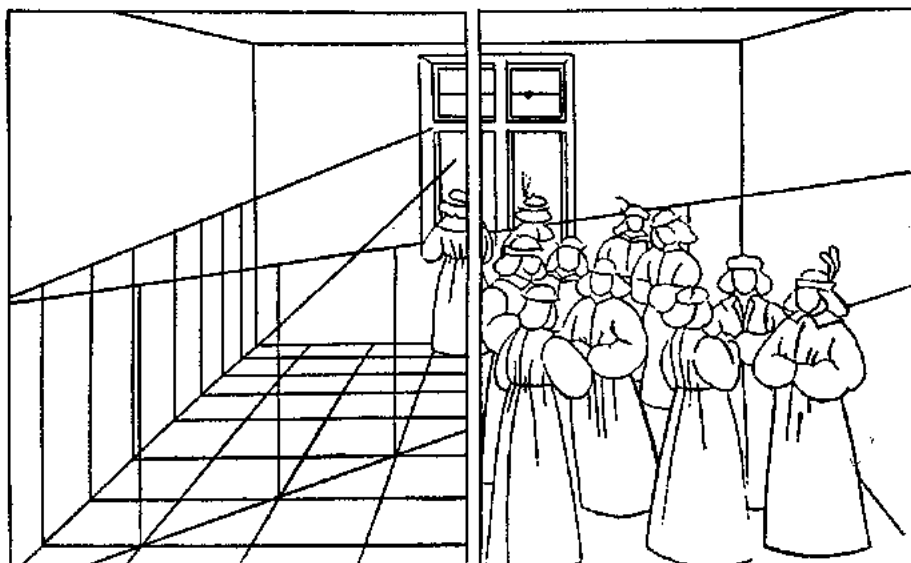
2.1.10e. Du Cerceau, *Leçons de perspective positive* (1576), leç. xlix.

2.1.11abode. La reducció: per a un ull situat en un punt, les magnituds dels objectes vistos es redueixen més com més augmenta la seva distància respecte a l'ull (el cervell n'interpreta la reducció relativa en termes de major profunditat).

2.1.11a. Leonardo, *sinfra le cose d'equal grandezza quella che sarà piu distante dall'occhio si dimostrerà di minore figura*, Ms S.K.M. II, 63r.

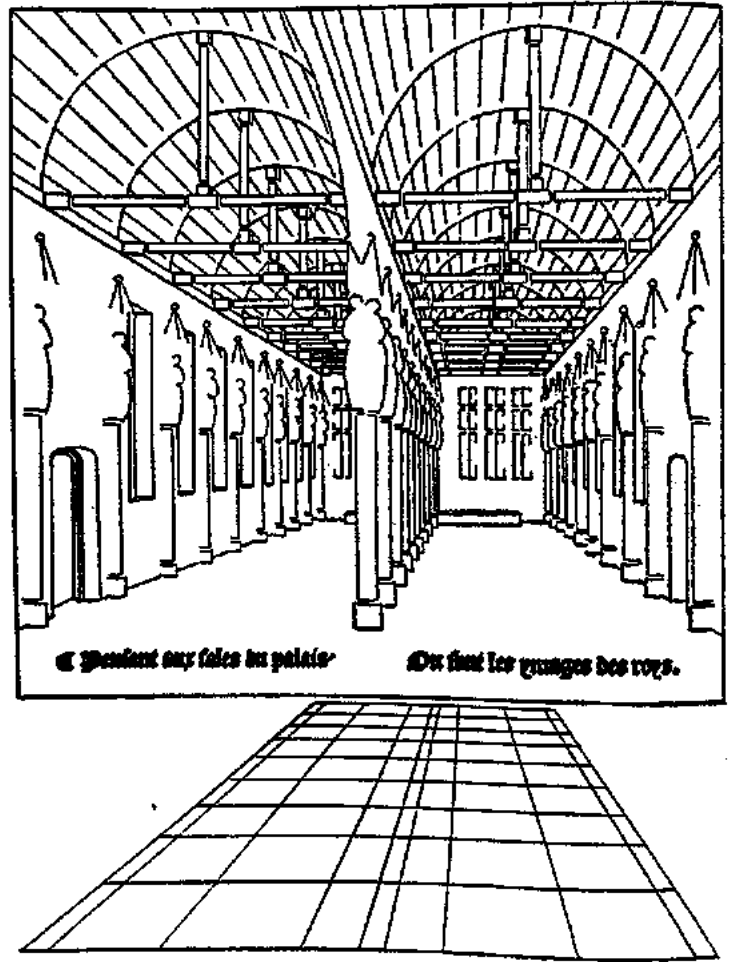


2.1.11b. Viator, *De artificiali perspectiva* (1505), fol. 7r (Escala de reduccions de les figures).

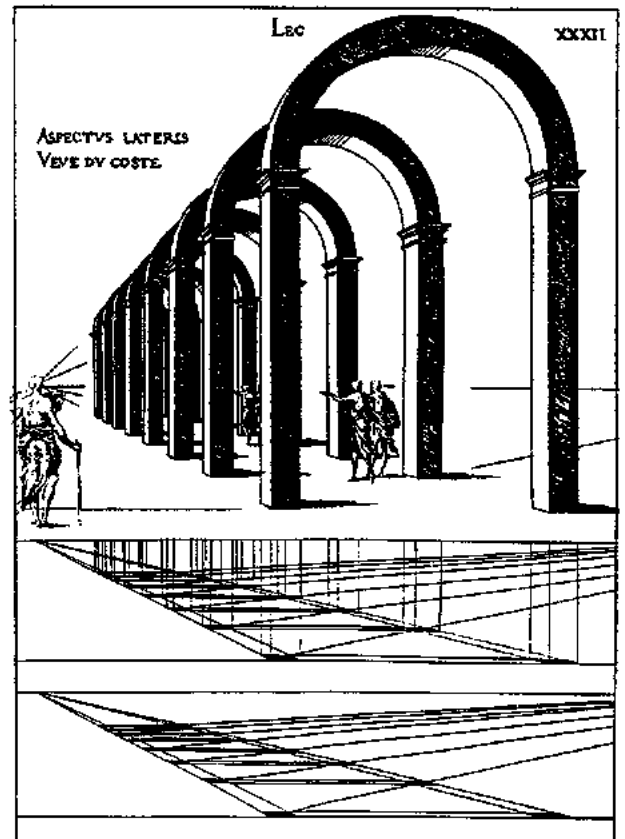
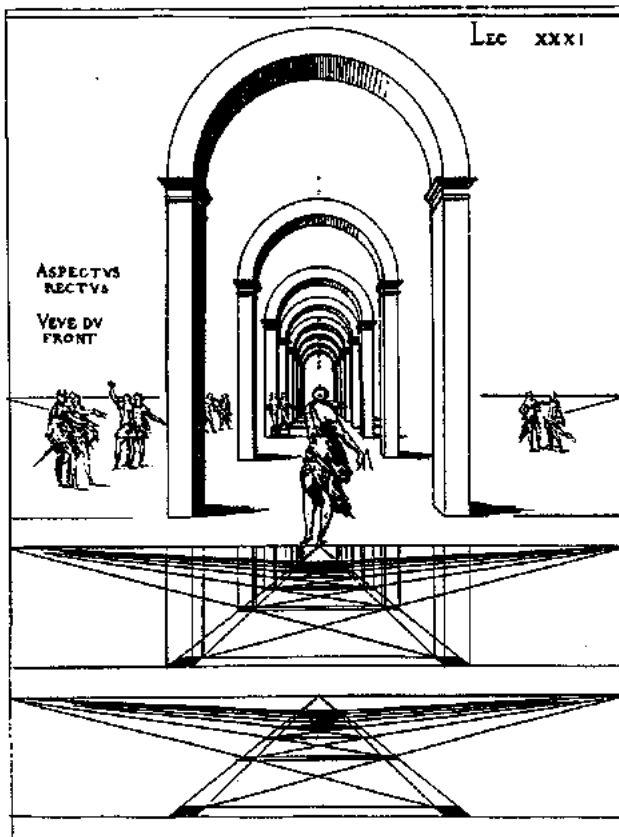




2.1.11c. Viator, *De artificiali perspectiva* (1509<sup>ca</sup>), fol. 15v («Sales du palais»).



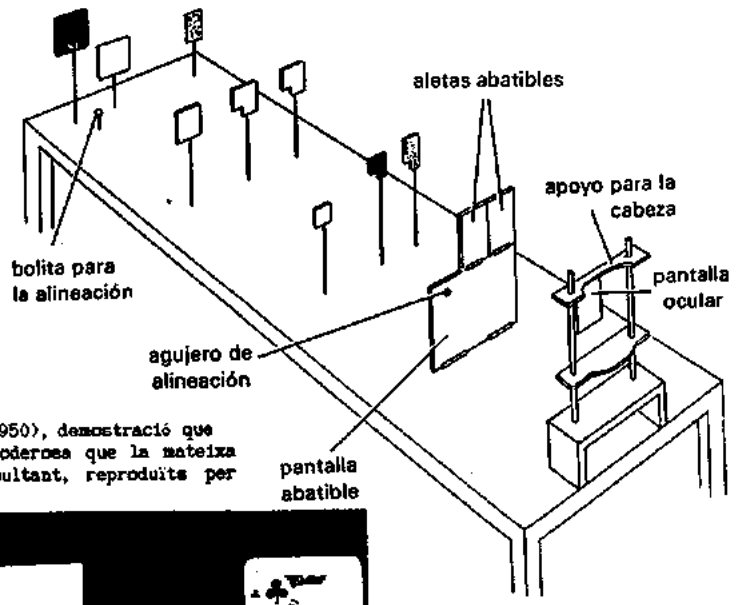
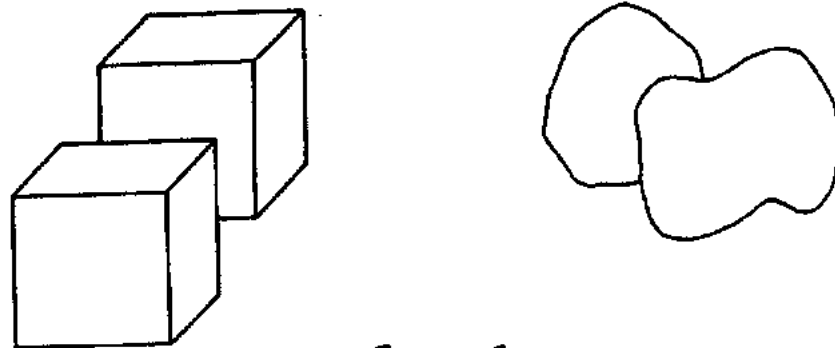
2.1.11d. Du Cerceau, *Leçons de perspective positive* (1576), leç. xxxi.



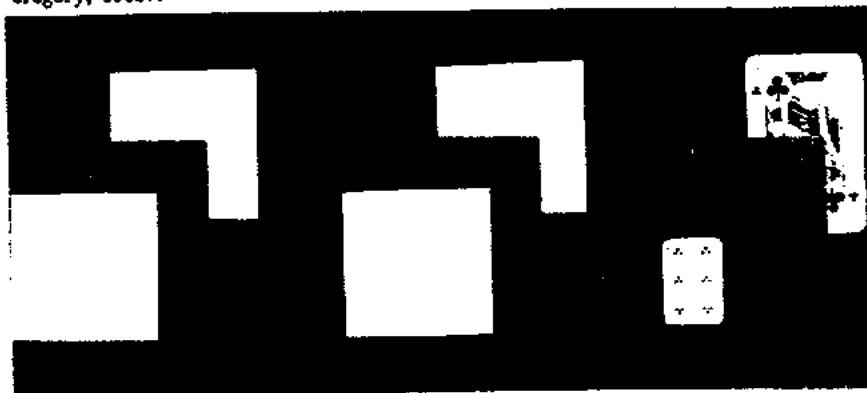
2.1.11e. Du Cerceau, *Leçons de perspective positive* (1576), leç. xxxii.

2.1.12abcde. L'obstrucció: per a un ull situat en un punt, un cos parcialment obstruït per un altre es veu darrera del cos que l'obstrueix (el cervell interpreta l'obstrucció o superposició en termes de profunditat).

2.1.12a. Clau de superposició: la figura parcialment obstruïda es veu més distant de l'observador (Kanizsa, 1980).



2.1.12b. Superposicions falses o «invertides» de Gibson (1950), demostració que l'obstrucció és una clau de profunditat més poderosa que la mateixa estereoscopia (aparell inversor i imatge resultant, reproduïts per Gregory, 1965).



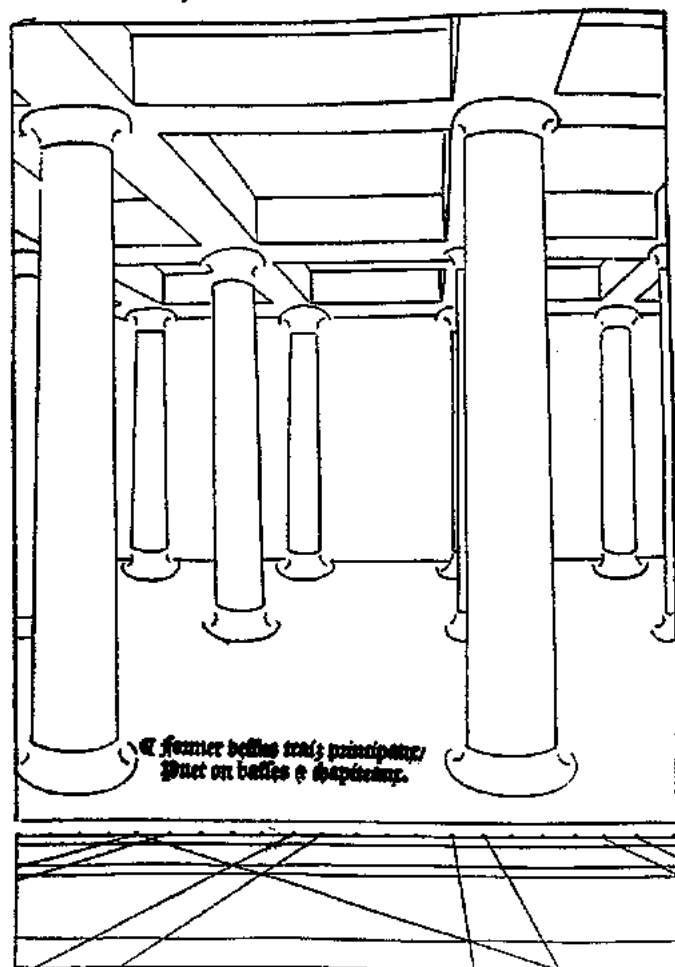
2.1.12c. Figures de la tomba de Tutmosis III, Tebes (vers 1450 aC).



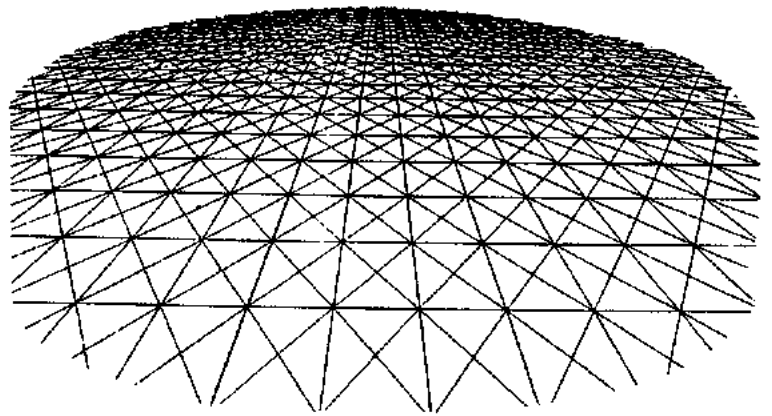
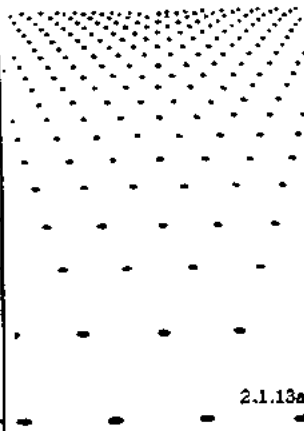
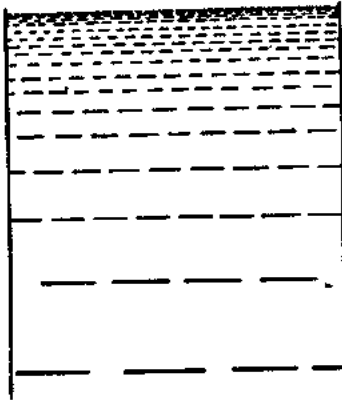


2.1.12d. «Hypnos i Thánatos amb el cos de Sarpedó», cràtera àtica de figures roges (fi del segle VI aC).

2.1.12e. Viator, *De artificiali perspectiva* (1509<sup>2</sup>), fol. 21v («Puet en basses et chapiteaux»).

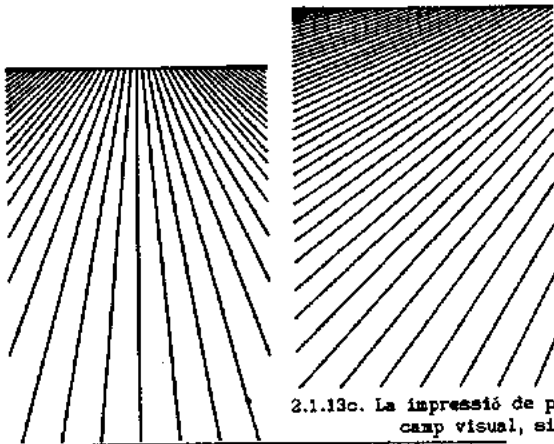


2.1.13abcde. Els gradients: per a un ull situat en un punt, els gradients de les superfícies -o sigui, les gradacions decreixents de microestructures, textures, relleus, línies, intervals, colors, taques, il·luminació, etc.- apareixen tant més reduïts com més allunyats són de l'observador (el cervell n'interpreta la reducció relativa en termes de major profunditat).

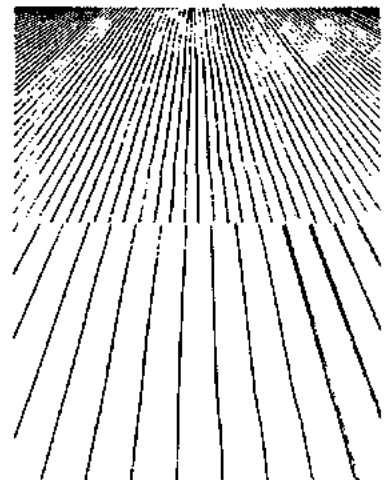
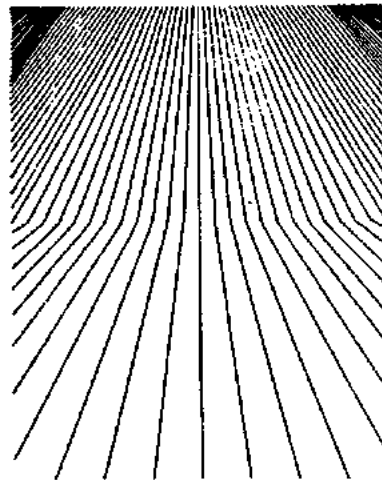
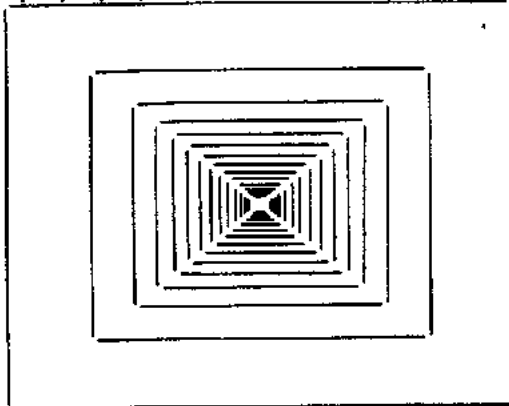
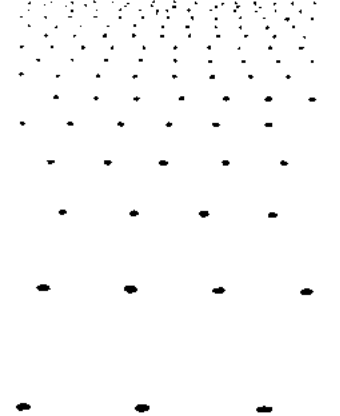
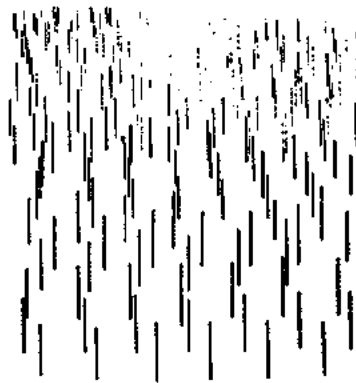


2.1.13a. Els gradients artificials de densitat donen la impressió de profunditat continuada i regular (Gibson, 1950).

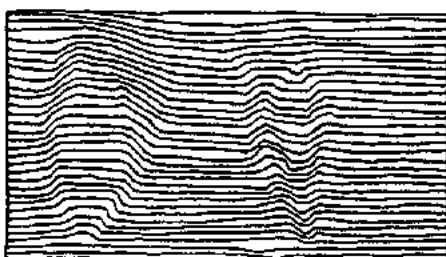
2.1.13b. Per a la impressió de profunditat, no cal cap precisa alineació ni regularitat (Gibson, 1950).



2.1.13c. La impressió de profunditat no depèn de la direcció de les línies en el camp visual, sinó del gradient de densitat (Gibson, 1950).



2.1.13d. Els canvis sobtats en el gradient generen la impressió d'un plec en la superfície, i els canvis sobtats en la densitat generen la impressió d'un desnivell de profunditat entre dues superfícies (Gibson, 1950).

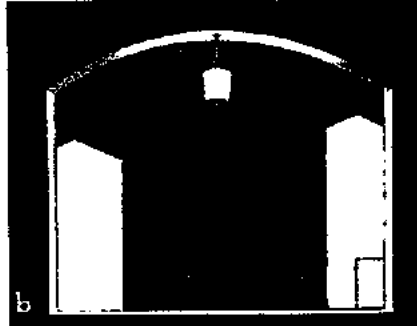
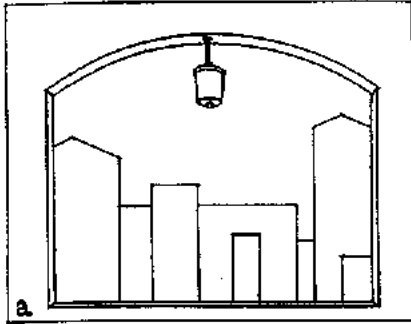


2.1.13e.

Els gradients de textura generen la impressió de relleus i cavitats en una superfície, amb la particularitat que la relació còncav-convex s'inverteix quan es mira el dibuix invertit (Kanizsa, 1980).

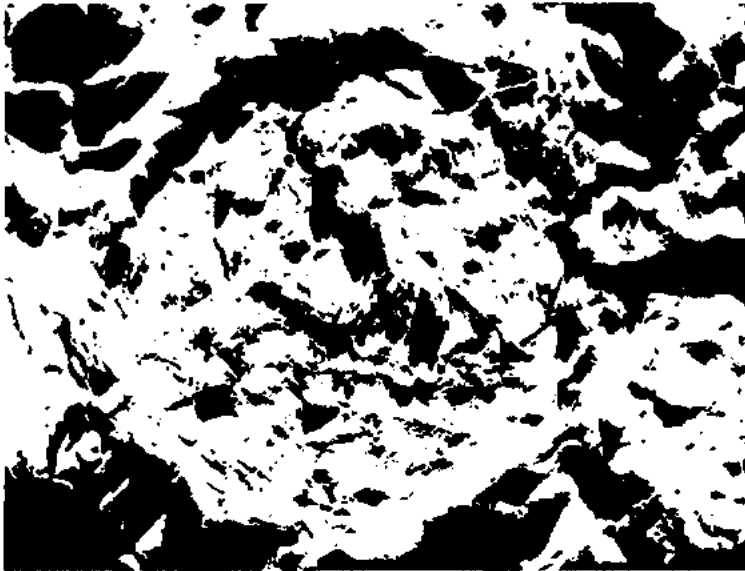
2.1.14abc. Les ombres: per a un ull situat en un punt, les ombres indiquen la direcció de la llum, la distància i l'ocultació relatives dels objectes respecte a la font lluminosa, els volums i la regularitat o irregularitat de les seves superfícies, la presència de cossos obstructors, etc. (el cervell interpreta les ombres en termes de presència d'un cos projectant o bé en termes de distància relativa de la font lluminosa, i hi aplica altres claus de profunditat).

2.1.14a. La profunditat relativa dels edificis de (a) és definida per la gradació lluminosa de (b), o de la diferent opció de (c) (Wright, 1983).

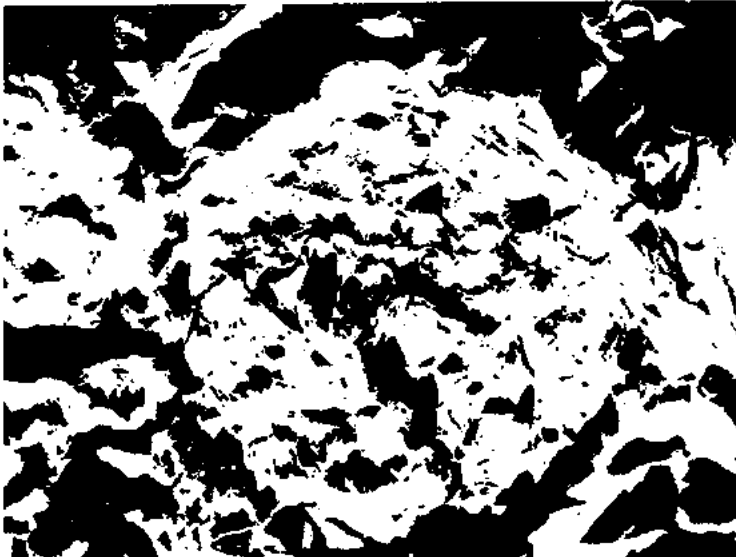


2.1.14b. Les ombres detecten la presència del volum que les projecta, el qual «es veu» fins i tot quan és «inexistent» (Gregory, 1965).

# SHADOW



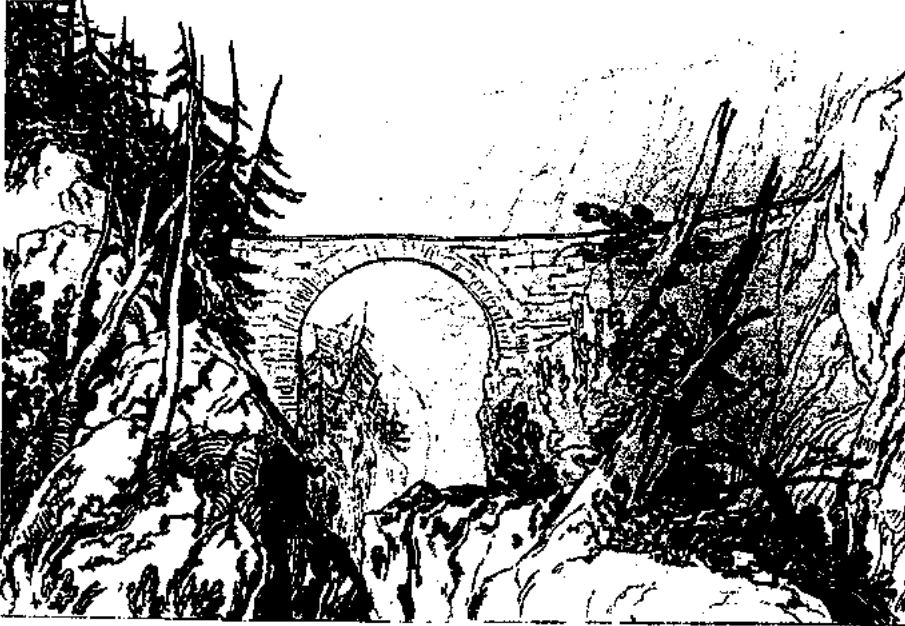
2.1.14c. En imatges bidimensionals, la impressió de concavitat i convexitat generada per les ombres es pot invertir de sentit quan invertim la imatge, tant en el cas d'objectes poc familiars com en el d'objectes molt coneguts; els relleus es veuen depressions, i les depressions relleus, quan girem la fotografia del cràter llunar (Gregory, 1965) i la del mapa d'Europa (Kanizsa, 1980).



2.1.15ab. La indefinició de les formes: per a un ull situat en un punt, les coses llunyanes es veuen amb contorns progressivament menys nítids i precisos que les pròximes, a causa tant de la distància com de factors relacionats amb l'aire interposat entre l'ull i les coses (el cervell interpreta la indefinició de les formes en termes de distància).

2.1.15a. Leonardo, «Della prospettiva aerea», Ms Ash. I, 10r.

2.1.15b. J.M.W. Turner, aiguafort preliminar per a *Liber Studiorum* (Wright, 1983).

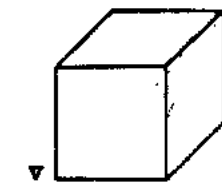
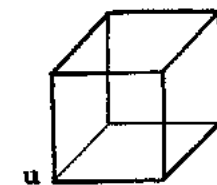
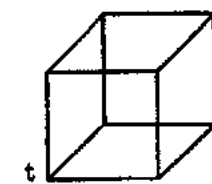
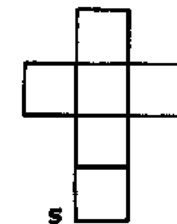
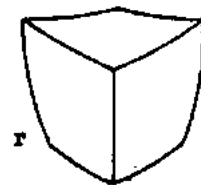
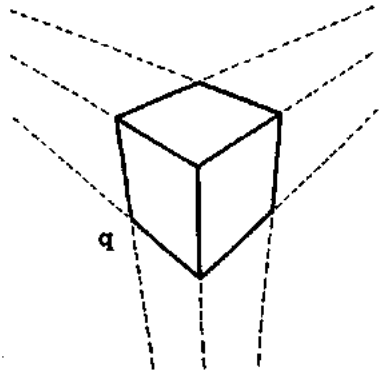
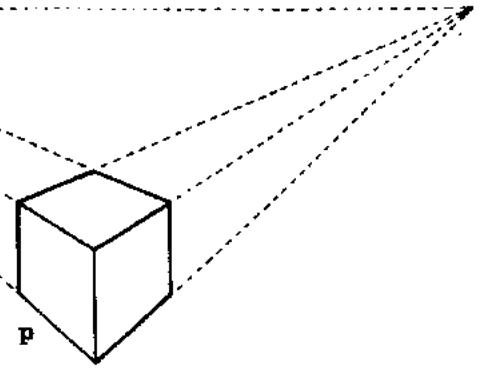
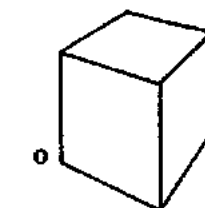
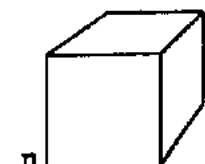
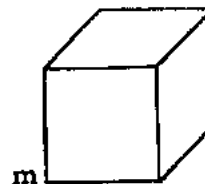
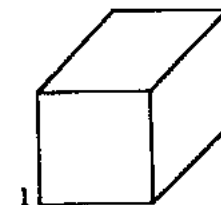
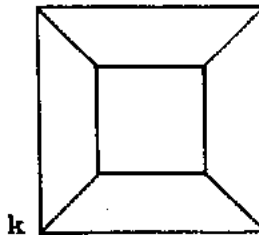
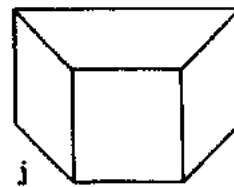
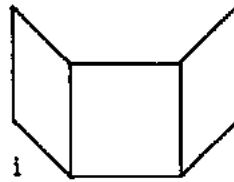
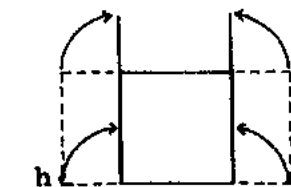
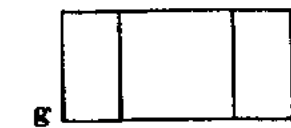
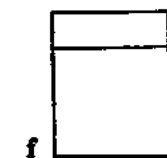
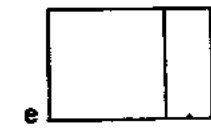
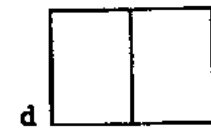
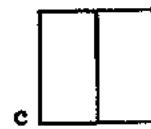
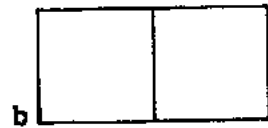
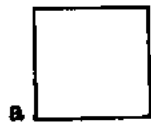


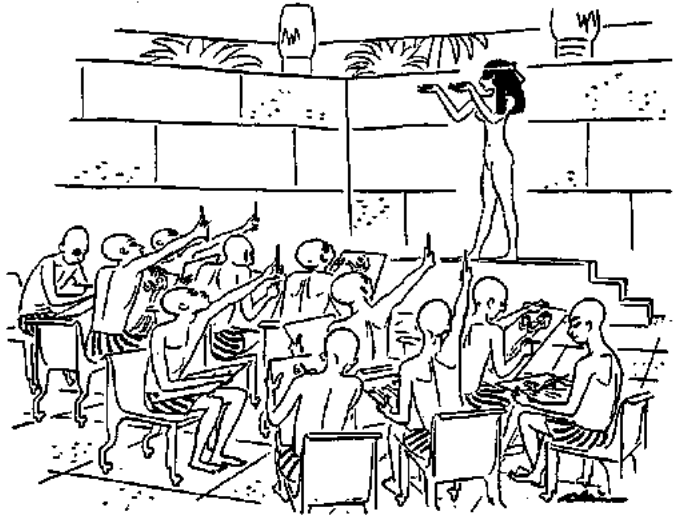
2.1.16. La indefinició i emblaviment dels colors: per a un ull situat en un punt, les coses llunyanes es veuen amb colors progressivament menys nítids i més emblavits que les pròximes, a causa tant de la distància com de factors relacionats amb l'aire interposat entre l'ull i les coses (el cervell interpreta la indefinició i emblaviment dels colors en termes de distància). Transcripció lineal del fons paisatgístic «esvaït i blavós» de *La Gioconda*, de Leonardo, segons Wright (1983).



2.2.1.

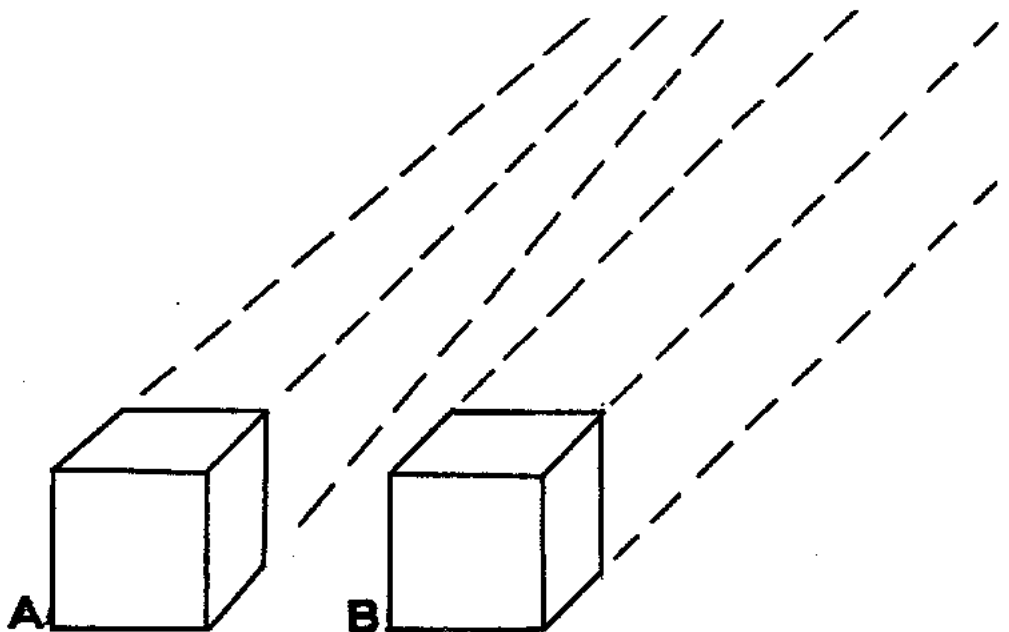
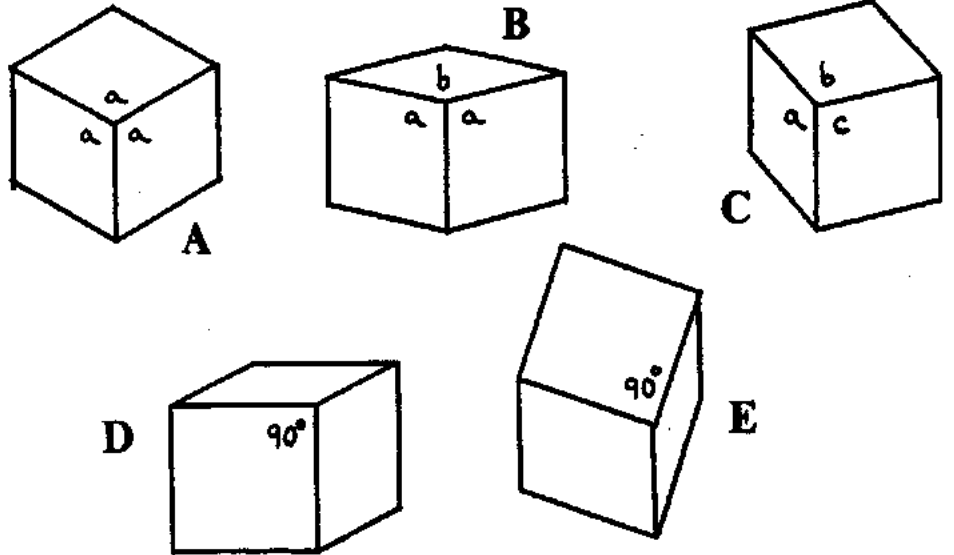
Representacions lineals d'un cub, amb «explicacions» diferents de característiques i d'aspectes visuals (Wright, 1903).





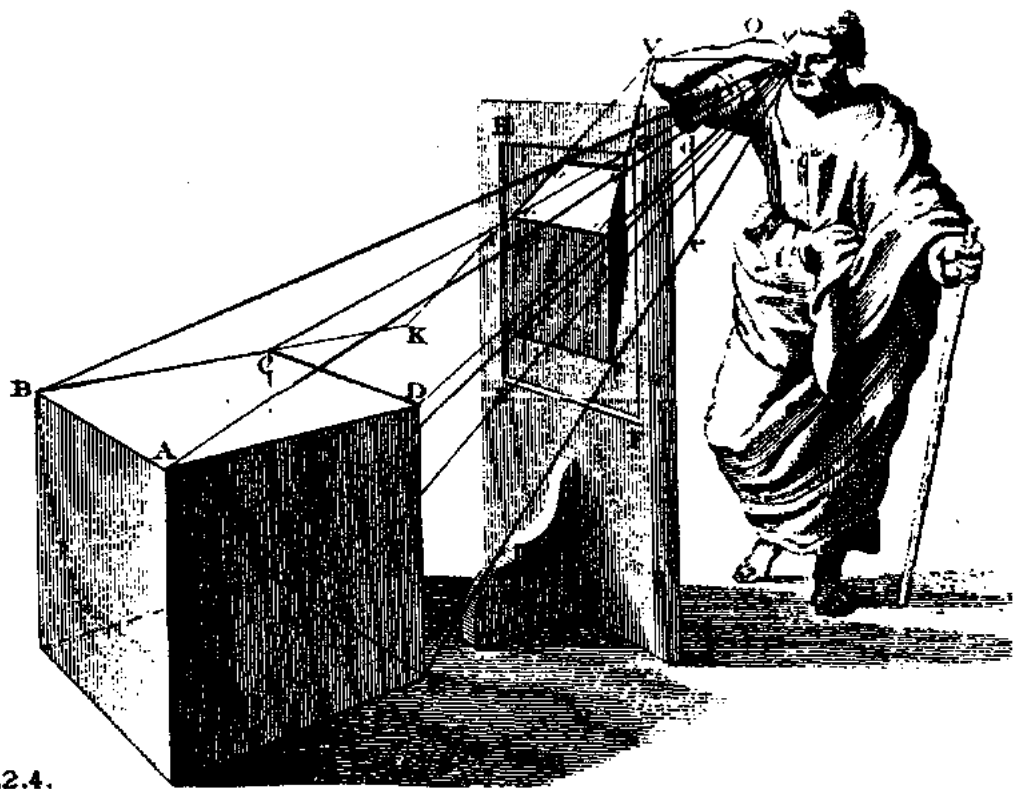
2.2.2. Daniel Alain, Dibuix a *The New Yorker Magazine*, 1 octubre 1955.

2.2.3a. Projeccions axonomètriques ortogonals (A, B, C) i obliques (D, E) d'un cub: isomètrica (A), dimètrica (B), trimètrica (C), cavallera (D) i militar (E).



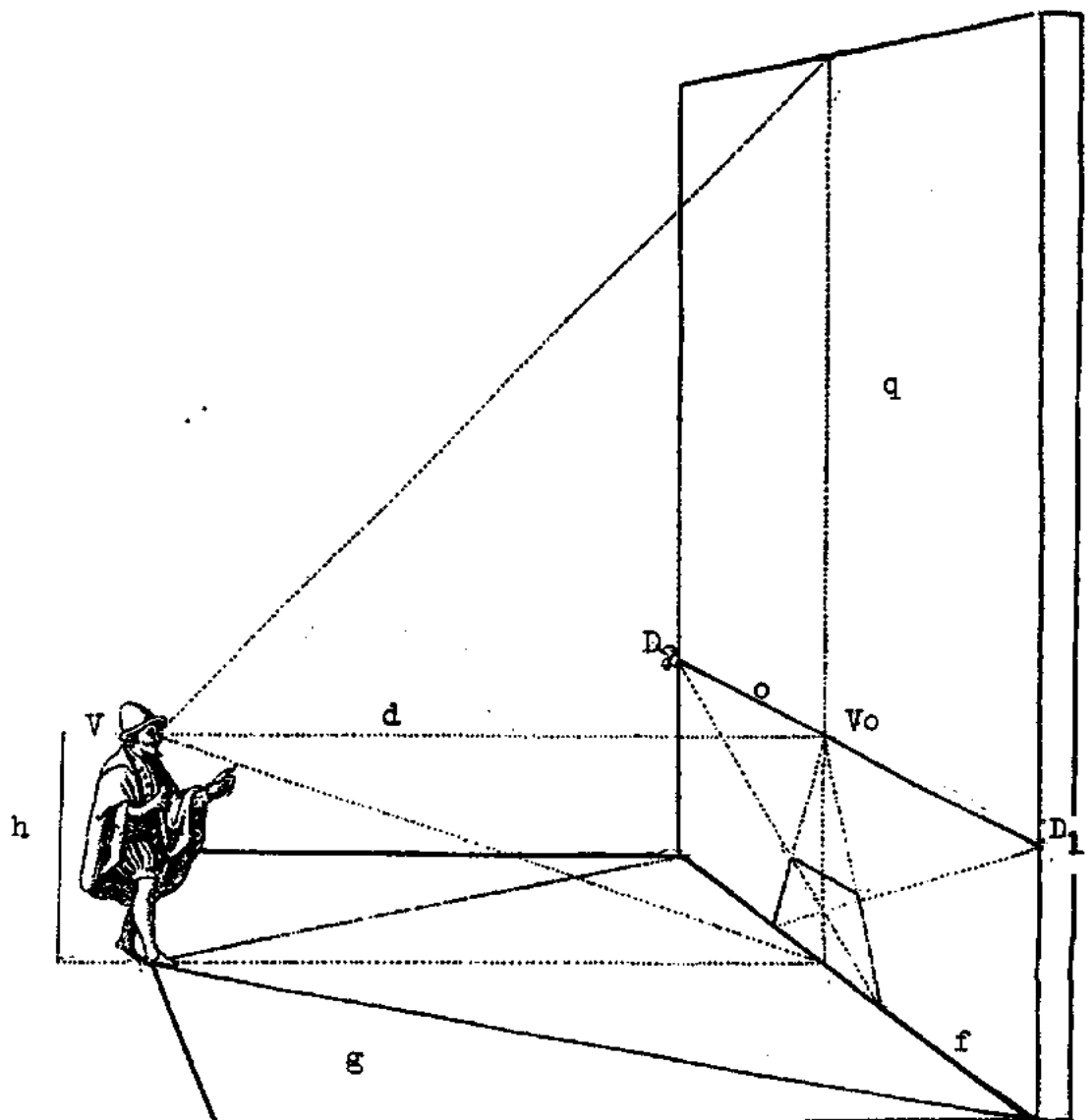
2.2.3b. Comparació entre la imatge «perspectiva» d'un cub distant del seu punt de fuga (A) i una imatge «cavallera» del mateix cub (B).



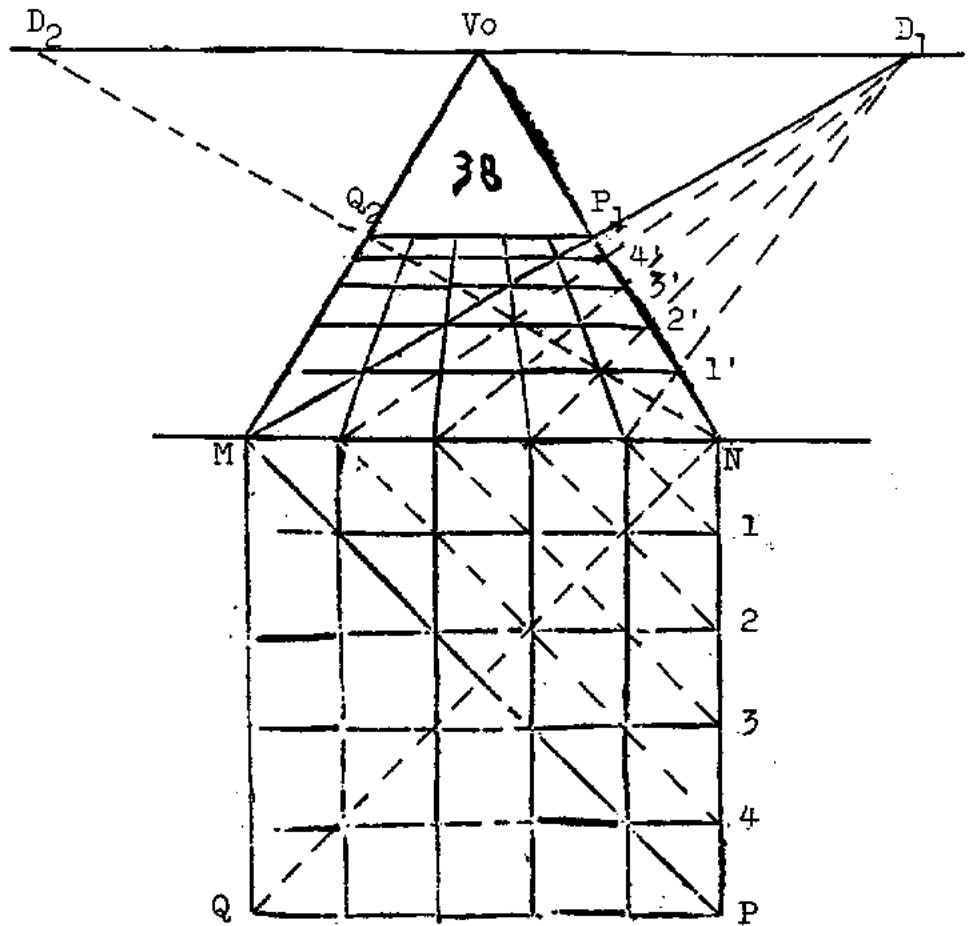


2.2.4.

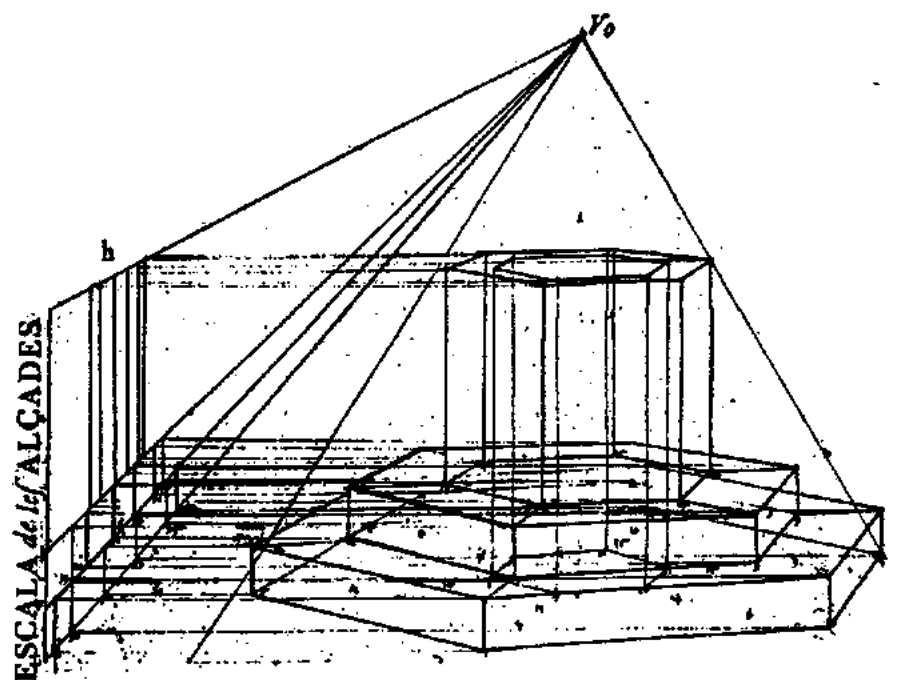
El principi de la perspectiva lineal, a Brook Taylor, *New Principles of Linear Perspective* (1719).



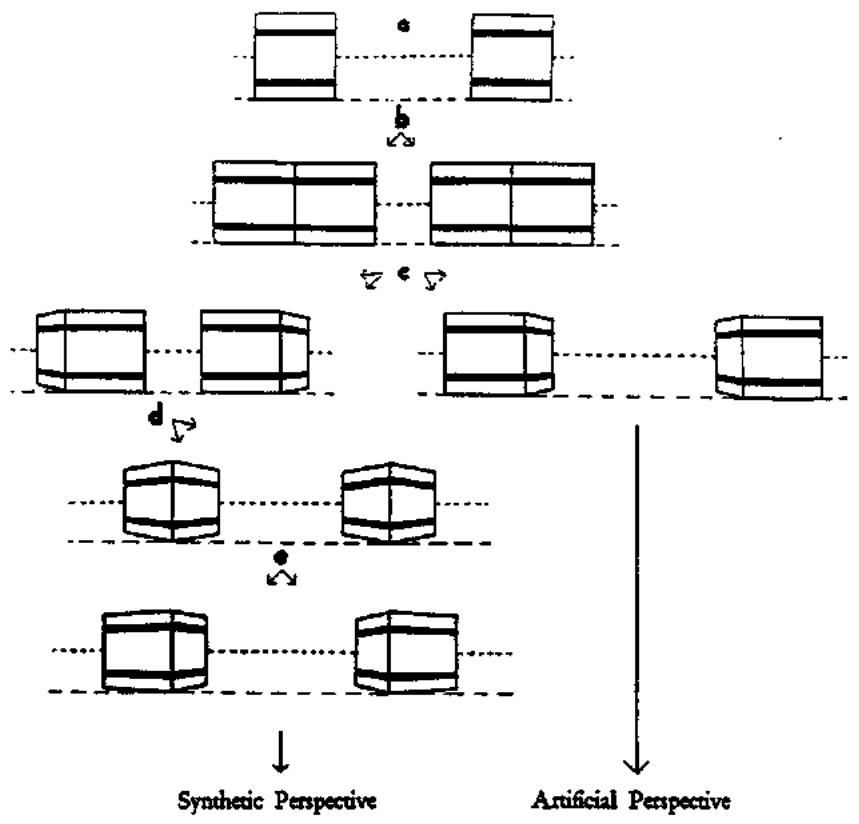
2.2.5. Projecció central o perspectiva (a partir de J.B. de Vignola, *Le due regole* (1583), II, cap. 51).



2.2.6.  
 Construcció perspectiva del quadrat de base: mètode amb punt de distància (a partir de D. Barbaro, *La pratica della prospettiva* (1569), pàg. 33, fig. 38).



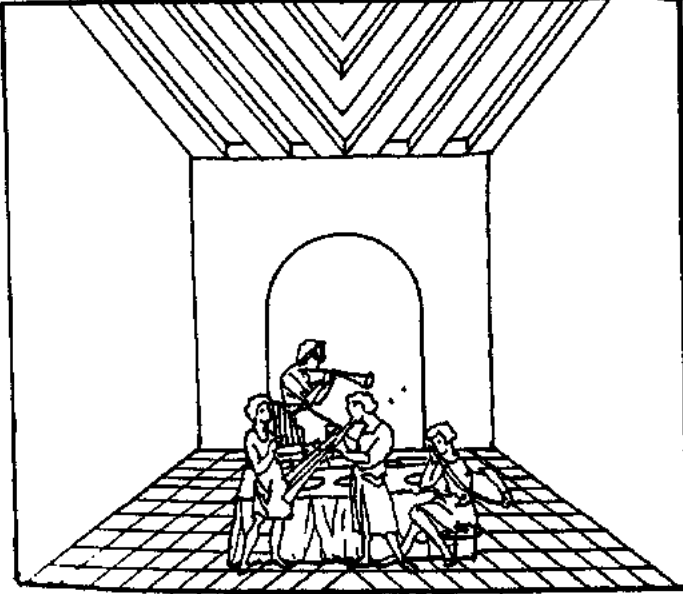
2.2.7.  
 Escala de les alçades (dibuix de Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi* (1472/75), II, teor. VI, fig. 371).



Synthetic Perspective

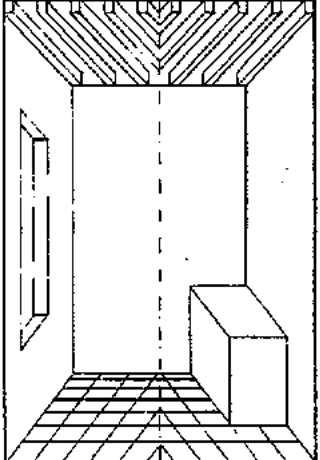
Artificial Perspective

2.2.8. Tipologies de representació d'objectes sòlida, segons White (1957): a) frontal, b) frontal complexa, c) frontal escorçada, d) obliqua, i e) obliqua lleu.

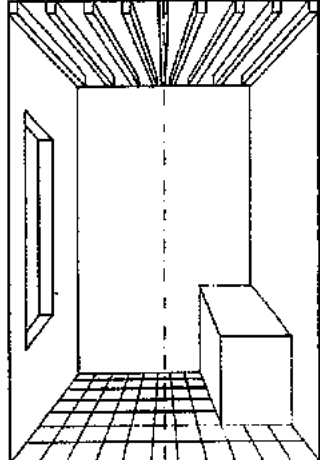


2.2.9. Solució trescentista de sostre i paviment, segons Wright (1983).

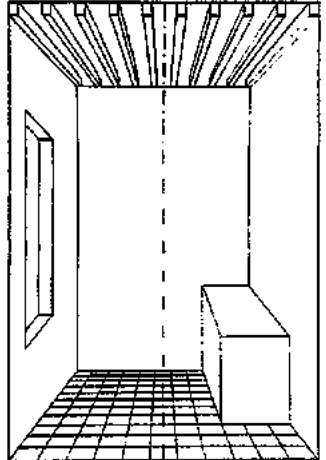
2.2.10abc. Solucions trescentistes d'un interior amb sostre i paviment, segons diagrames d'A. de Nosa: a) amb eix de fuga per paral·leles, com en la (fig. 2.2.9); b) amb eix de fuga per pseudocóncvergència; c) amb eix de fuga per divisió proporcional.



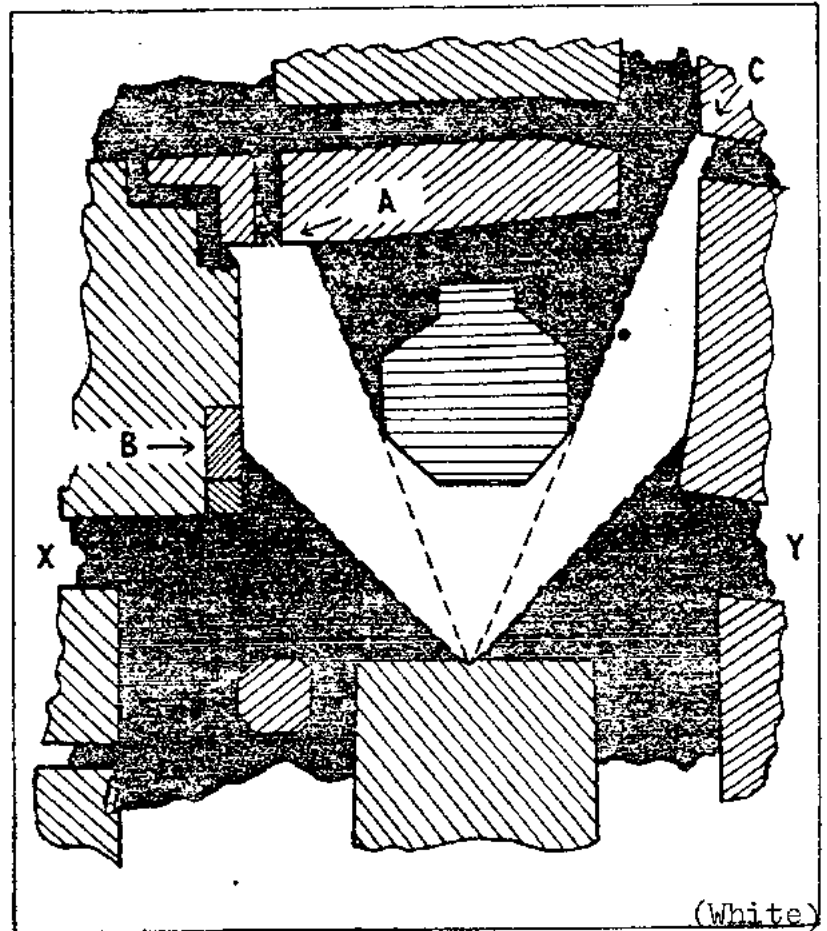
a



b



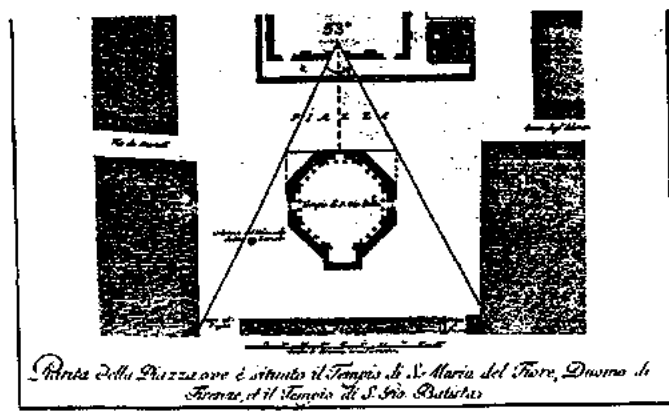
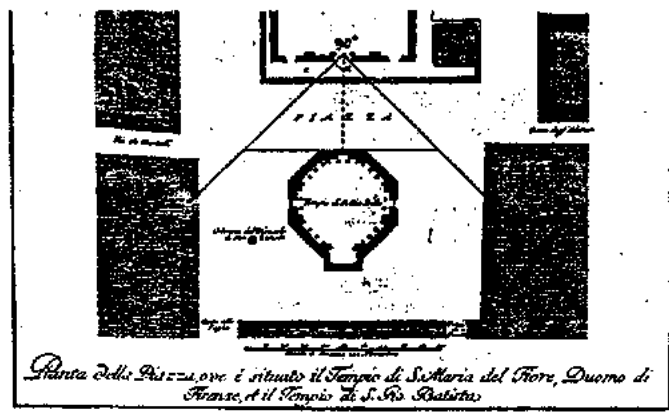
c



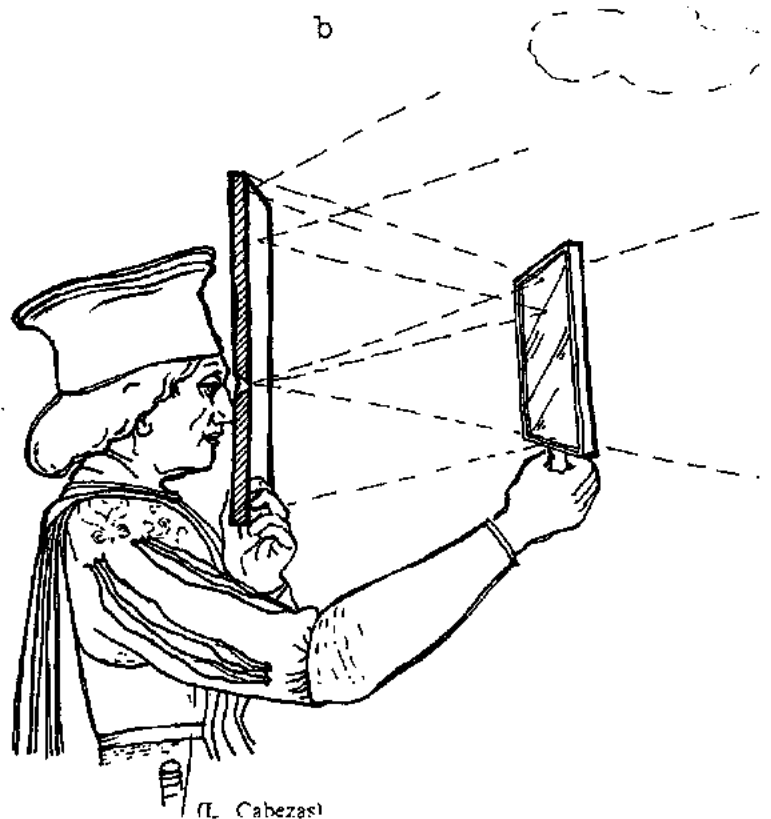
a

A. Volta dei Pecori; B. Misericordia; C. Canto della Paglia; X. Via de' Calzaioli; Y. Via de' Martelli

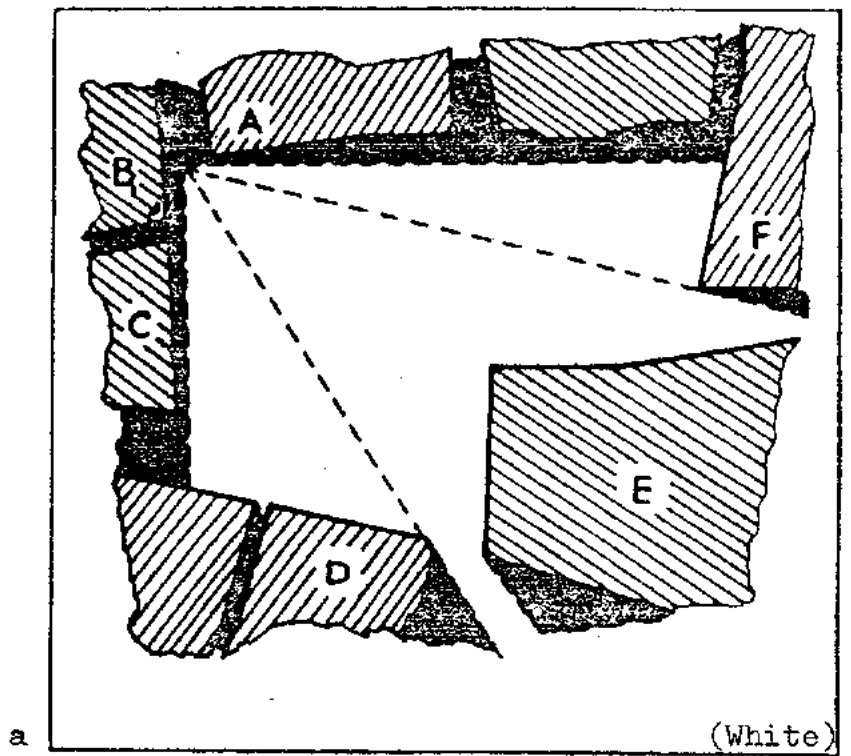
2.2.11ab. Primera «tauleta perspectiva» de Brunelleschi, amb el baptisteri de San Giovanni de Florència: a) angle visual descrit per Manetti, segons White (1957) i segons Edgerton (1975) amb dues hipòtesis; b) procediment de visió descrit per Manetti, segons Parronchi (1958/59).



a (Edgerton)

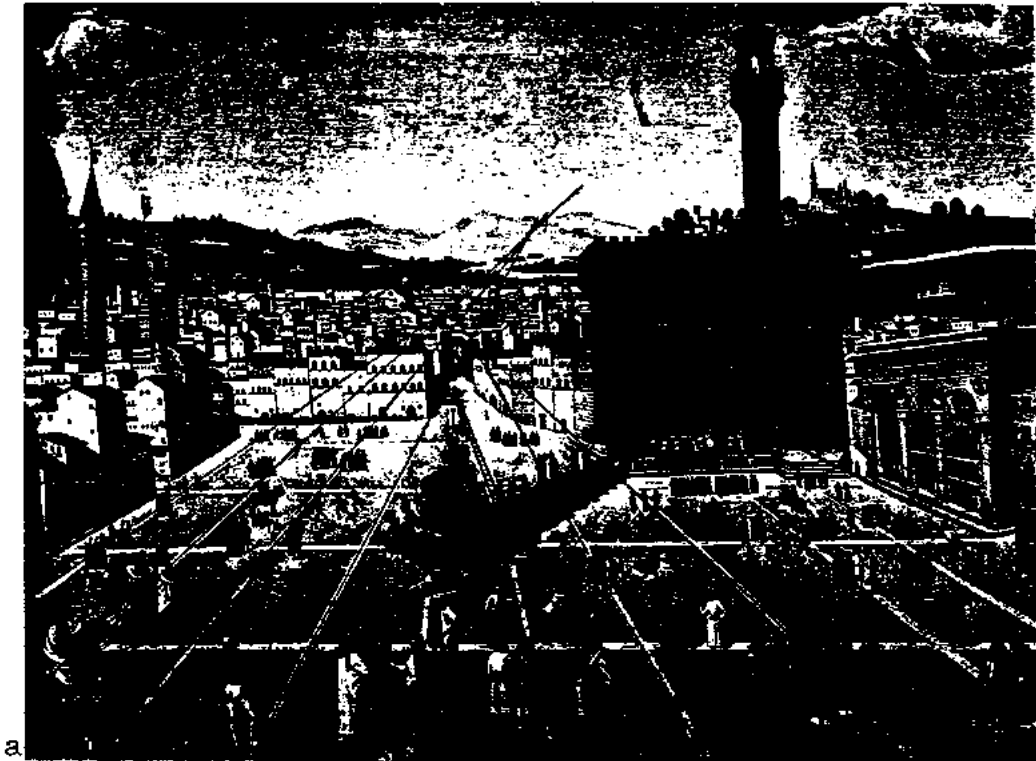


(L. Cabezas)

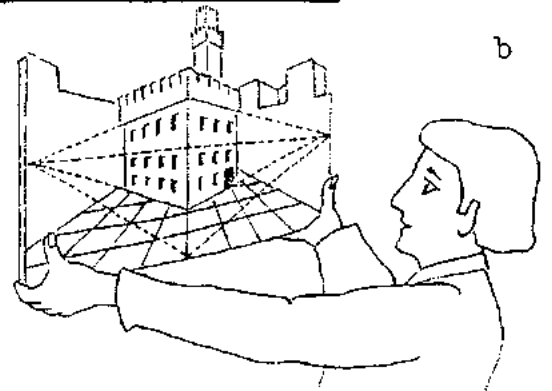


A. San Romolo; B. Canto, Calimula Francesca; c. Tetto dei Pisani;  
 D. Loggia dei Lanzi; E. Signoria; F. Mercanzia

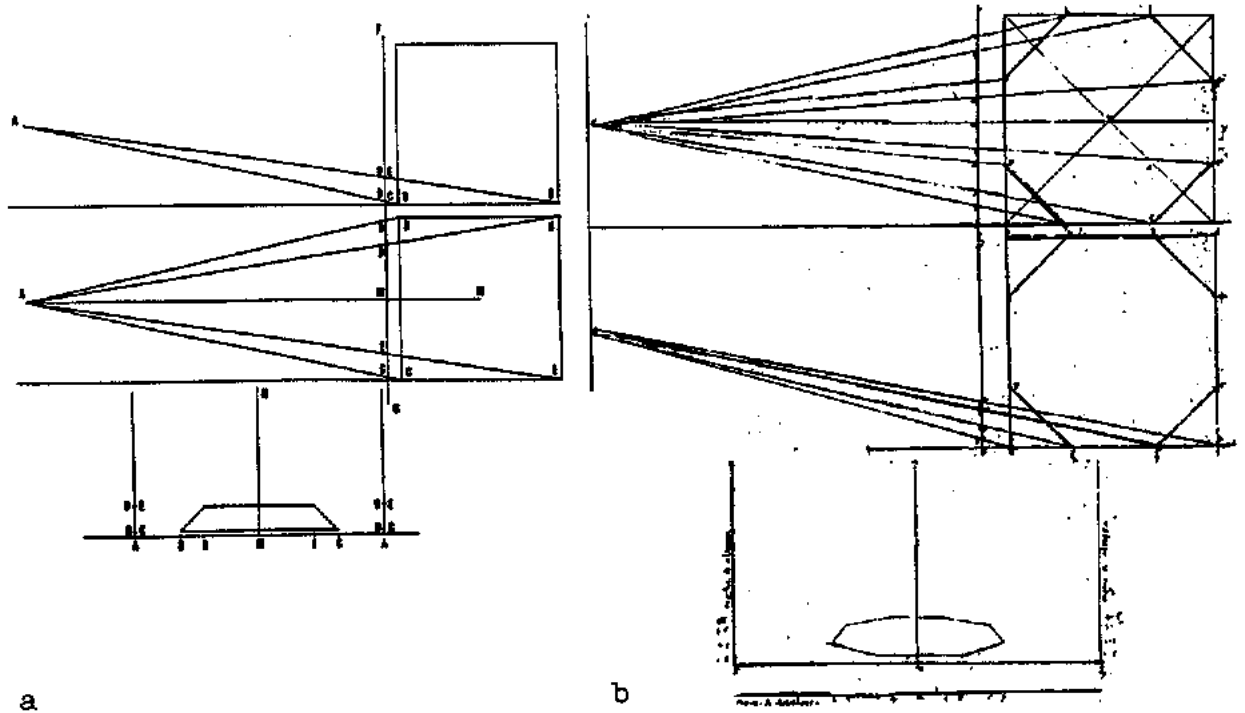
2.2.12ab. Segona «tauleta perspectiva» de Brunelleschi, amb la plaça i el palau de la Signoria de Florència: a) angle visual descrit per Manetti, segons White (1957) i segons la hipòtesi «frontalista» de Gioseffi (1957/58) [cf fig. 2.2.26]; b) procediment de visió descrit per Manetti, segons Edgerton (1975).



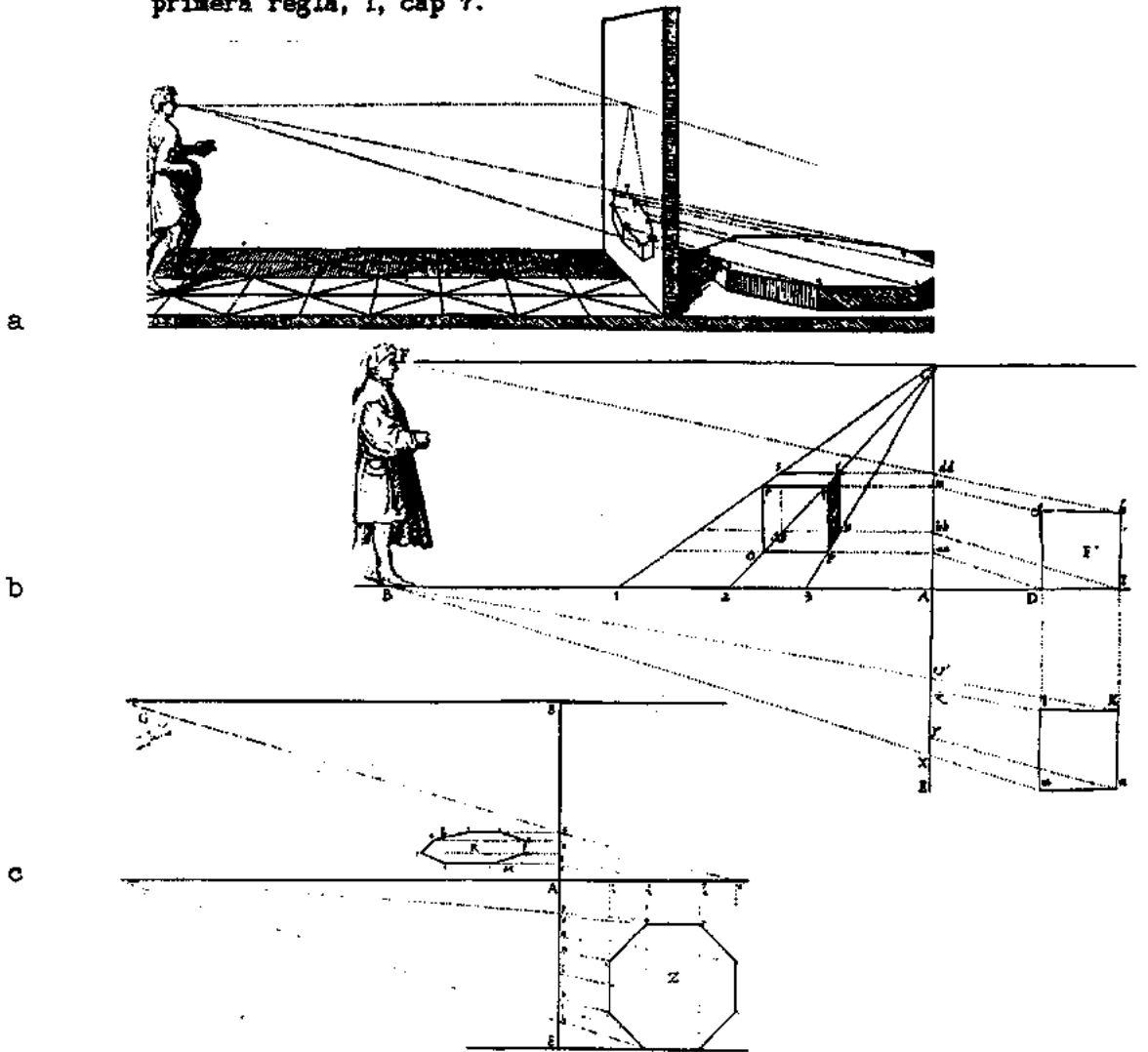
(Gioseffi)



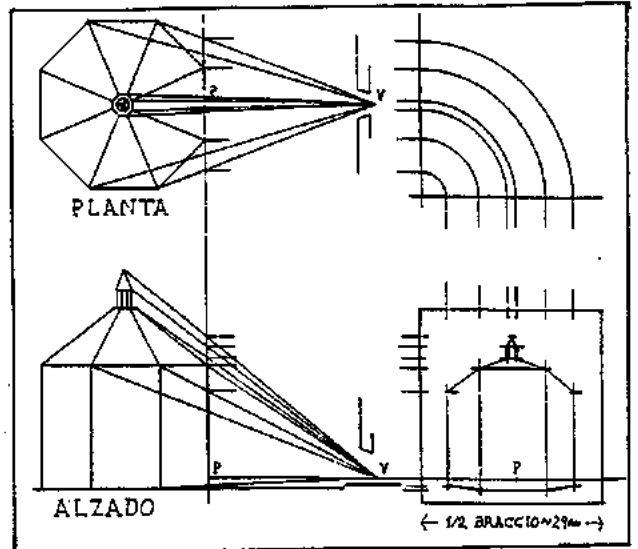
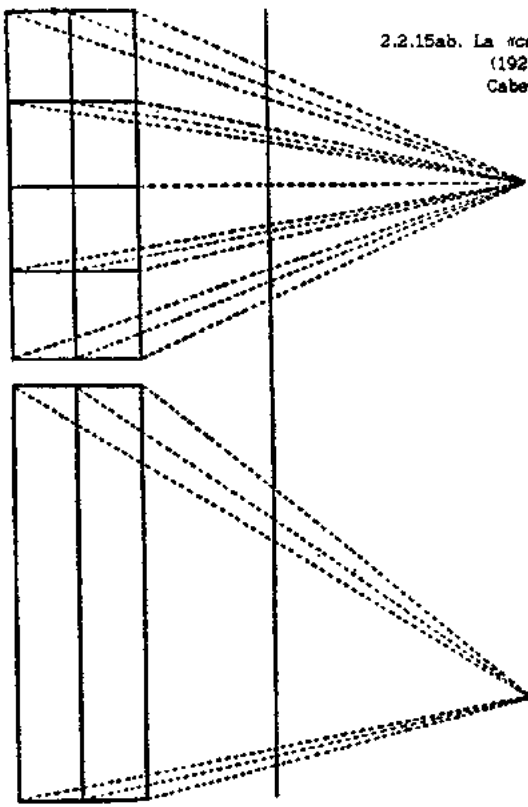
2.2.13ab. Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, III, teor. I, fig. 45 (a)  
 i teor. II, fig. 46 (b).



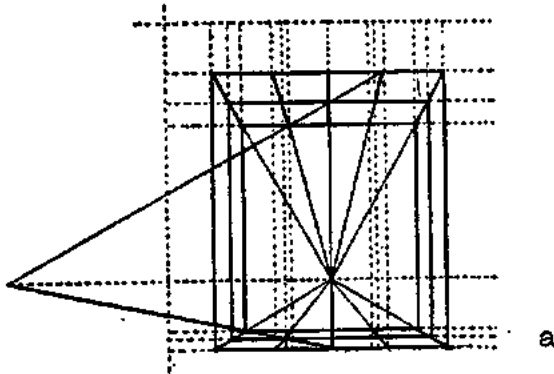
2.2.14abc. J. Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica* (1583):  
 a) fonaments de la perspectiva, I, cap. 3; b) els cinc termes de la primera regla, I, cap. 5; c) reducció perspectiva d'una figura en la primera regla, I, cap 7.



2.2.15ab. La «costruzione legittima» de Brunelleschi: a) segons E. Panofsky (1927); b) amb l'aplicació al baptisteri de Florència, segons Lino Cabezas (cf Garriga, 1983).

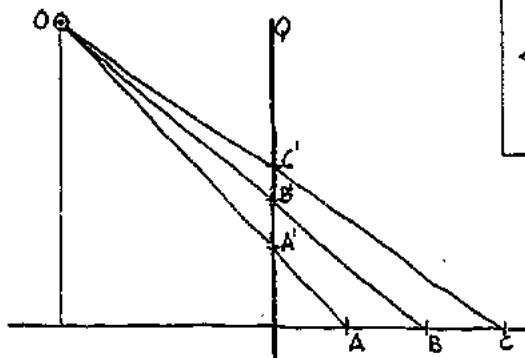
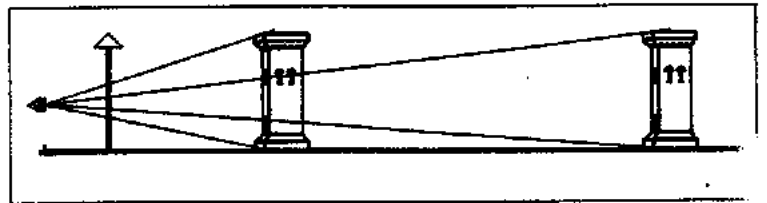


b



a

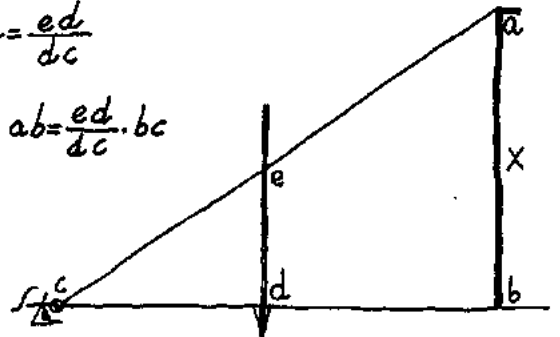
2.2.16. Triangulació per a mesurar des d'una vertical l'altura d'una torre a diferents distàncies (Battisti, 1976).



2.2.17. Demostració de la proposició VIII d'Euclides (Vagnetti, 1979).

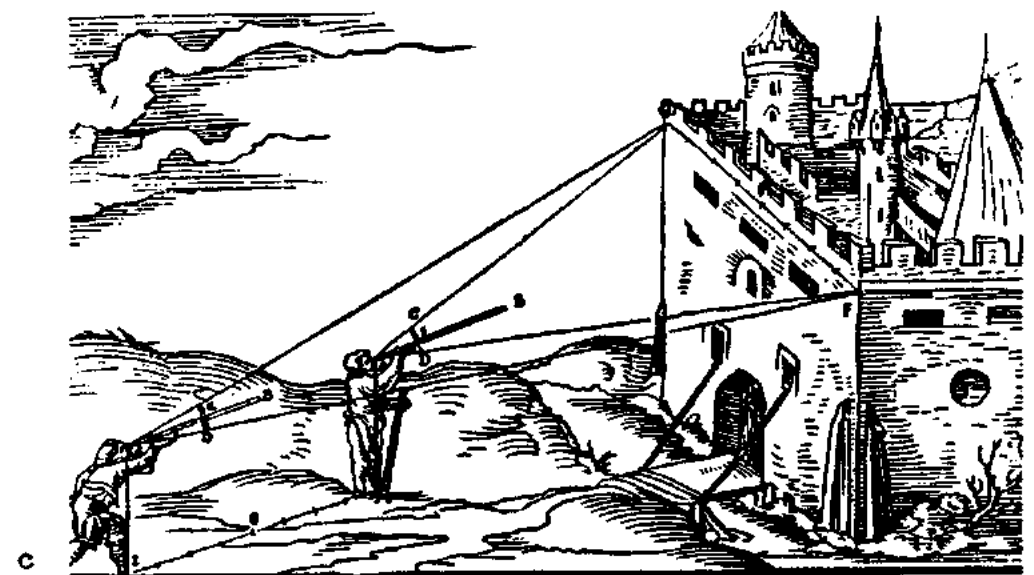
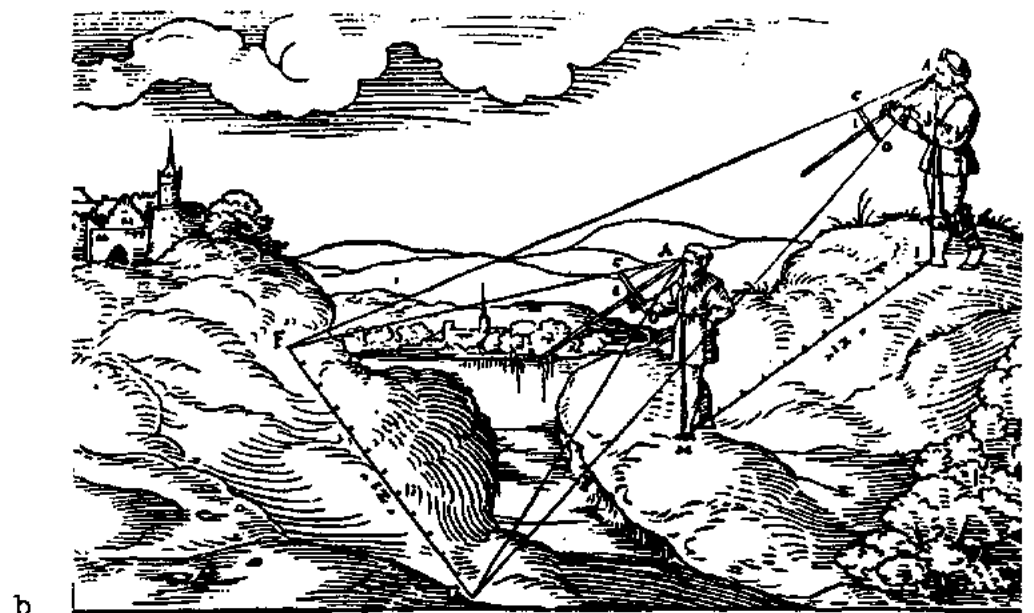
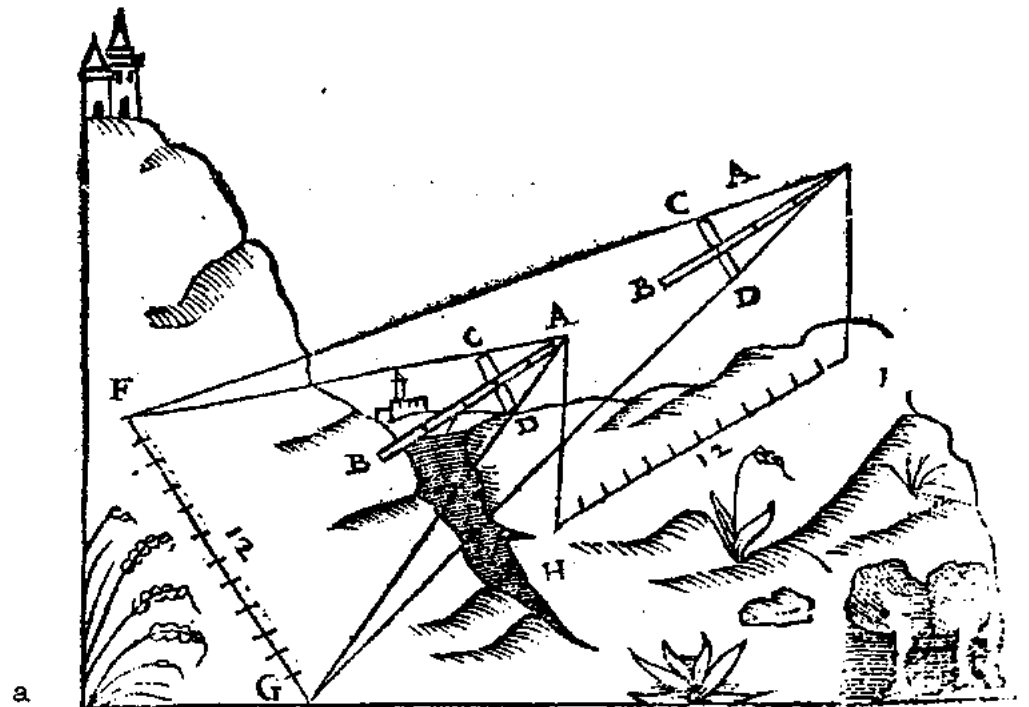
$$\frac{ab}{bc} = \frac{ed}{dc}$$

$$x = ab = \frac{ed}{dc} \cdot bc$$

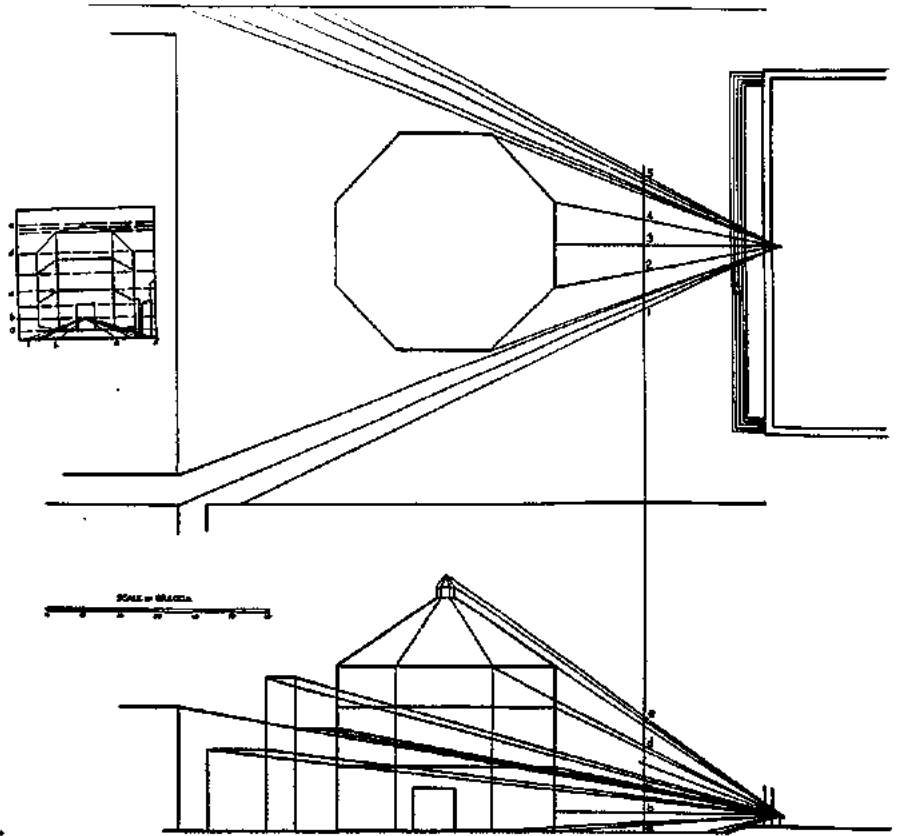


2.2.18. Demostració de l'ensidament indirecte de Leonardo Fibonacci (Vagnetti 1979).

2.2.19abc. Mètode d'amidament amb el «bàcul màgic» de Levi Ben Gerson: a) segons C. Bartoli, *Del modo di misurare tutte le cose terrene* (Venezia, 1589); b) i c) segons W. Ryff, *Der Newen Perspectiva Buch* (Nürnberg, 1547).



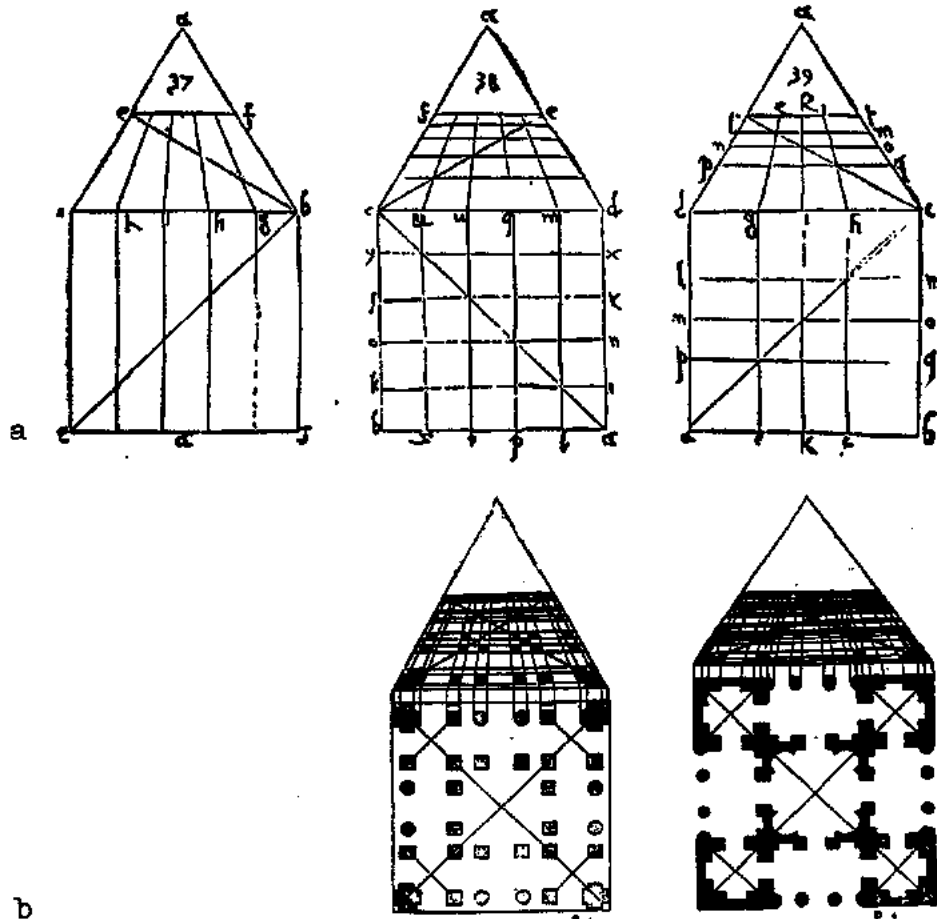




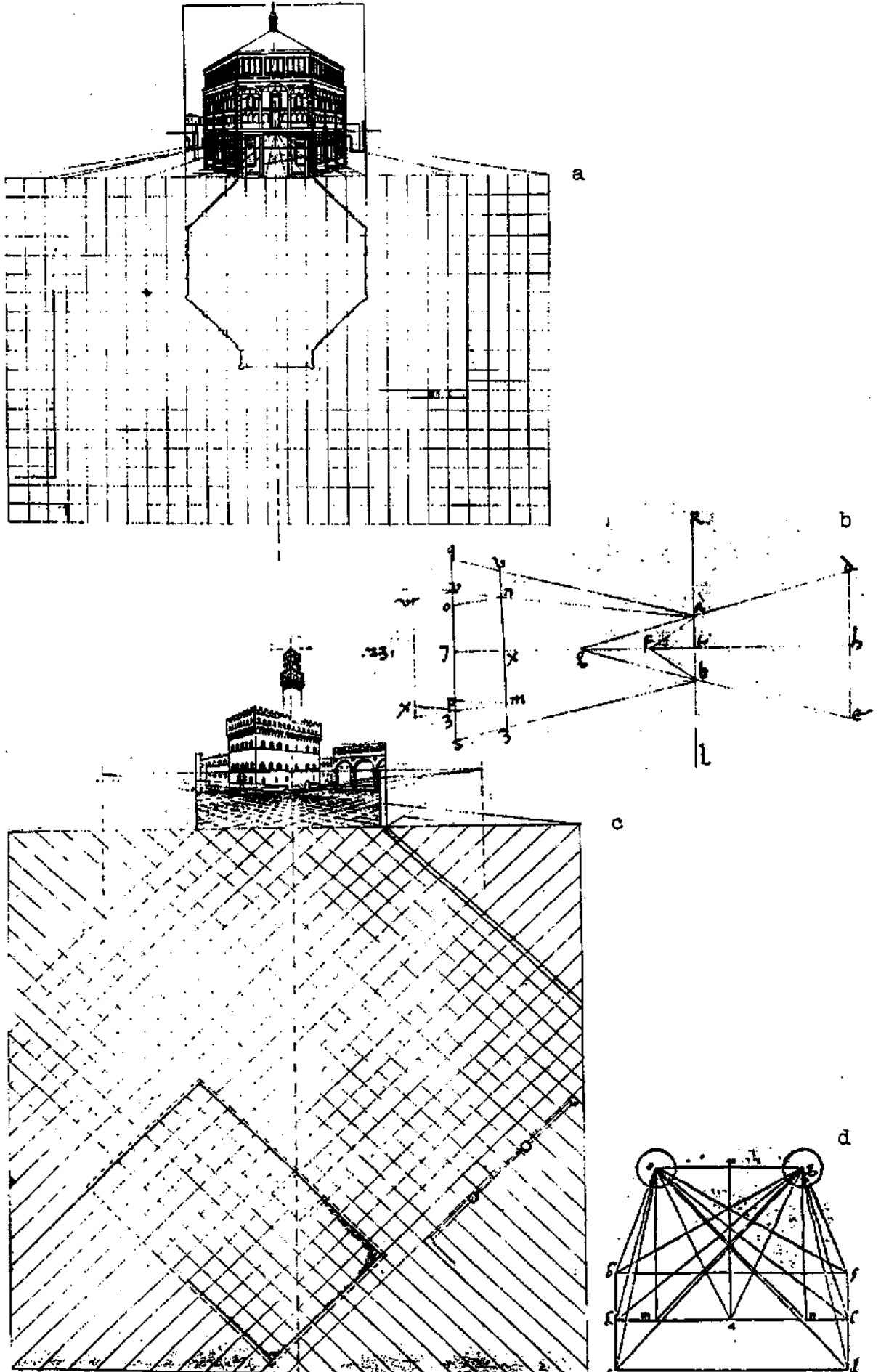
2.2.20.

Mètode perspectiu brunelleschià aplicat a la primera taula: hipòtesi de R. Krautheimer (1956).

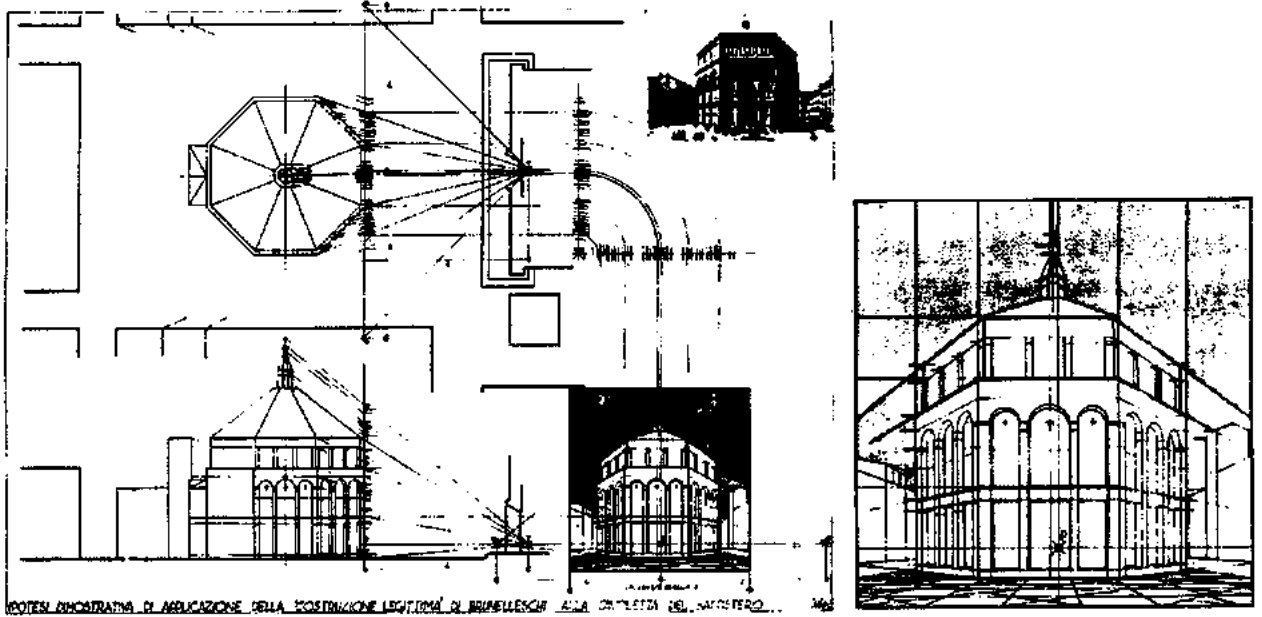
2.2.21ab. Mètode perspectiu brunelleschià per a totes dues taules: hipòtesi de E. Battisti (1971 i 1976), que basa en construccions consignades per a) Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi* (1472/75), també publicades a Daniele Barbaro, *La pratica della prospettiva* (Veneza, 1569), p. 33, i per b) Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura. Libro Secondo. Di prospettiva* (Paris, 1545), D 3 i 4.



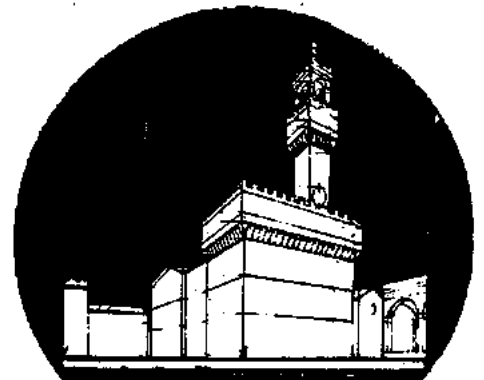
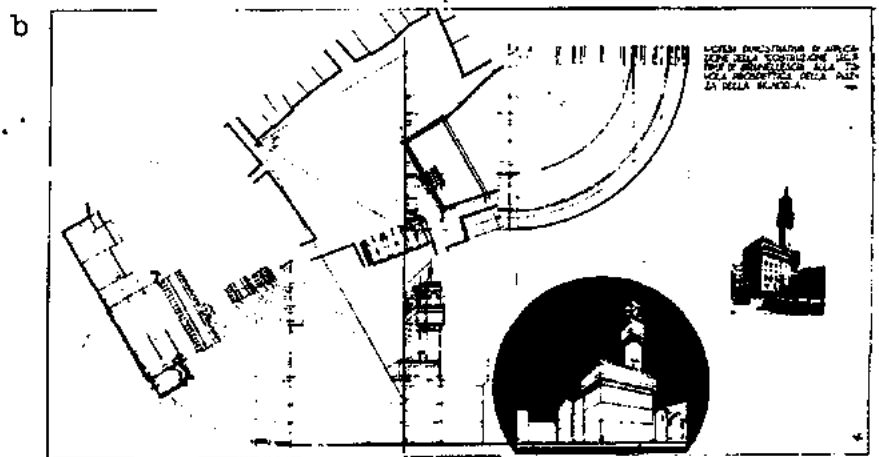
2.2.22abcd. Mètode perspectiu brunelleschià per a totes dues taules. Hipòtesi de A. Parronchi (1958/59), amb referències a possibles fonts de la tradició òptica medieval implicades en la construcció: a) primera taula, amb b) Witelo, *Perspectiva*, V, 23 (Florència, Bibl. Laurenziana, Gaddi I, c. 173); c) segona taula, amb d) Witelo, *Perspectiva*, III, 40 (ed. Risner, Basilea 1572, 105).



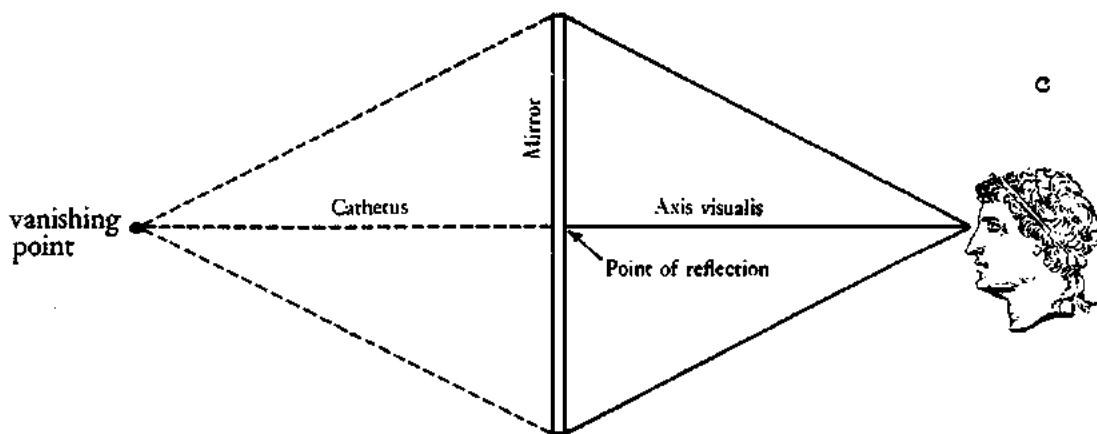
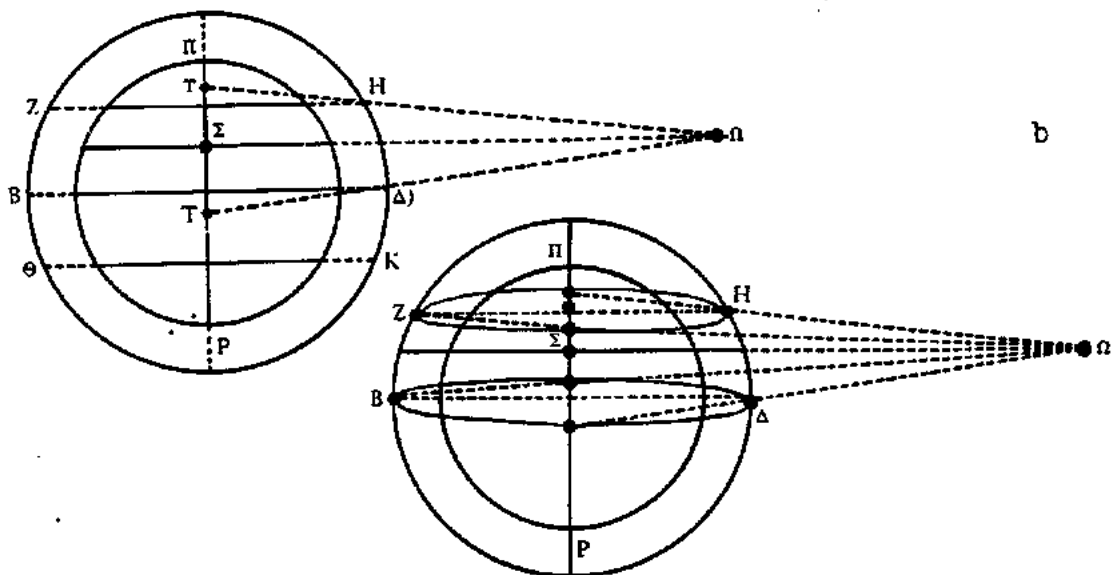
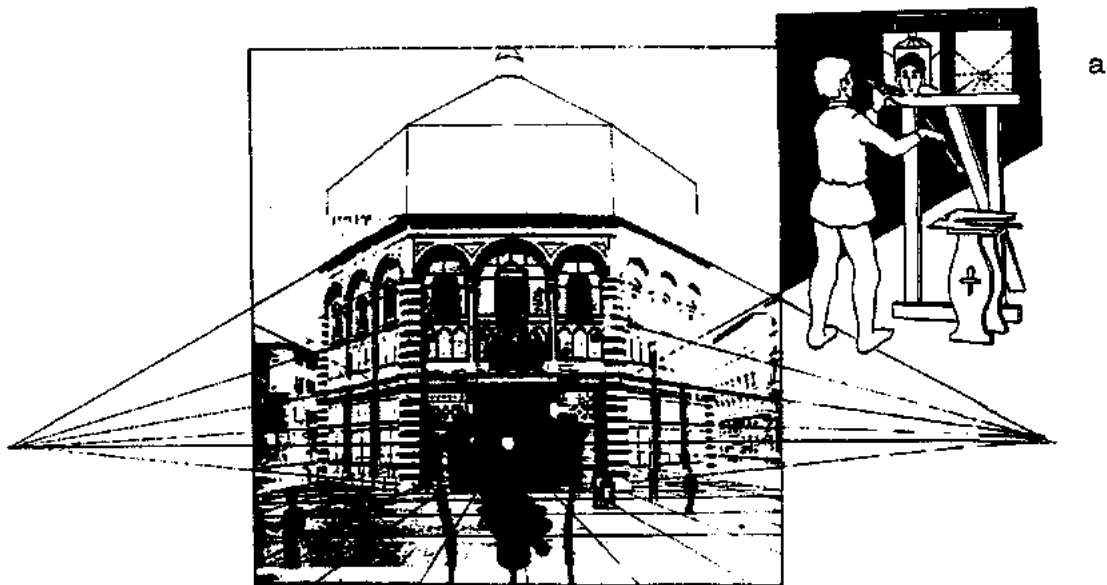
2.2.23ab. Mètode perspectiu brunelleschià per a totes dues taules: hipòtesi de L. Vagnetti (1979 i 1980) amb el baptisteri (a) i el palau de la Signoria (b).



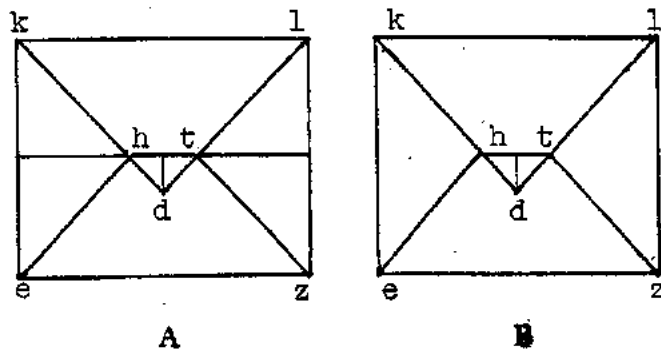
a



2.2.24abc. Mètode perspectiu brunelleschià per a totes dues taules: hipòtesi de S.Y. Edgerton (1973 i 1975) amb el baptisteri (a), diagrames amb el tercer mètode cartogràfic de Ptolemeu (b), i eventual correspondència amb l'experiment de la primera taula (c).

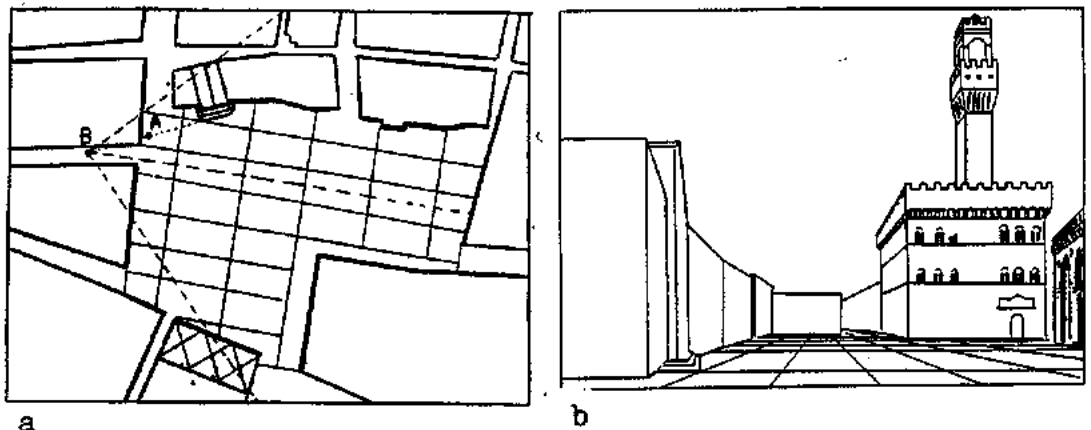


2.2.25ab. Experiment brunelleschià de la primera taula en la hipòtesi de D. Gioseffi (1957): demostració de la intersecció mitjançant el calc de la imatge damunt un mirall, a) de l'òptica de Ptolemeu, i b) en l'experiment de Brunelleschi. Per a Ptolemeu, a):  $ht = \text{mirall}$ ;  $d = \text{ull}$ ;  $ez = \text{objecte}$ ;  $kl = \text{imatge virtual}$ . Per a Brunelleschi, b):  $ht = \text{tauleta argentada}$ ;  $d = \text{Brunelleschi}$ ;  $ez = \text{façana del baptisteri}$ ;  $kl = \text{imatge virtual de la façana del baptisteri}$ .



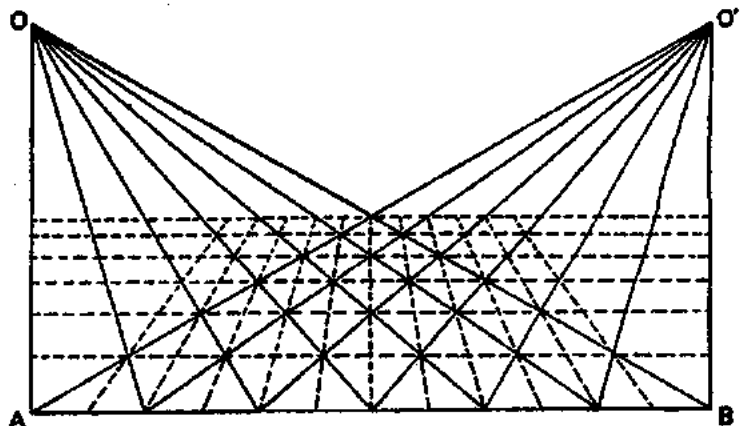
2.2.26ab.

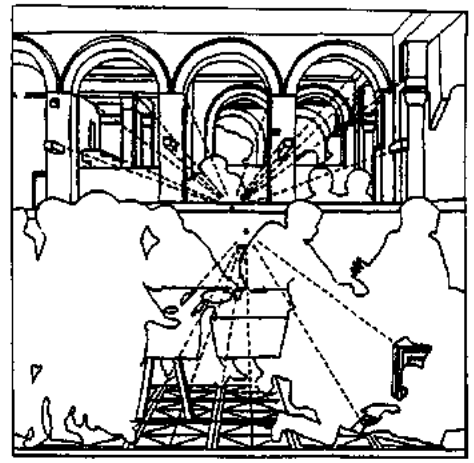
Mètode perspectiu brunelleschià per a la segona taula: hipòtesi de D. Gioseffi (1957/58) sobre el punt de vista en la situació originària de la plaça (a), i sobre la imatge perspectiva frontal del palau de la Signoria, construïda a partir de la planta i de l'alçat (b).



2.2.27.

Construcció de la quadricula del pla de base amb el mètode anomenat «bifocal» i considerat d'origen artesà, segons R. Klein (1961).

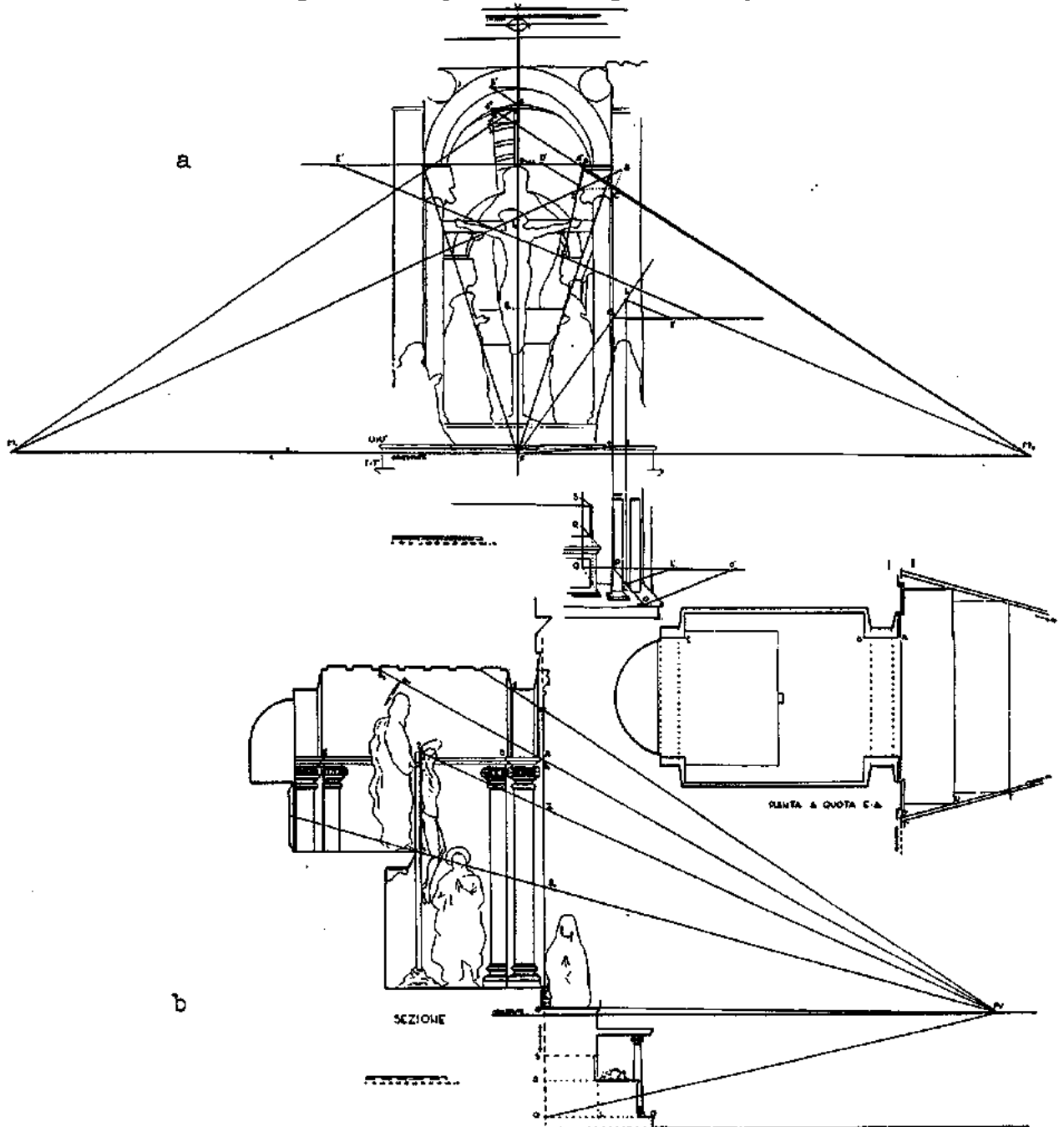


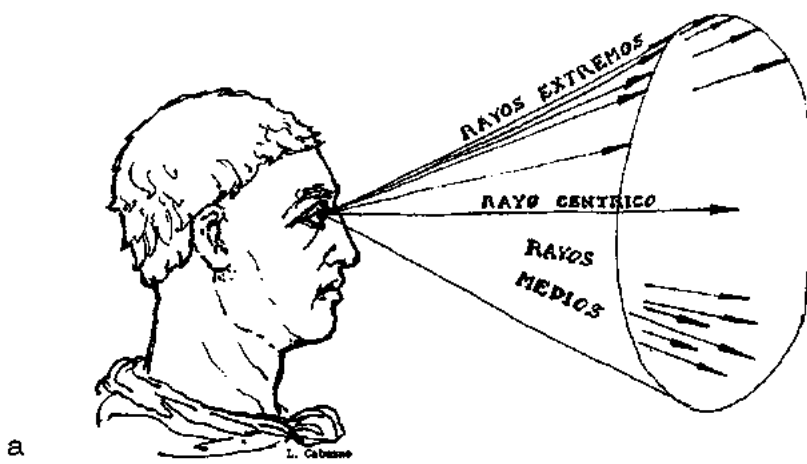


2.2.28.

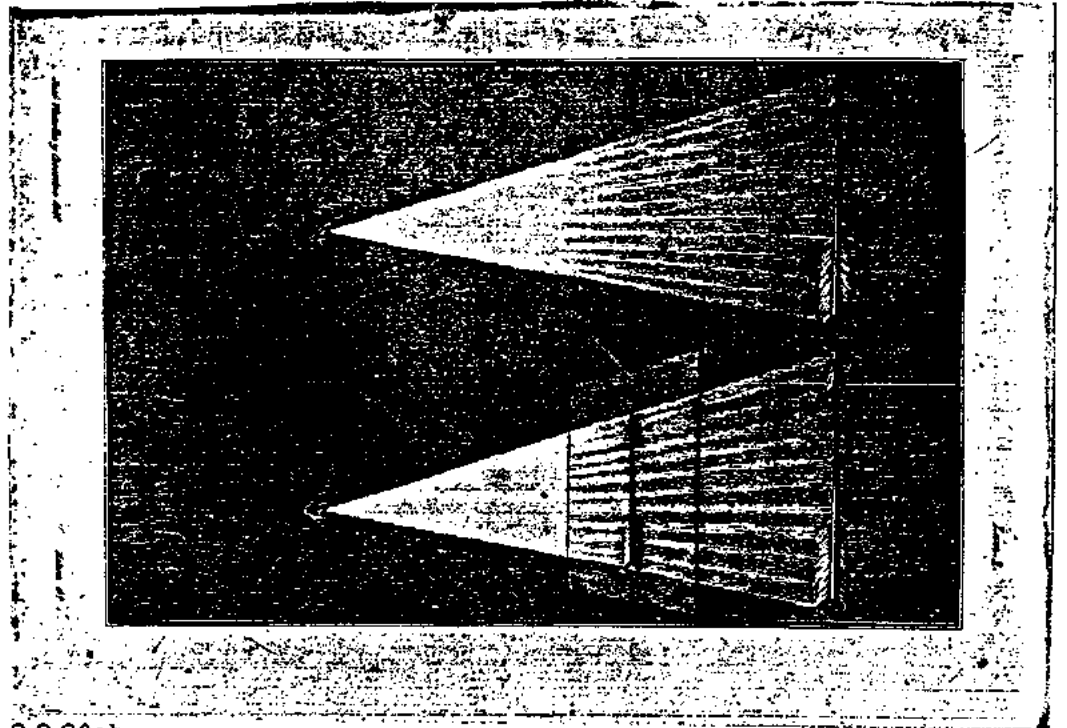
Esquema de restitució perspectiva del *Convito d'Herodes*, de Donatello (Siena, Baptisteri, 1423/27), segons L. Cabezas.

2.2.29ab. Esquema de restitució perspectiva de la *Trinitat*, de Masaccio (Florència, Santa Maria Novella, c. 1425) (a), amb les corresponents secció longitudinal i planta (b), segons P. Sanpaulesi (1962).





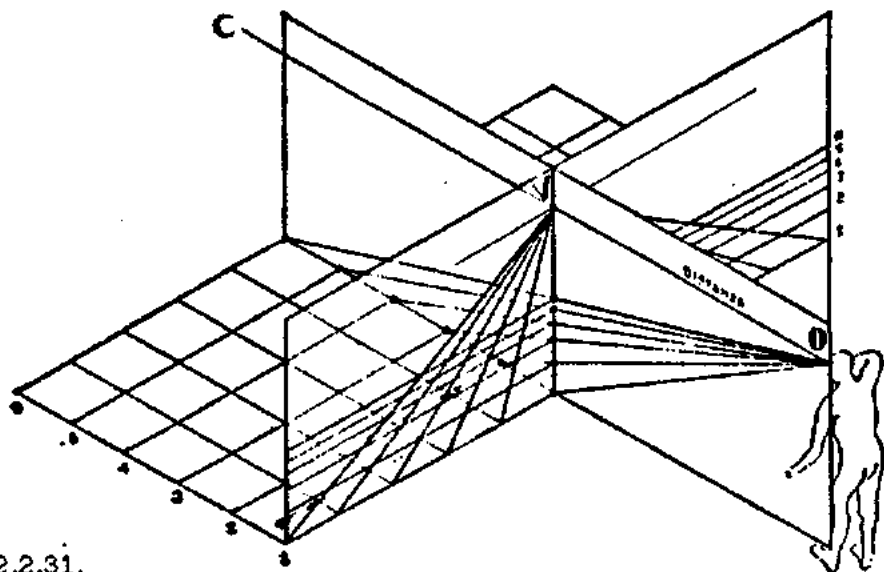
a



b

2.2.30ab.

El con o piràmide visual d'Alberti (a), i imatge d'intersecció (b).



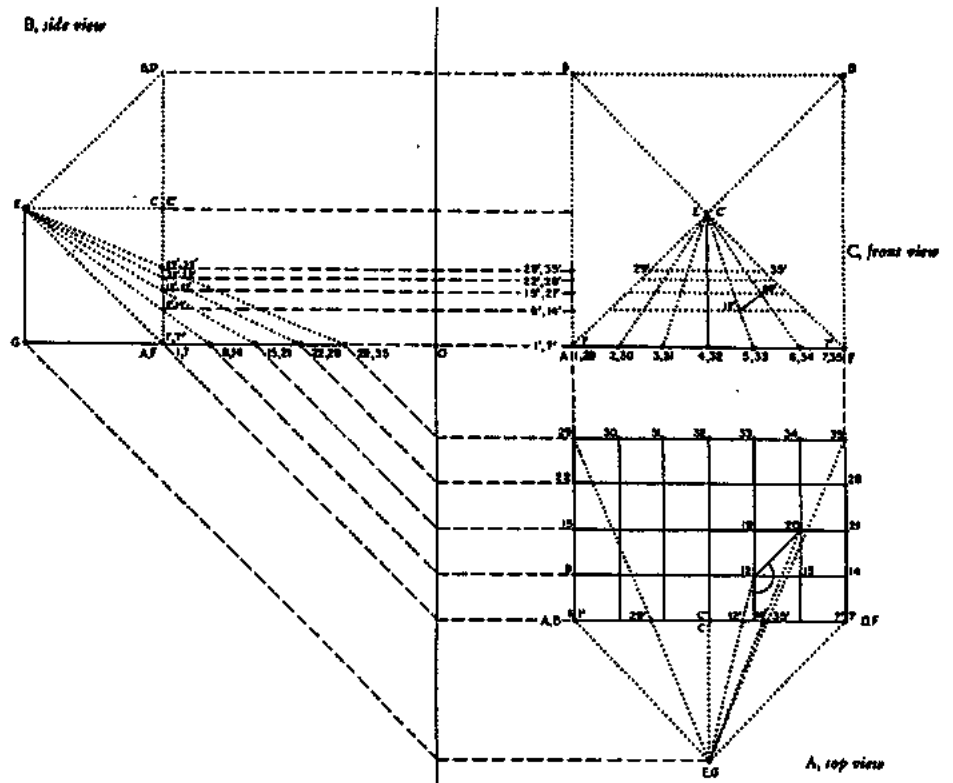
2.2.31.

Interseccions de la piràmide visual amb els plans ortogonal i axial:  
 O = punt de vista (ull o vèrtex de la piràmide); V = «punto centrico»  
 («punt central» o de fuga); C = «razzo centrico» («raig central» o eix  
 perpendicular de la piràmide); VO = distància de l'ull a la  
 intersecció ortogonal o quadre. [adaptació de D. Gioseffi, 1963b]

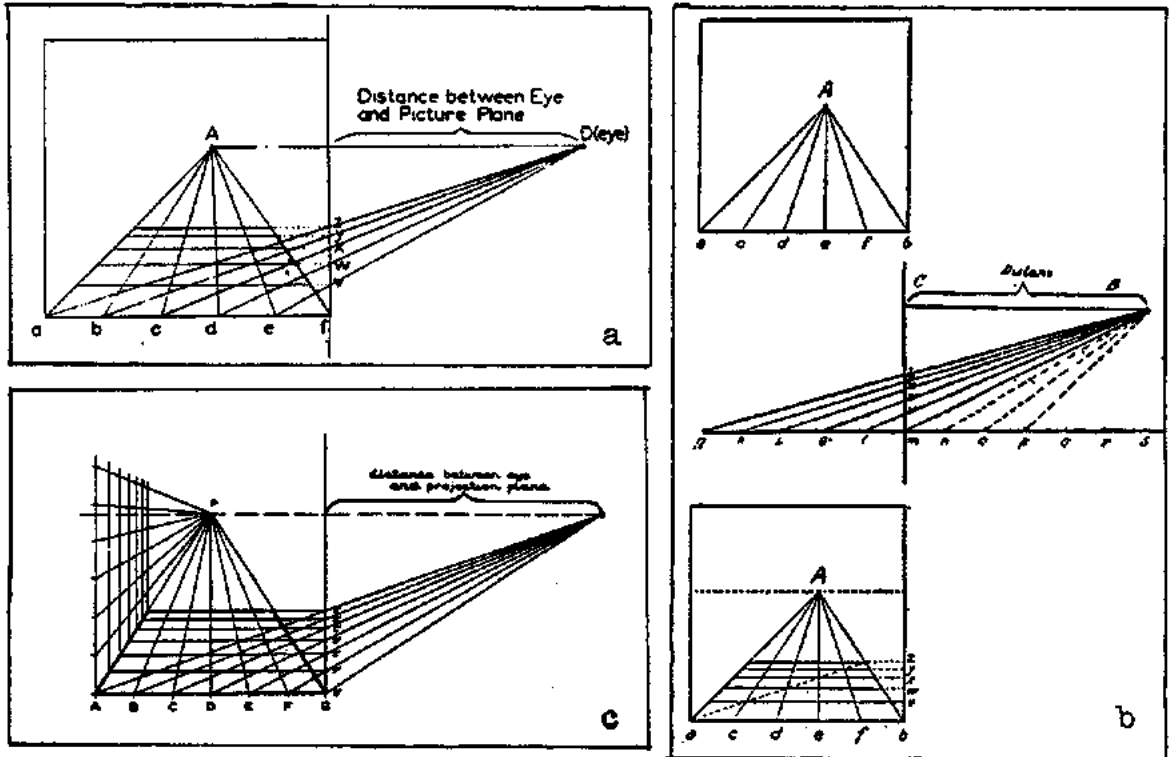
2.2.32.

Explicació de la «intersegazione» d'Alberti segons la moderna geometria descriptiva (J. Gadol, 1969).

B, side view

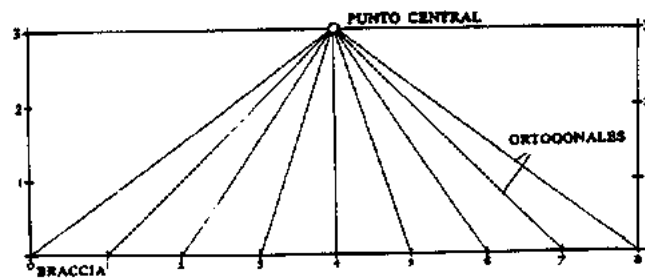


2.2.33abc. La «construcció legitima» en la versió «abreviada» d'Alberti, segons E. Panofsky, 1915 (a), 1927 (b) i 1940 (c).



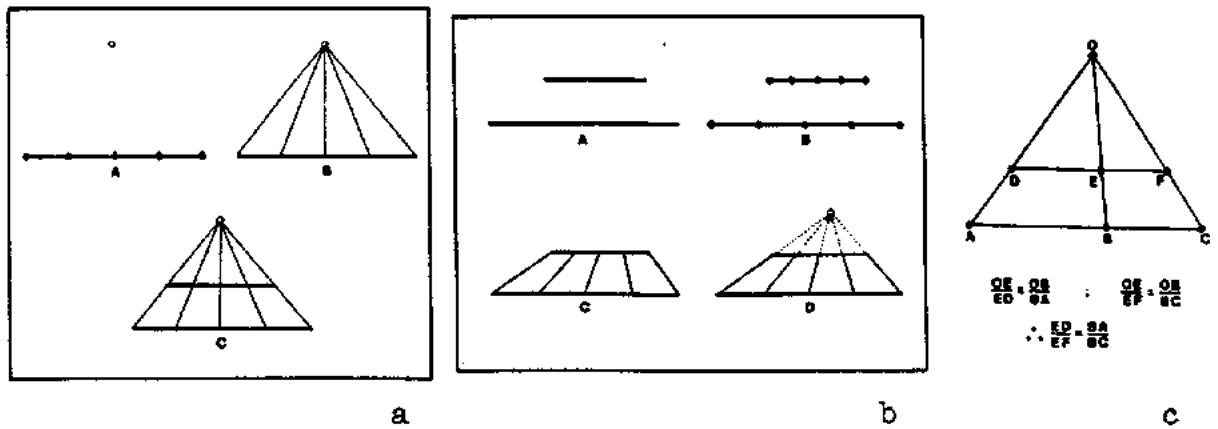
2.2.34.

Primera etapa de la «construcció» d'Alberti, segons L. Wright (1983).

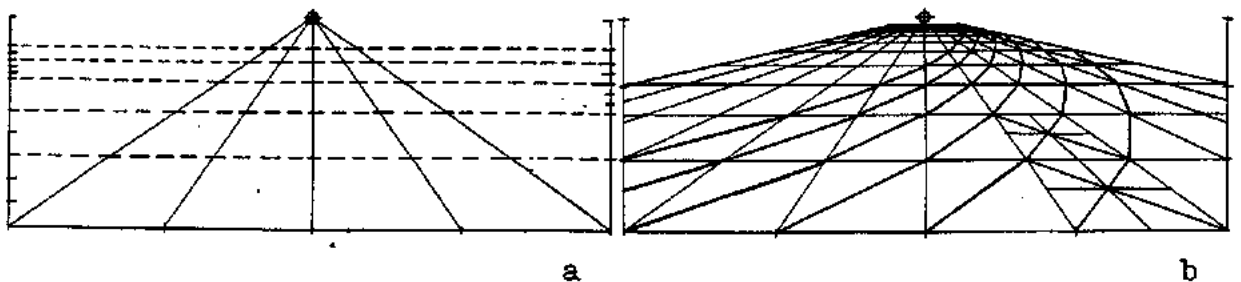




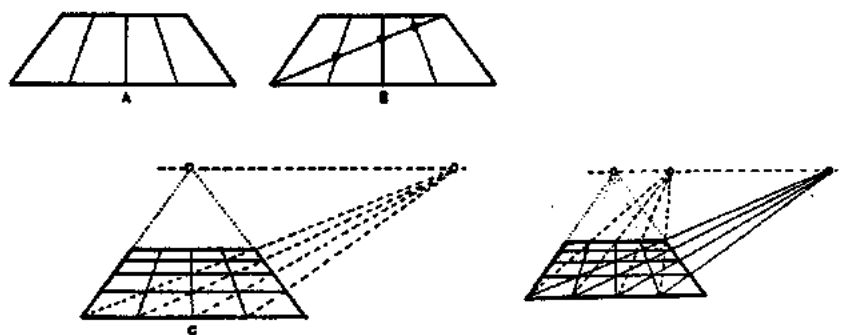
2.2.35abc. Traçat de les paral·leles ortogonals al pla en la representació medieval d'un paviment: a) passos seguits pels pintors, segons la pressuposició tradicional des de G.J. Kern (1912-17) i d'E. Panofsky (1927); b) passos seguits pels pintors, segons l'estudi d'A. de Mesa (1989); c) demostració geomètrica de la coincidència «casual» entre a) i b), segons A. de Mesa (1989).



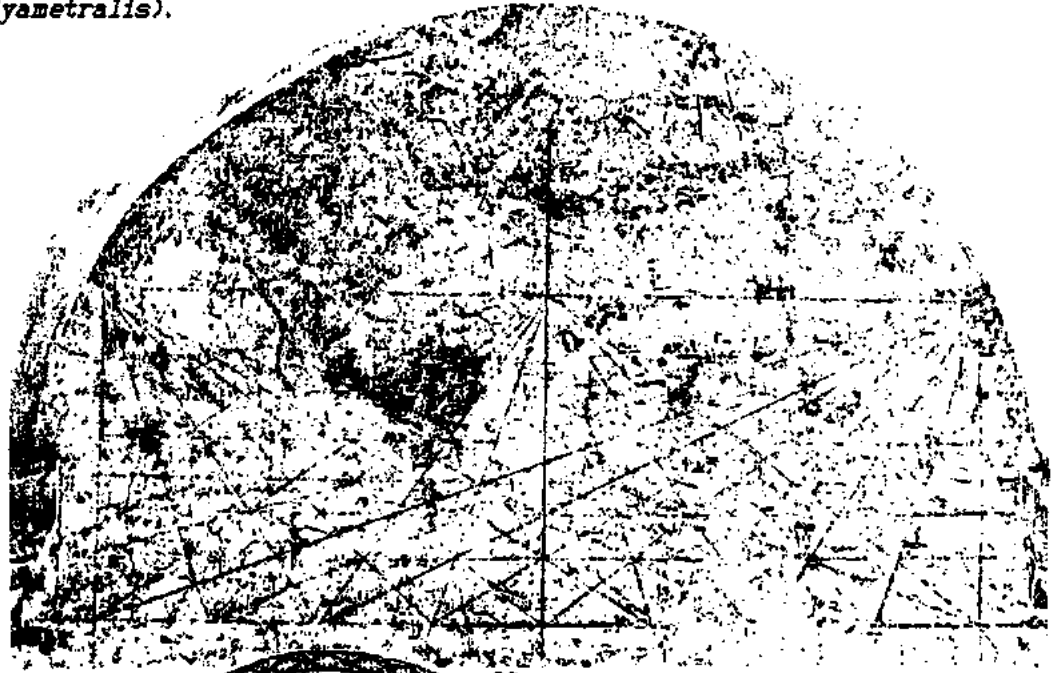
2.2.36ab. Traçat de les paral·leles transversals pel procediment proporcional «superbipartiens», el sistema empíric criticat per Alberti. Gràfics de L. Wright (1983): a) determinació dels intervals, amb proporció 2 : 3; b) comprovació de les «diagonals trencades».



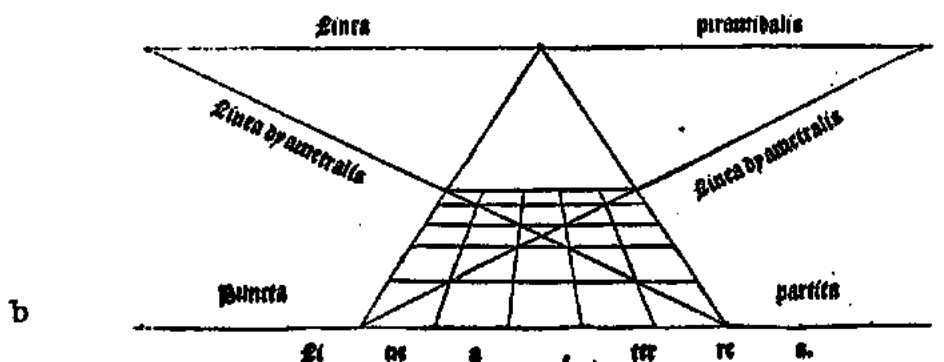
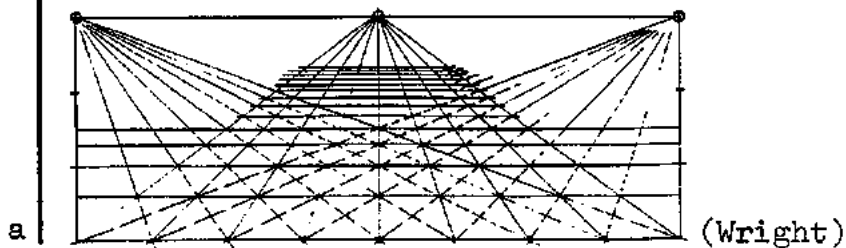
2.2.37. Procediment empíric de la «diagonal» per a obtenir els intervals de les paral·leles transversals, amb resultats «casualment» coincidents amb els obtinguts per procediments «científics». Si a posteriori es tracen les diagonals dels quadrats de l'escaquer, o fins i tot de rectangles, convergiran totes necessàriament en un punt (pel mateix principi il·lustrat a [fig. 2.2.35c]). Demostració d'A. de Mesa (1989).



2.2.38ab. Procediment de la «diagonal» per a obtenir els intervals de les paral·leles transversals, aplicat amb coneixement previ del fenomen de la seva convergència en un punt: a) Paolo Uccello, sinòpia del fresc *Nativitat* (Firenze, claustre de San Martino alla Scala, c. 1430/46, ara a Galleria degli Uffizi), amb la reconstrucció de W. Paatz (1934) i l'esquema de la sinòpia (segons L. Wright, 1983); b) J. Pélerin Viator, *De artificiali perspectiva*, 1505 [1509?], fol 5v, escaquer construït amb els tiers points de les diagonals (*linea dyametralis*).

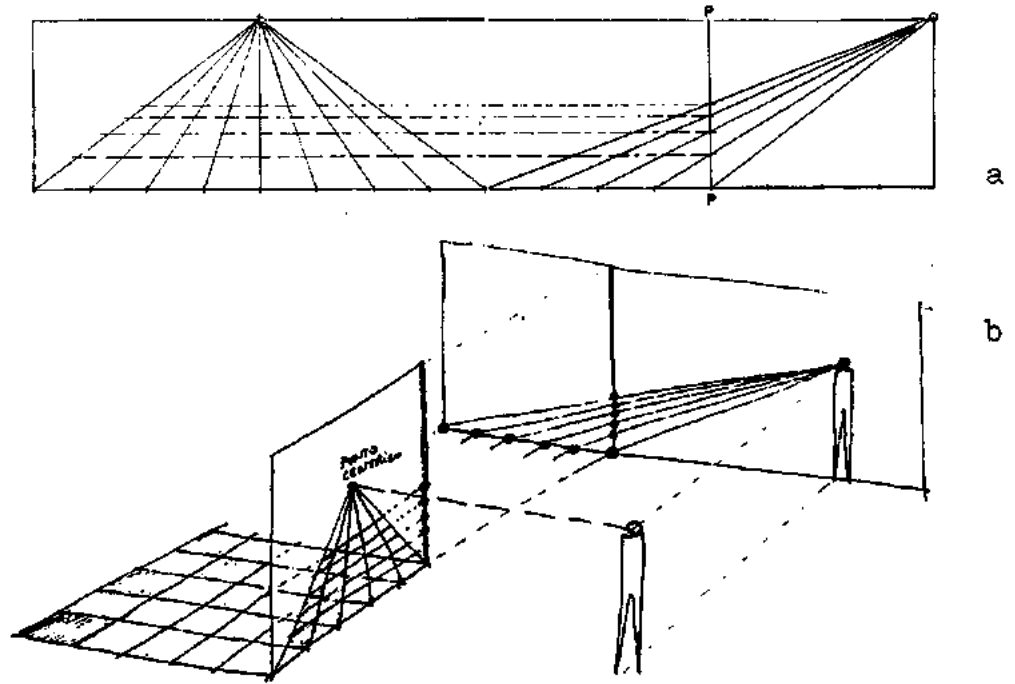


(Paatz)



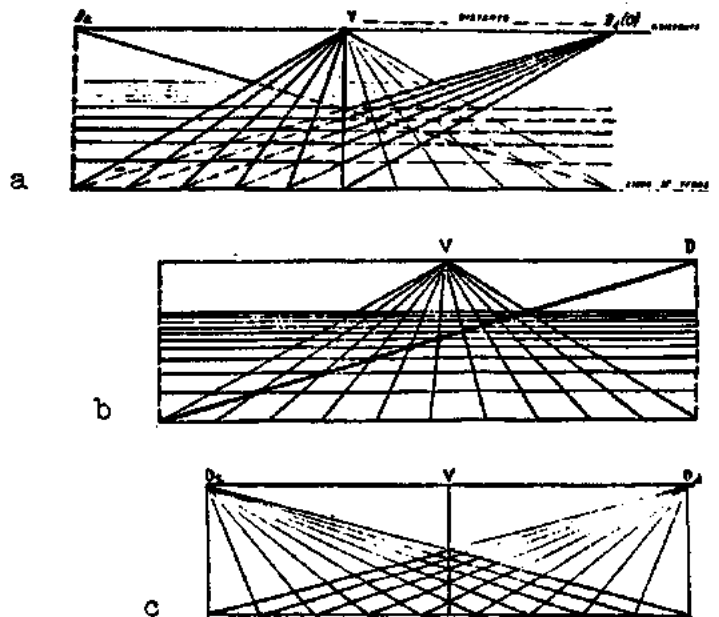
2.2.39ab.

La «intersegazione» d'Alberti: a) esquema (segons L. Wright, 1983);  
b) explicació espacial (segons L. Cabezas).

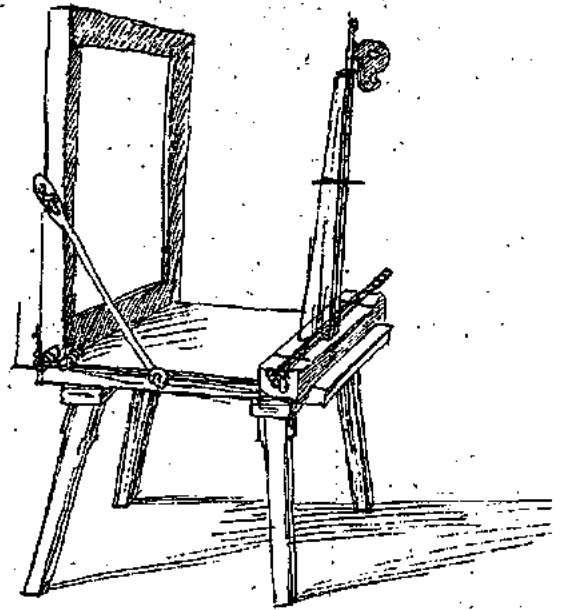


2.2.40abc.

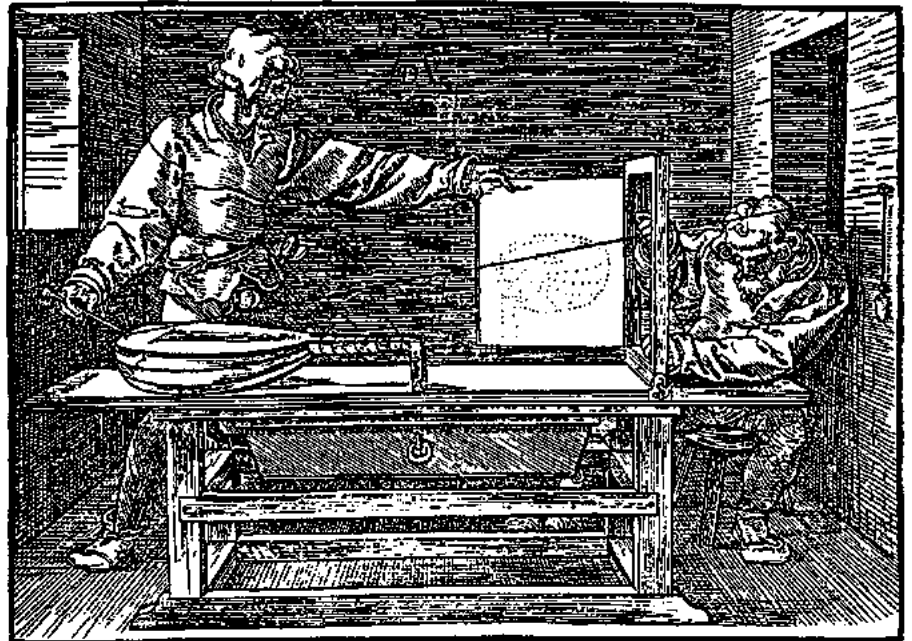
a) abatiment del pla axial amb el punt de vista (O) sobre el quadre, i constatació del punt de distància (D); b) coincidència del punt de distància (D) amb la intersecció de la diagonal de l'escaquer en l'horitzó; c) convergència als punts (D), equidistants del punt de fuga (V), dels feixos de paral·leles orientades a  $45^\circ$  respecte a l'horitzontal de terra (gràfic de D. Gioseffi, 1963b).



2.2.41a. Versions de «velo» d'Albrecht Dürer: a) amb visor i panel de vidre (Underweisung..., Nürnberg, 1525), i detall del mateix instrument en el Dresden Skizzenbuch, fol. 177v.



2.2.41b. Versions de «velo» d'Albrecht Dürer: b) amb passador a la paret com a punt de vista i punxó per als punts de l'objecte, finestra amb dos file mòbils per a definir la posició dels punts i finestre abatible per al full del dibuix (Underweisung..., Nürnberg, 1525).

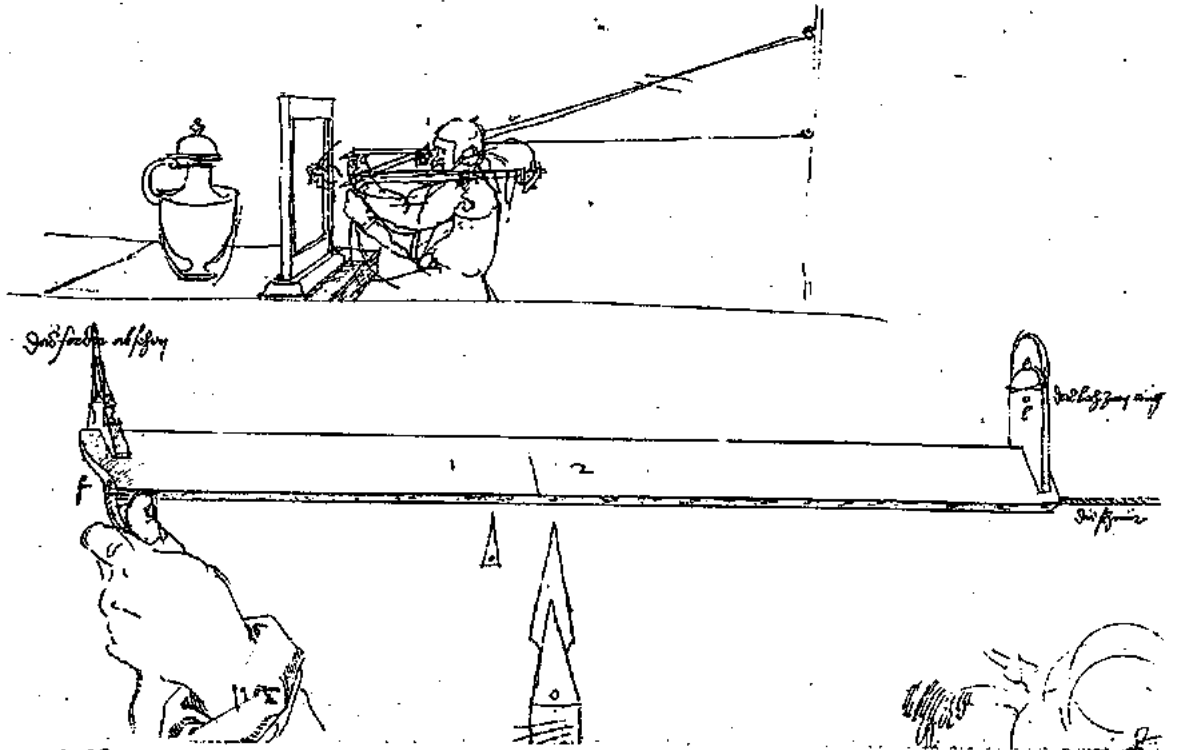
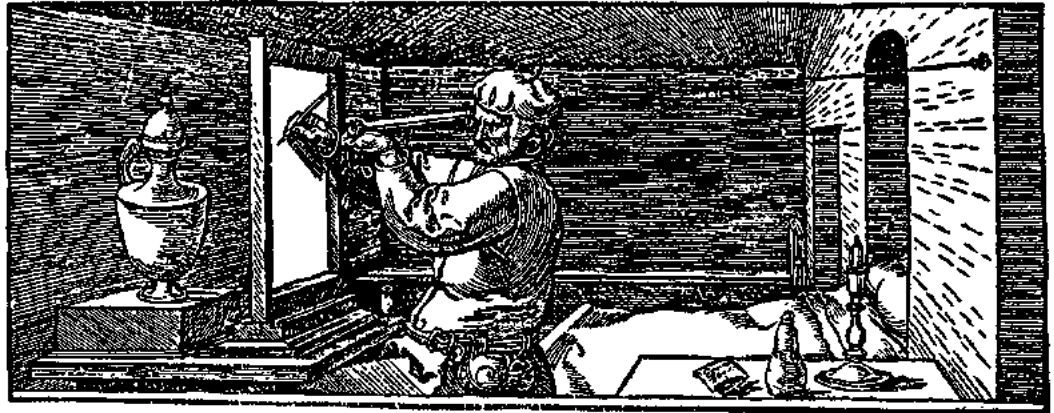


2.2.41c. Versions de «velo» d'Albrecht Dürer: c) amb visor i finestra quadriculada (Underweisung..., 2ª ed., Nürnberg, 1538).



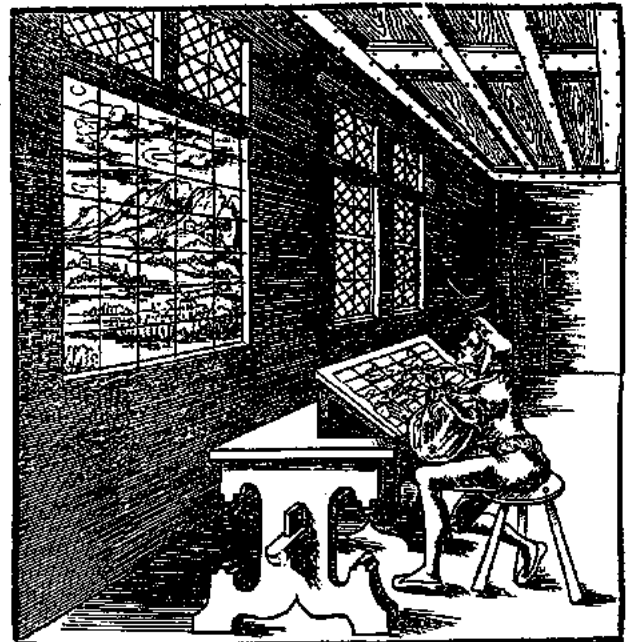
2.2.41d.

Versions de «velo» d'Albrecht Dürer: d) «Instrument de Kesser», amb visor fixat a la paret i panel de vidre (Underweisung..., 2ª ed., Nüremberg, 1538), i característiques del mateix instrument, amb dibuix preparatori, en el *Dresden Skizzenbuch*, fol. 179r.

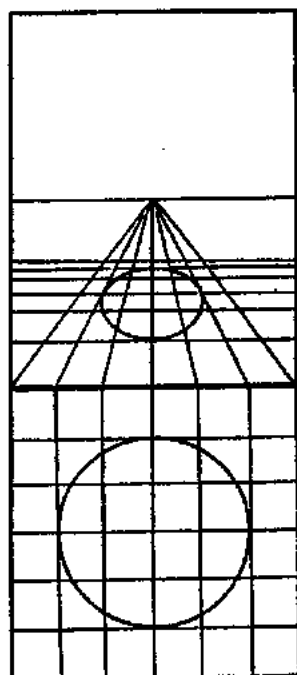
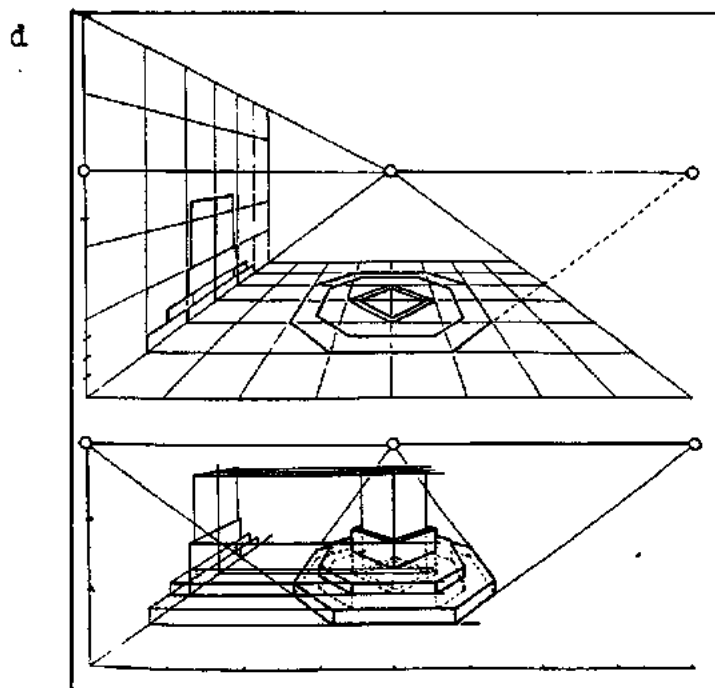
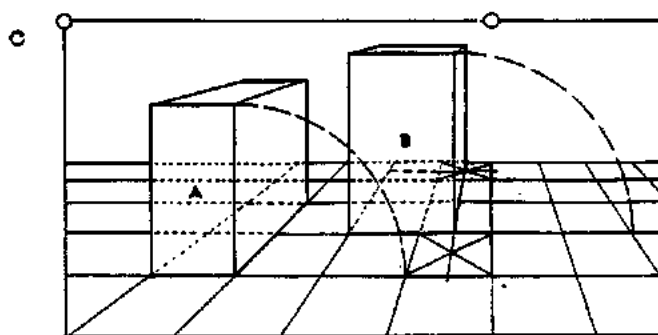
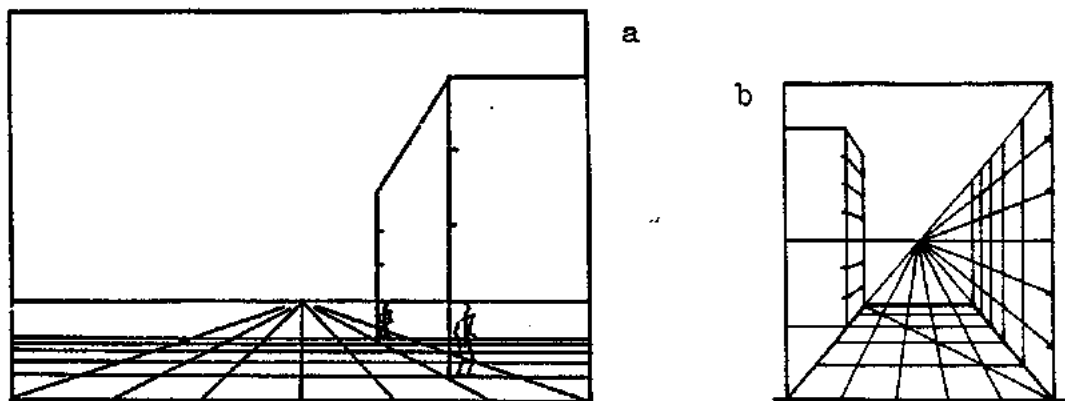


2.2.42.

Versió de «velo» com a finestra quadriculada, en un gravat del tractat de Hieronymus Rodler, *Eyn schön nützlich...* (1531).

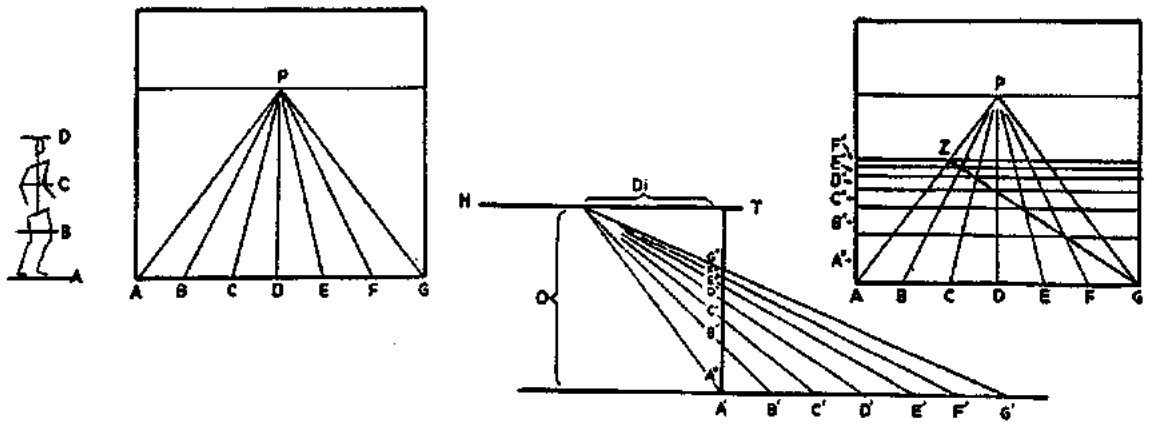


2.2.43abcd. Procediment d'Alberti per a dibuixar alçats d'edificis (*De pictura*, llibre II): a) segons J. Spencer (1956); b) segons R. Sinisgalli (1978); c) segons L. Wright (1983); d) mètode alternatiu a partir de l'escaquer vertical, segons L. Wright (1983).

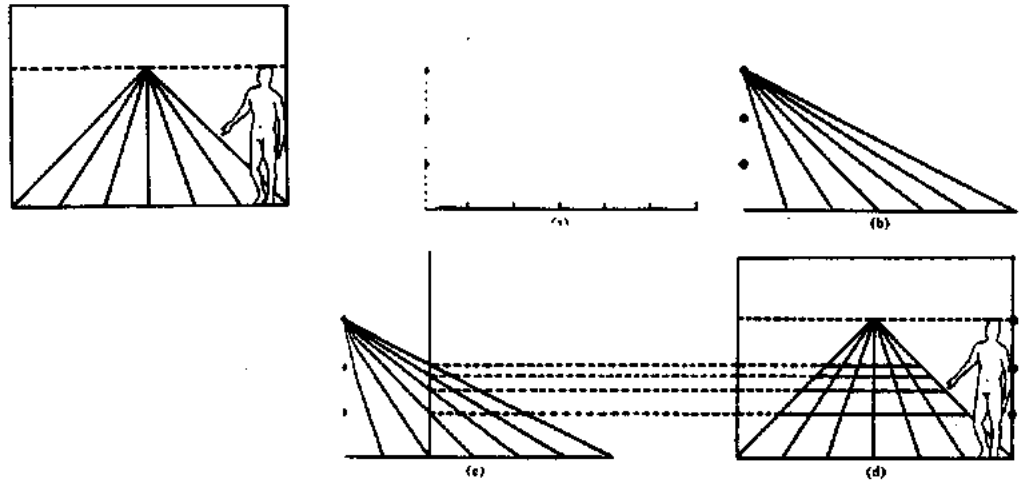


2.2.44. Procediment d'Alberti per a dibuixar plantes circulars (*De pictura*, llibre II), segons J. Spencer (1956).

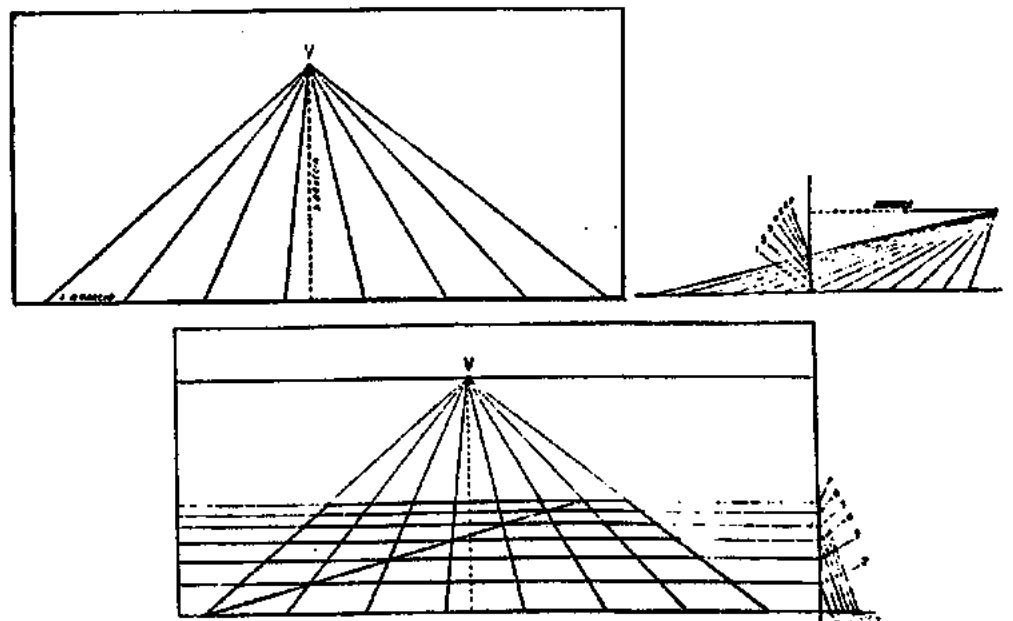
2.2.45. La «costruzione legittima» o «abbreviata» d'Alberti. Les tres fases, segons J. Spencer (1956).

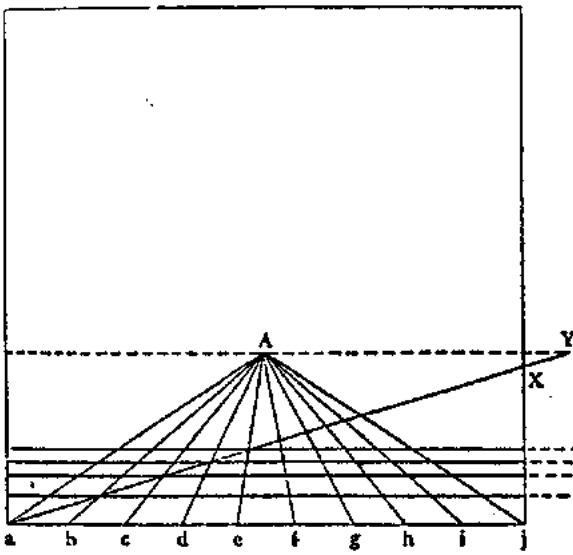


2.2.46. La «costruzione legittima» o «abbreviata» d'Alberti. Les tres fases, segons S. Edgerton (1966 i 1975).

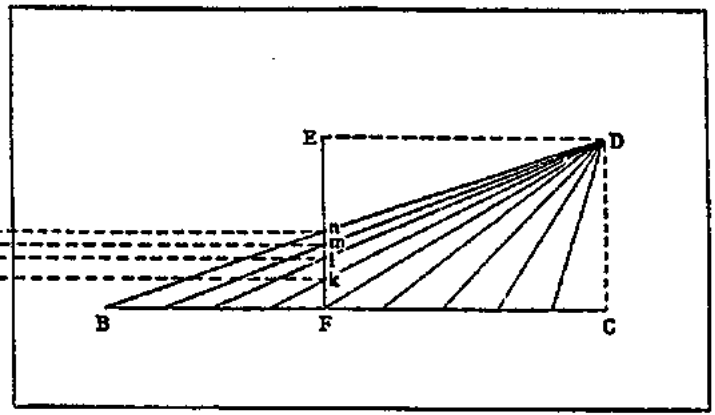


2.2.47. La «costruzione legittima» o «abbreviata» d'Alberti. Les tres fases, segons D. Gioseffi (1963b).

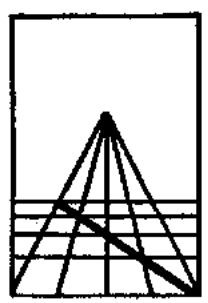
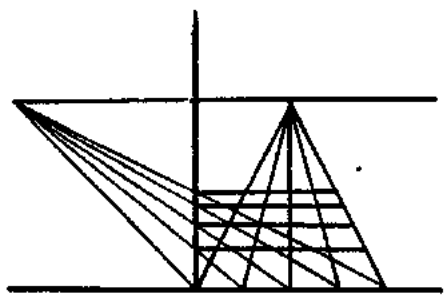
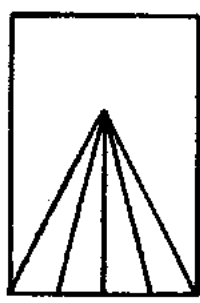




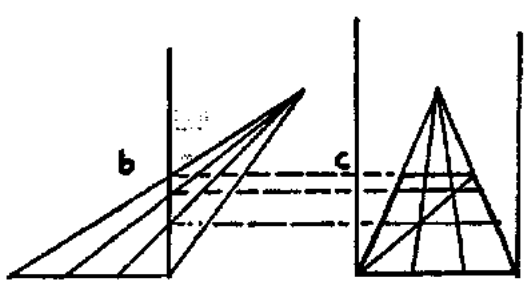
2.2.48. La «costruzione legittima» o «abbreviata» d'Alberti. Les tres fases, segons C. Grayson (1964).



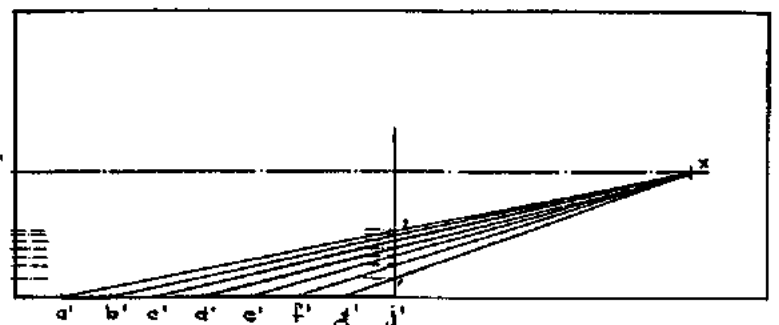
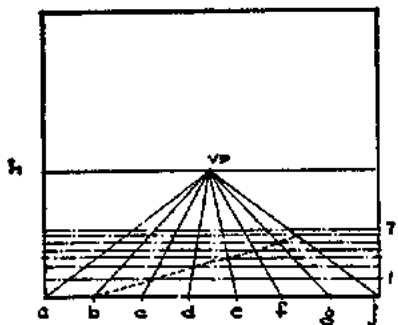
2.2.49. La «costruzione legittima» o «abbreviata» d'Alberti. Les tres fases, segons W. Ivins (1938).



2.2.50. La «costruzione legittima» o «abbreviata» d'Alberti. Les tres fases, segons R. Klein (1961a).

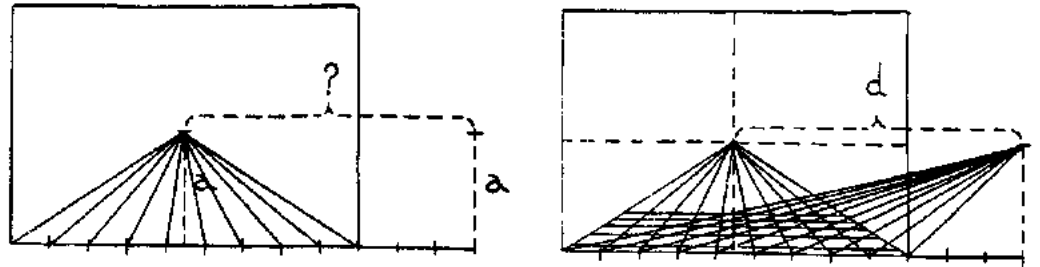


2.2.51. La «costruzione legittima» o «abbreviata» d'Alberti. Les tres fases, segons R. Krautheimer (1956).

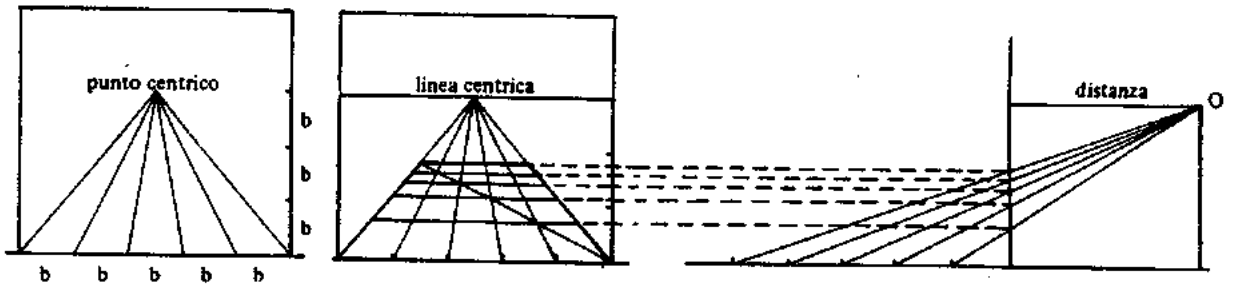




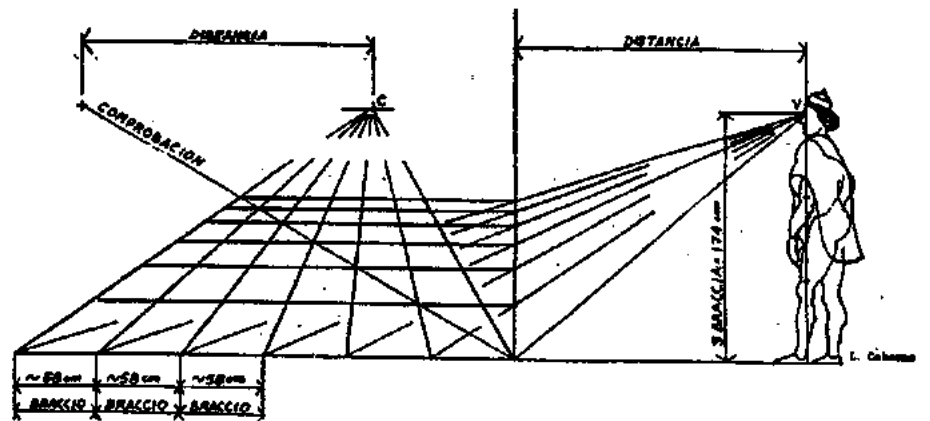
2.2.52. La «costruzione legittima» o «abbreviata» d'Alberti. Les tres fases, segons A. Parronchi (1962b).



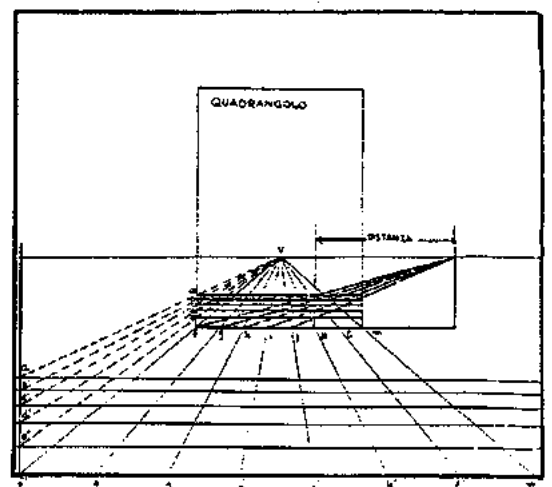
2.2.53. La «costruzione legittima» o «abbreviata» d'Alberti. Les tres fases, segons R. Sinigalli (1978).



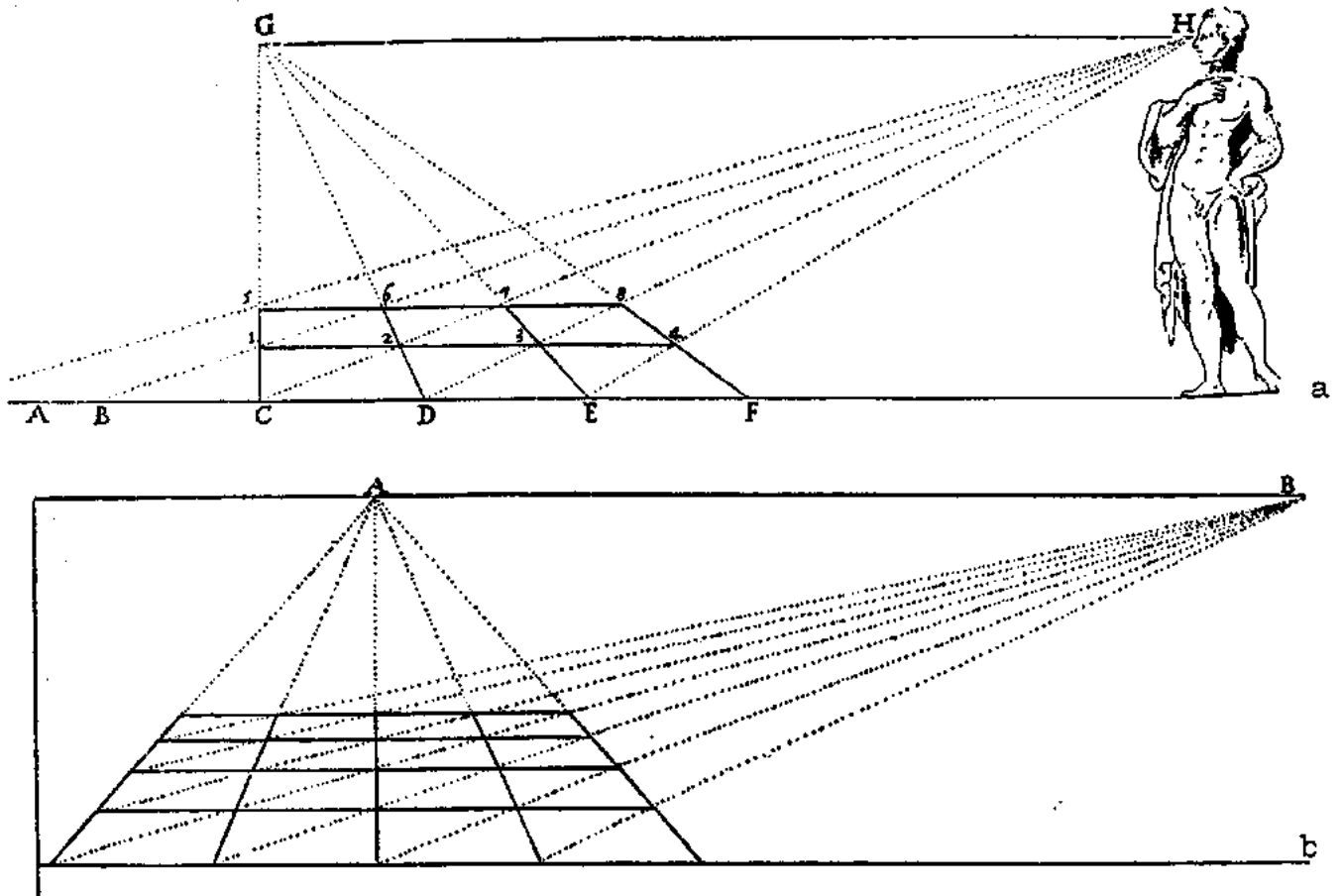
2.2.54. La «costruzione legittima» o «abbreviata» d'Alberti. Les tres fases, segons L. Vagnetti (1979).



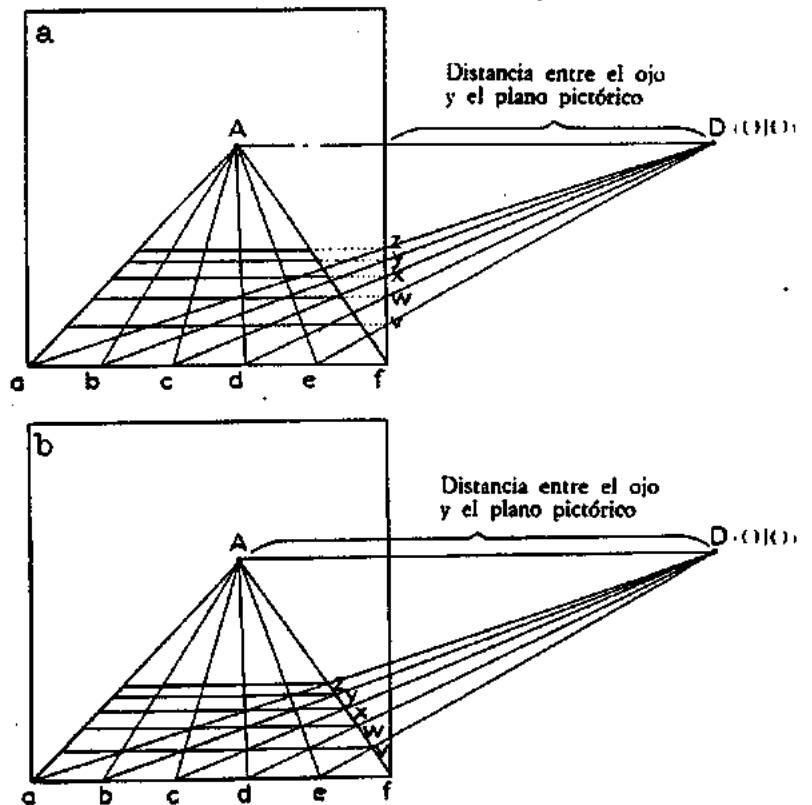
2.2.55. La «costruzione legittima» o «abbreviata» d'Alberti. Les tres fases, segons E. Wakayama (1974a).



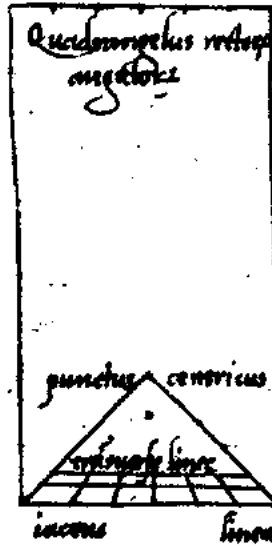
2.2.56ab. J.Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica* (1583):  
 a) II, cap. 2; b) II, cap. 3.



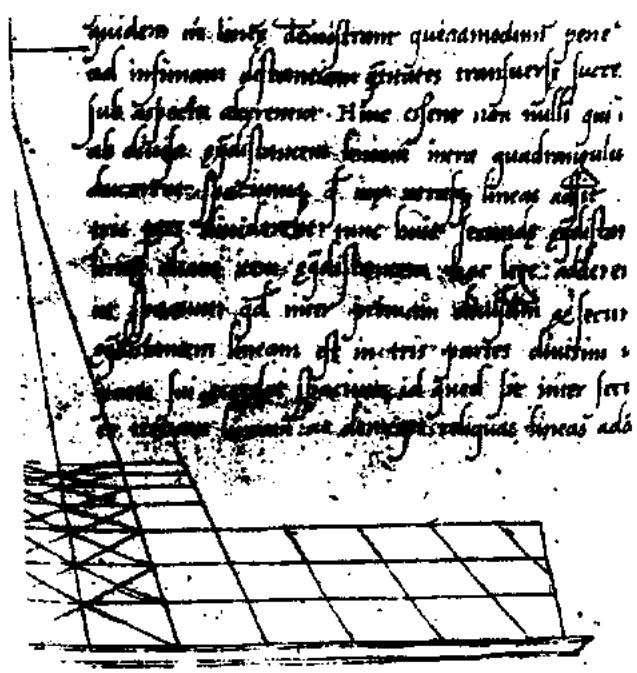
2.2.57ab. Construcció perspectiva de l'escaquer, comparació d'E. Panofsky (1915, 1927, 1940 i 1960) entre a) el mètode d'Alberti (1435) i b) el que anomena *Distanzpunktverfahren* de Vignola (1583, pòstum). (gràfic de Panofsky, 1960, 188, figs. 4 i 5)



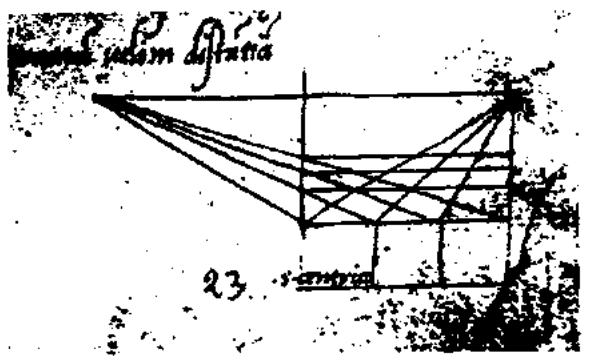
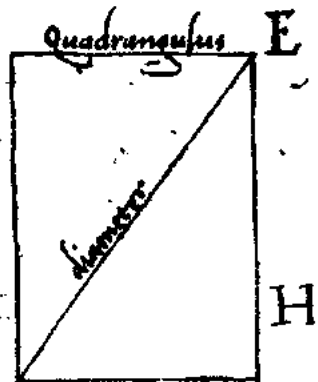
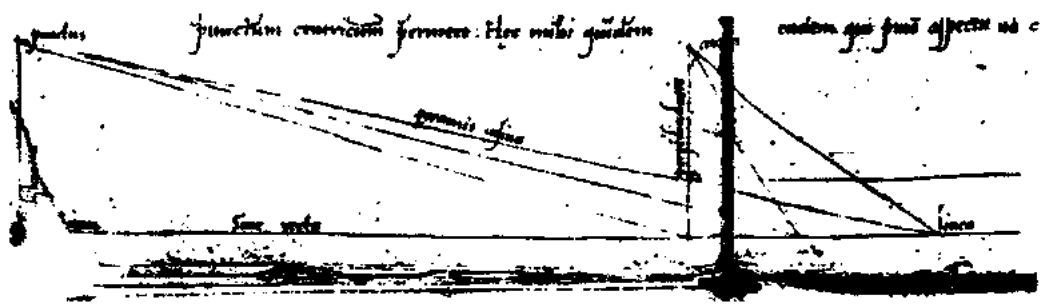
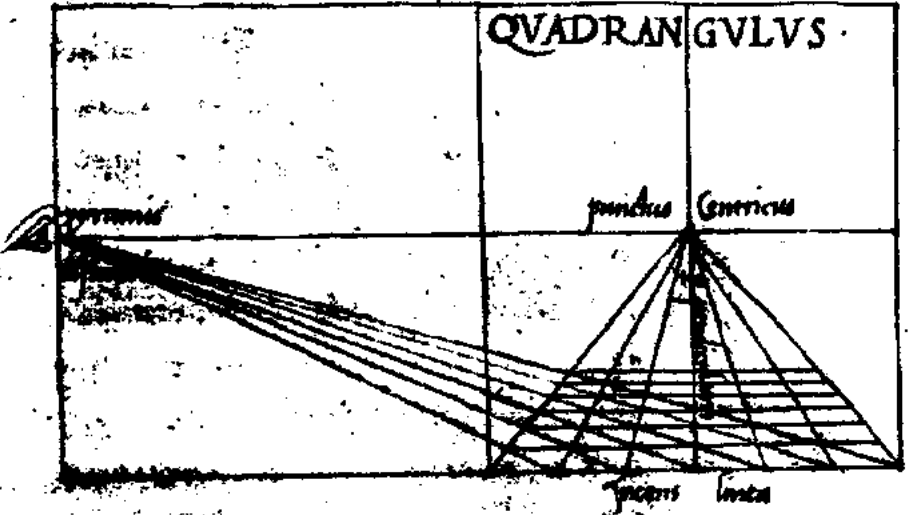
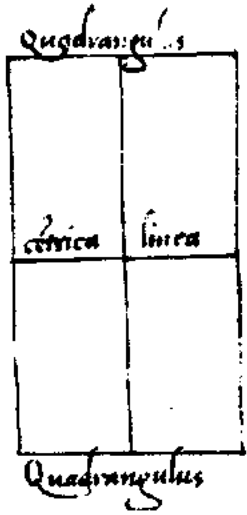
2.2.58. Il·lustracions marginals del manuscrit de la redacció llatina del De pictura d'Alberti, transcrits per Antonio Bovolenta a Pàdua el 1518 (Lucca, Biblioteca Governativa, Cod. 1448). (G. Arrighi, 1974)



De  
eff  
be  
gu  
vu  
ra  
no  
pe  
con  
in  
m  
fi

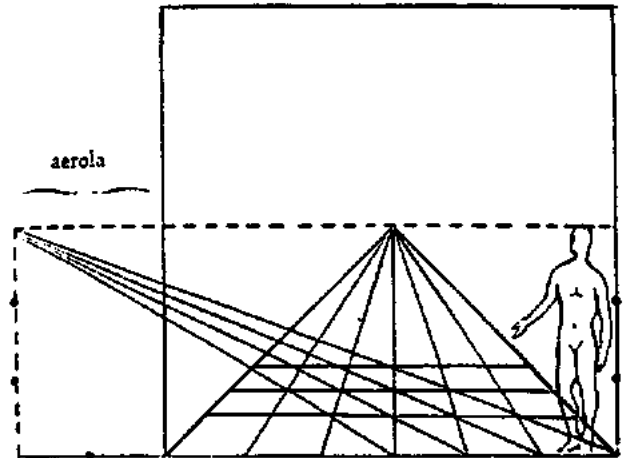
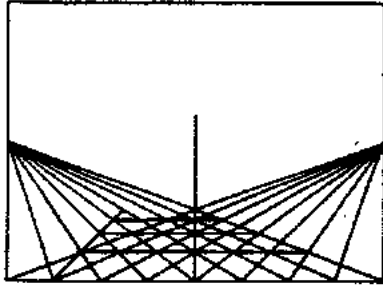


De operationibus planis perspectivae



2.2.59.

Associació de la construcció albertiana amb el sistema bifocal artesà, segons S. Edgerton (1966 i 1975).

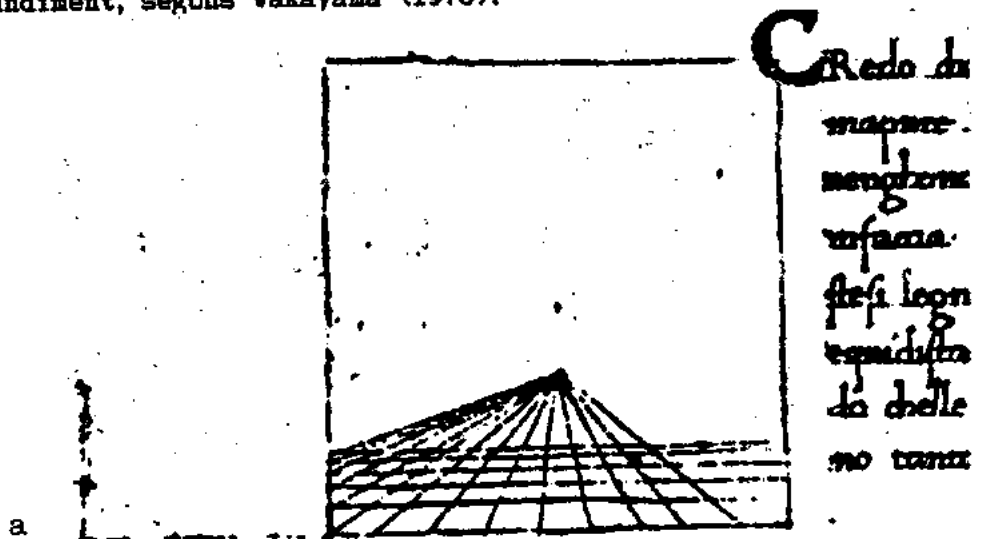


2.2.60.

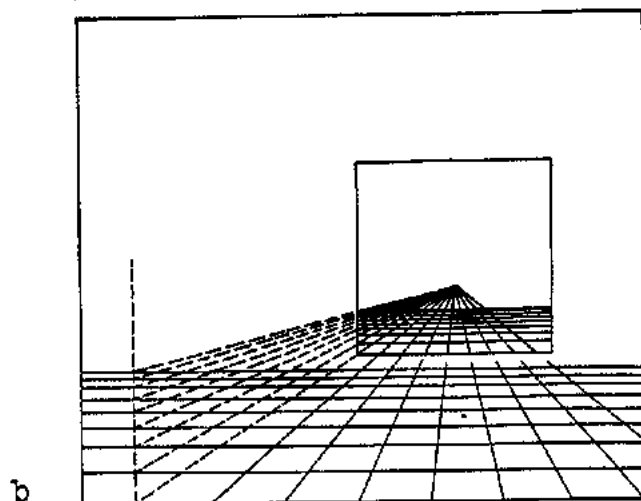
Evidència de l'eix central, segons la correcció de S. Edgerton (1966) a A. Parronchi (1962b).

2.2.61ab.

A. Averlino il Filarete, *Trattato di architettura* (Cod. Magliabechiano, 177v; Florència, Biblioteca Nazionale, II, I, 140): a) «construcció legítima» d'Alberti; b) explicació de les línies laterals com a mètode d'engrandiment, segons Wakayama (1973).

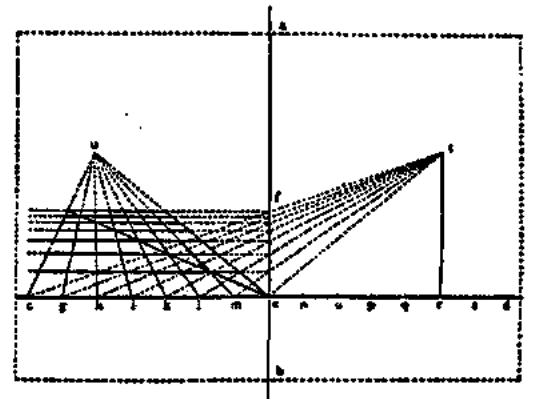
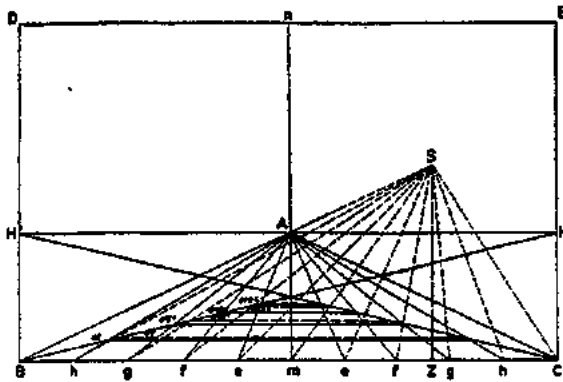


**C**redo di  
magister  
magister  
magister  
magister  
magister  
magister  
magister  
magister  
magister  
magister





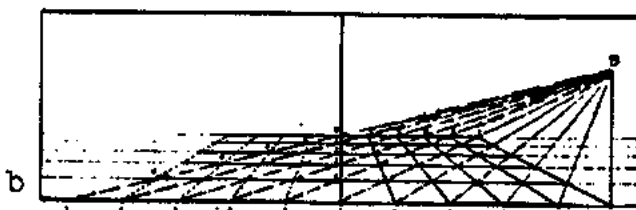
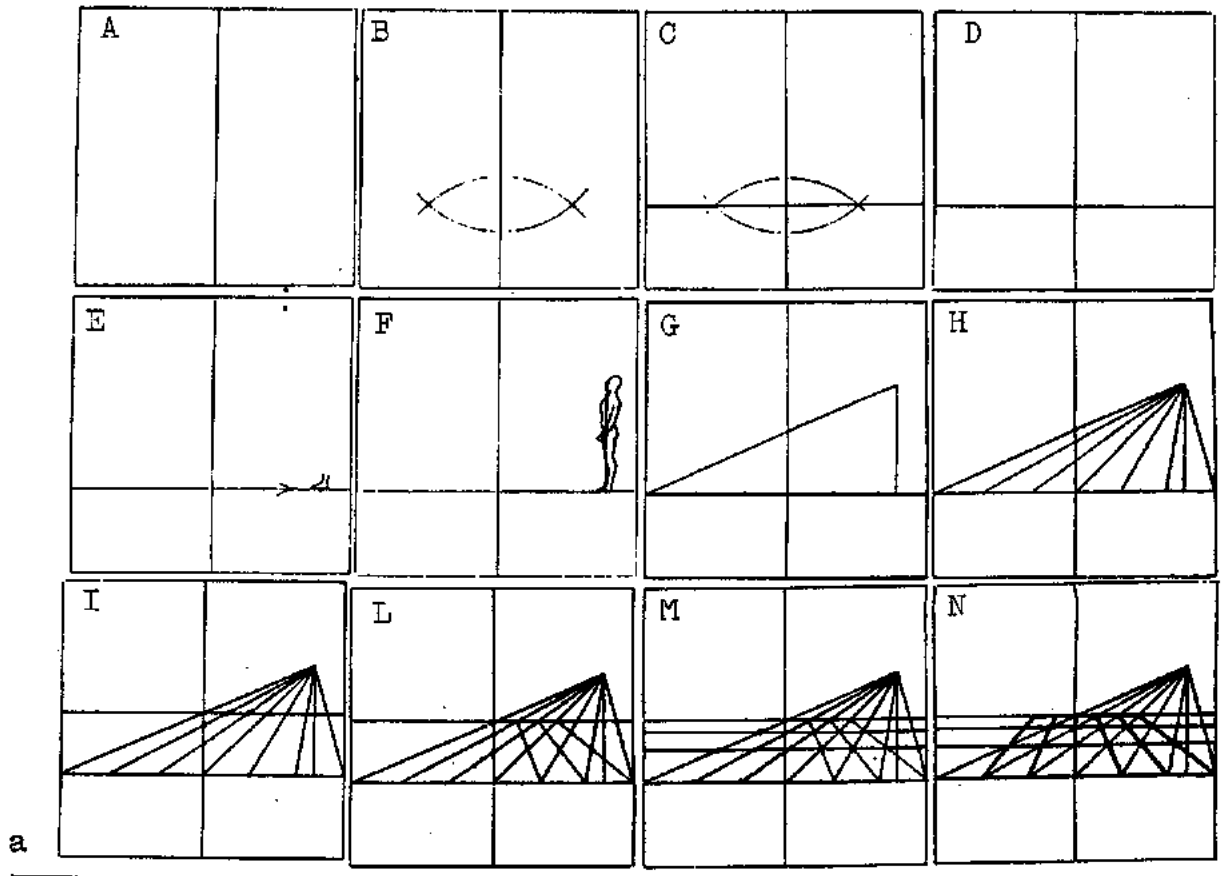
2.2.64. Construcció perspectiva de l'escaquer amb el procediment descrit per P. Gaurico, *De Sculptura* (1504), segons H. Brockhaus (1886).



2.2.65.

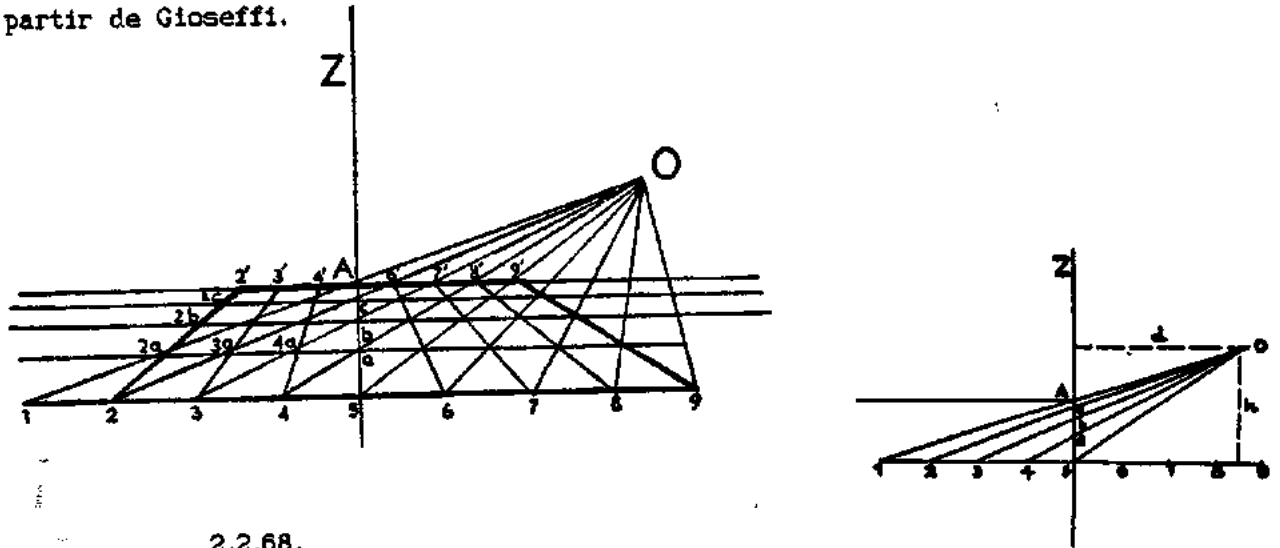
Construcció perspectiva de l'escaquer amb el procediment descrit per P. Gaurico, *De Sculptura* (1504), segons E. Panofsky (1927).

2.2.66ab. Construcció perspectiva de l'escaquer amb el procediment descrit per P. Gaurico, *De Sculptura* (1504), segons D. Gioseffi (1957) (a) i (1963) (b).



2.2.67.

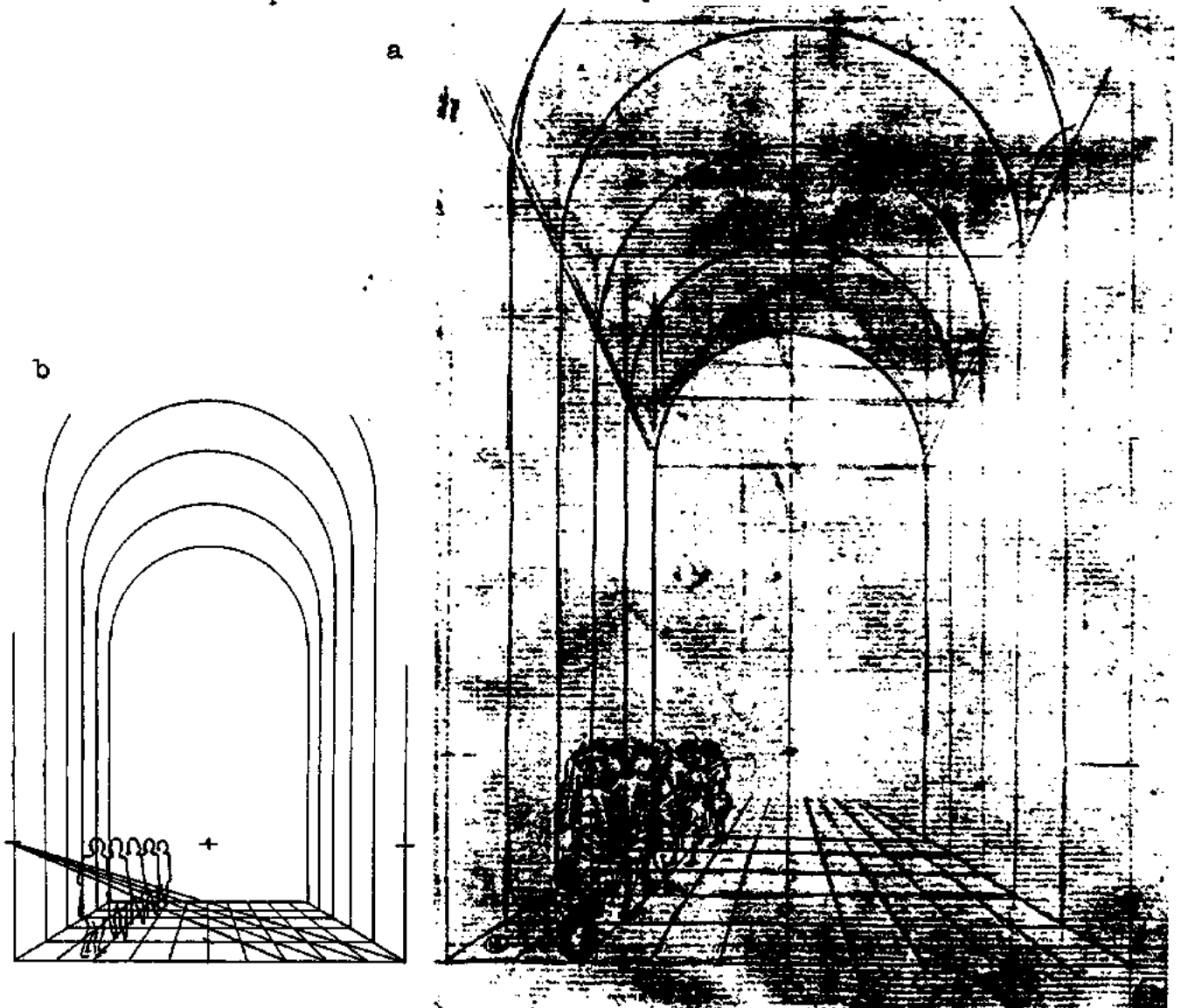
Construcció perspectiva de l'escaquer amb el procediment descrit per P. Gaurico, *De Sculptura* (1504), segons R. Klein (1961 i 1969), a partir de Gioseffi.



2.2.68.

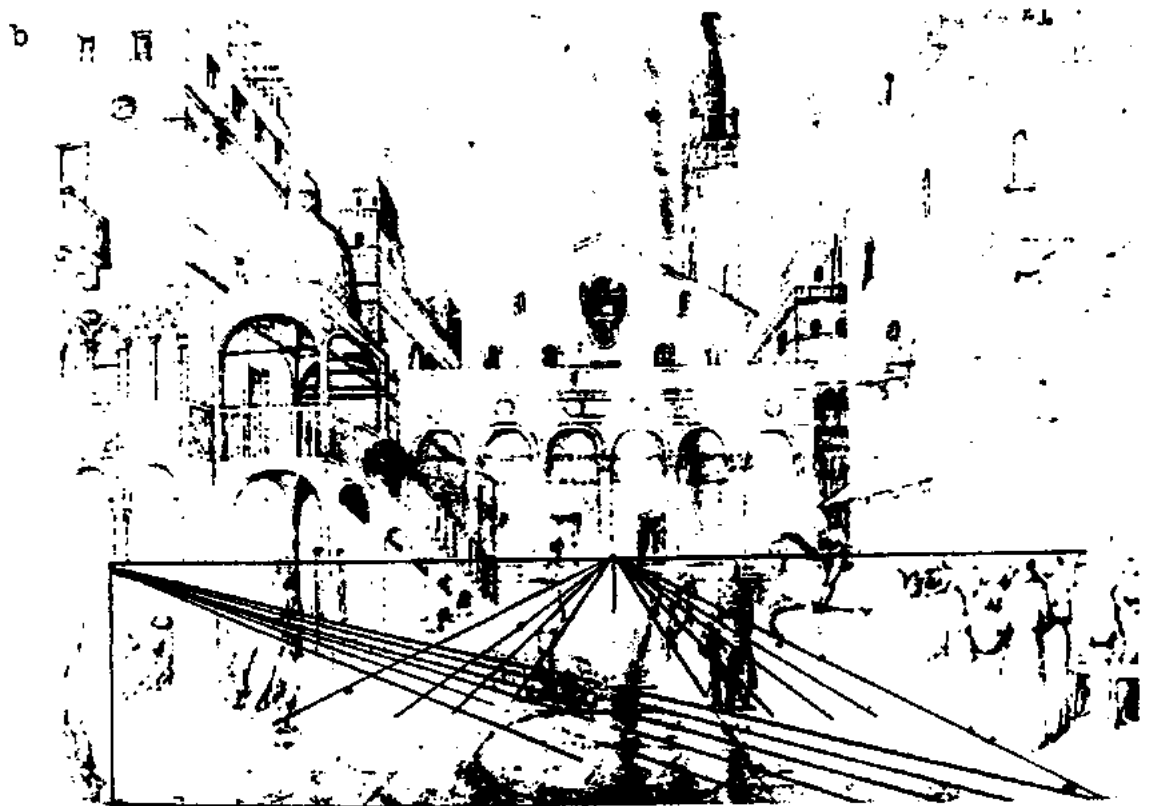
Construcció perspectiva de l'escaquer amb el procediment descrit per P. Gaurico, *De Sculptura* (1504), segons D. Gioseffi: esquema operatiu de R. Klein (1961).

2.2.69ab. a) Pisanello, *Perspectiva architectonica* (c. 1445) (Paris, Musée du Louvre, Col. Vallardi); b) S. Edgerton (1975), reconstrucció de l'operació correcta «refusada» per Pisanello.

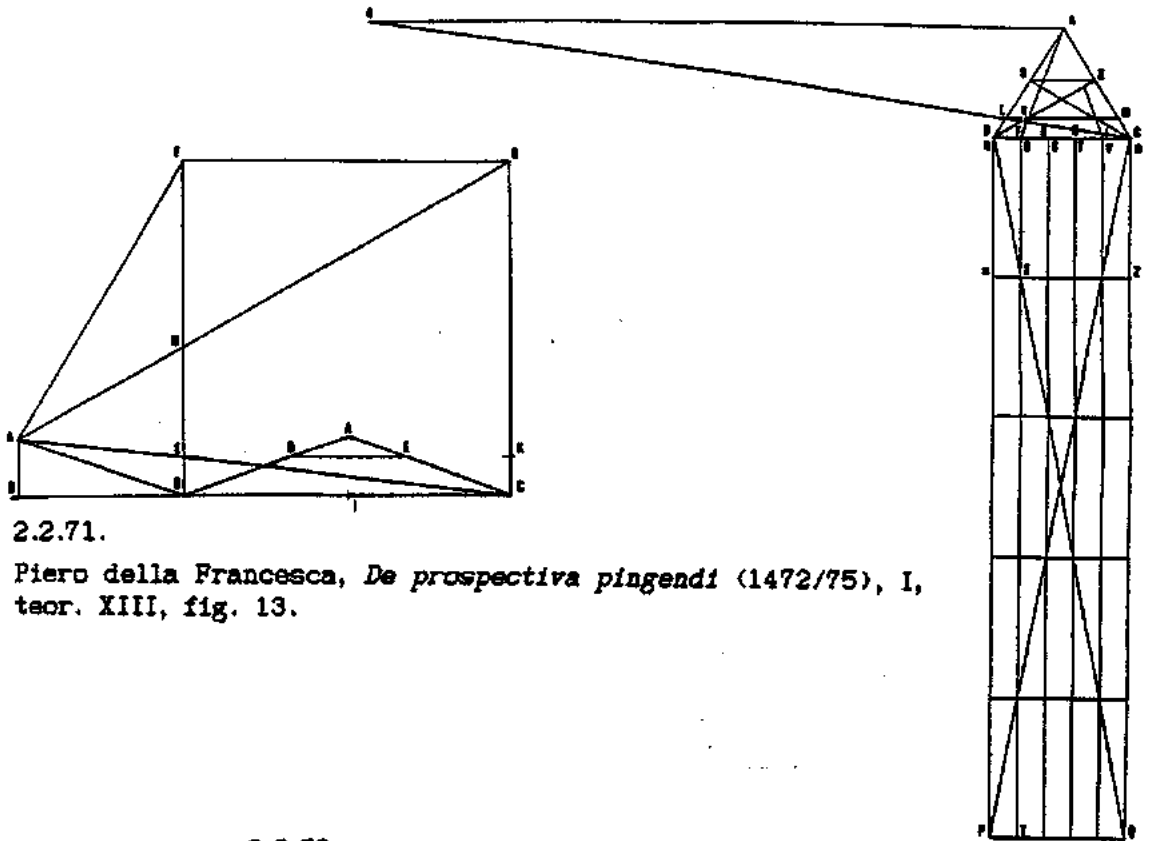


2.2.70ab.

a) Jacopo Bellini, *Perspectiva architectonica* (c. 1450) (Paris, Musée du Louvre, Album de J. Bellini, fol. 69b); b) S. Edgerton (1975), reconstrucció perspectiva.







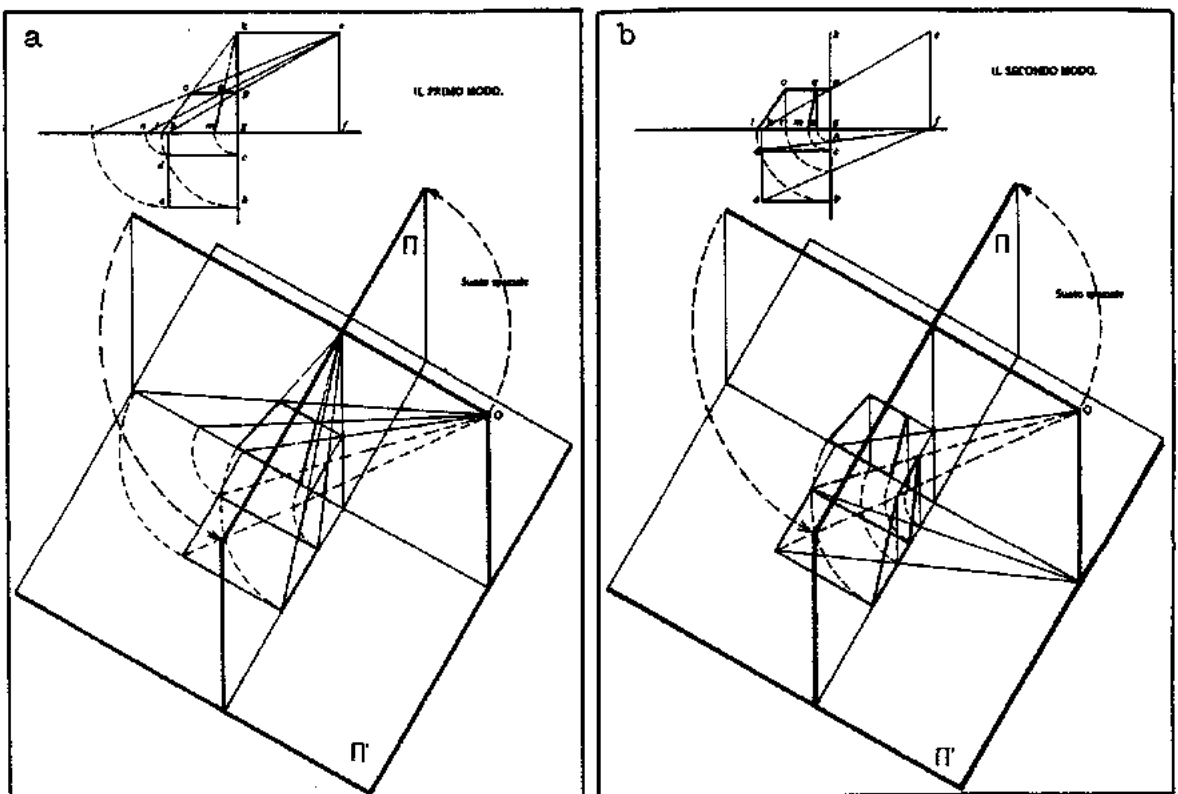
2.2.71.

Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi* (1472/75), I, teor. XIII, fig. 13.

2.2.72.

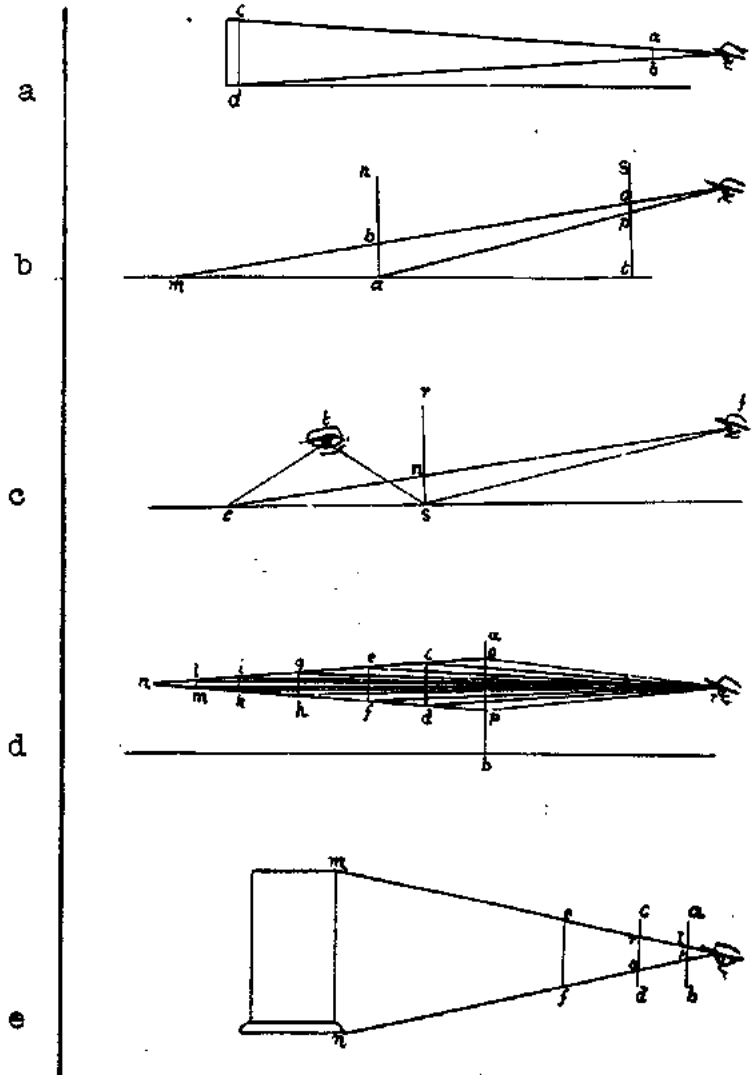
Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi* (1472/75), I, teor. XIII, fig. 23.

2.2.73ab. F. Commandino, *Ptolomaei Planisphaerium* (1558), el primer (a) i el segon (b) procediment de construcció perspectiva, segons R. Sinigalli (1978).

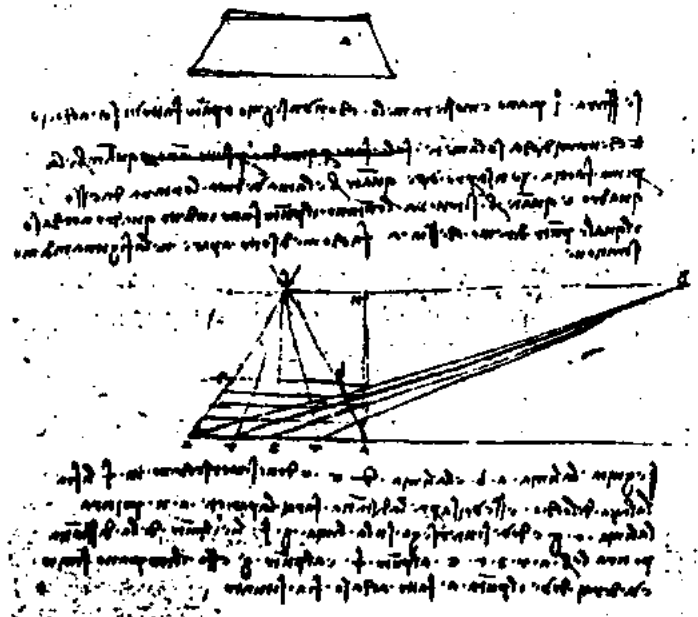


2.2.74abcde.

Leonardo, «Principio della prospettiva», amb la «construcció legitima», Ms A (1492), 36v-37v (Paris, Bibliothèque de l'Institut de France).

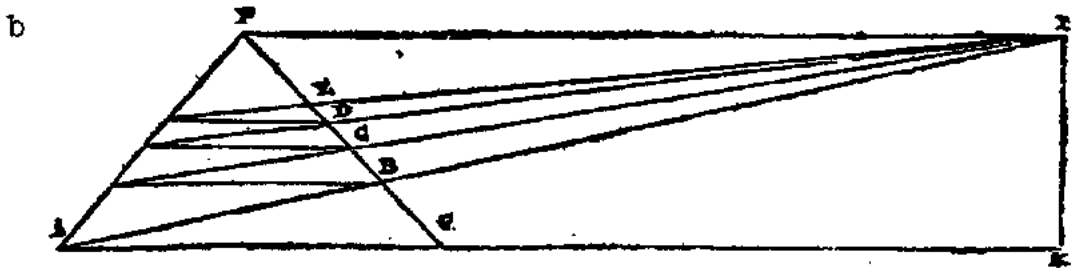
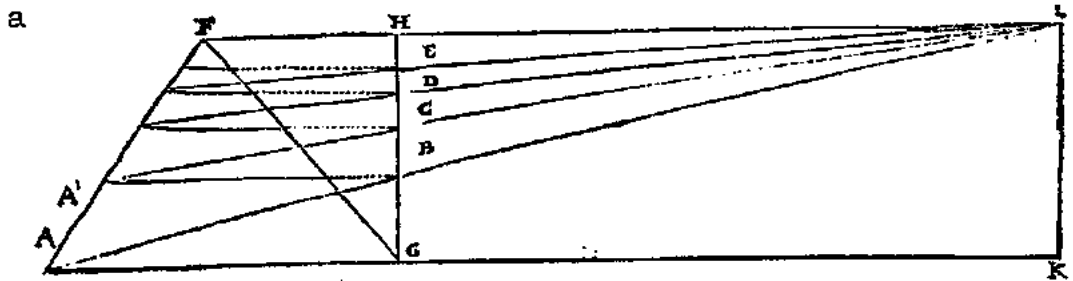


2.2.75. Leonardo, la «construcció legitima», Ms A (1492), 42r (Paris, Bibliothèque de l'Institut de France).



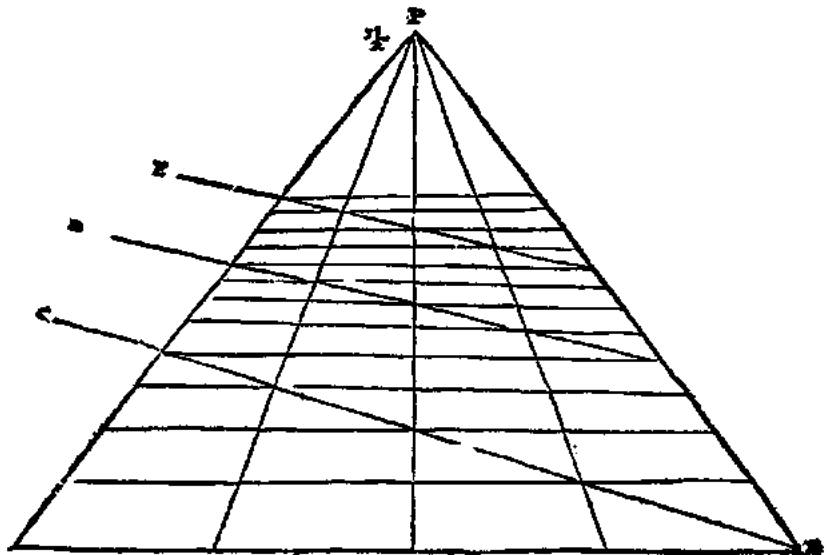
2.2.76ab.

S. Serlio, *(Trattato di architettura) Libro Secondo. Di Prospettiva* (1545), ed. G.D. Scamozzi (Venezia, 1584), fol 19r: a) el primer procediment; b) el segon procediment.

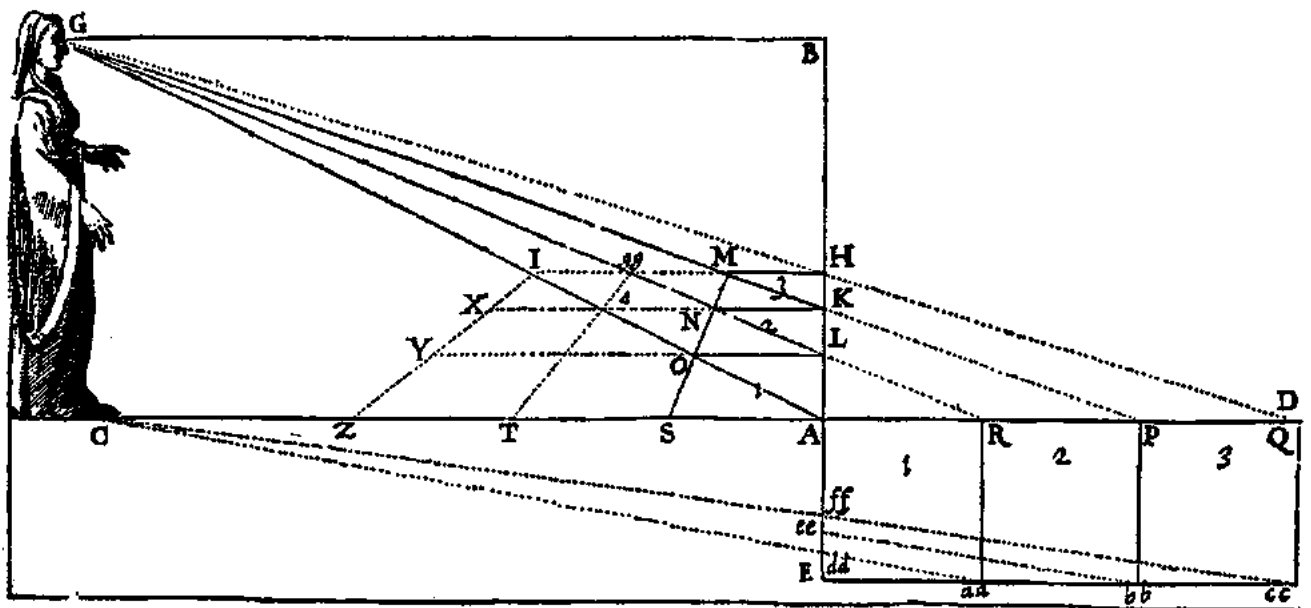


2.2.77.

S. Serlio, *(Trattato di architettura) Libro Secondo. Di Prospettiva* (1545), ed. G.D. Scamozzi (Venezia, 1584), fol 19v: construcció de l'escaquer.

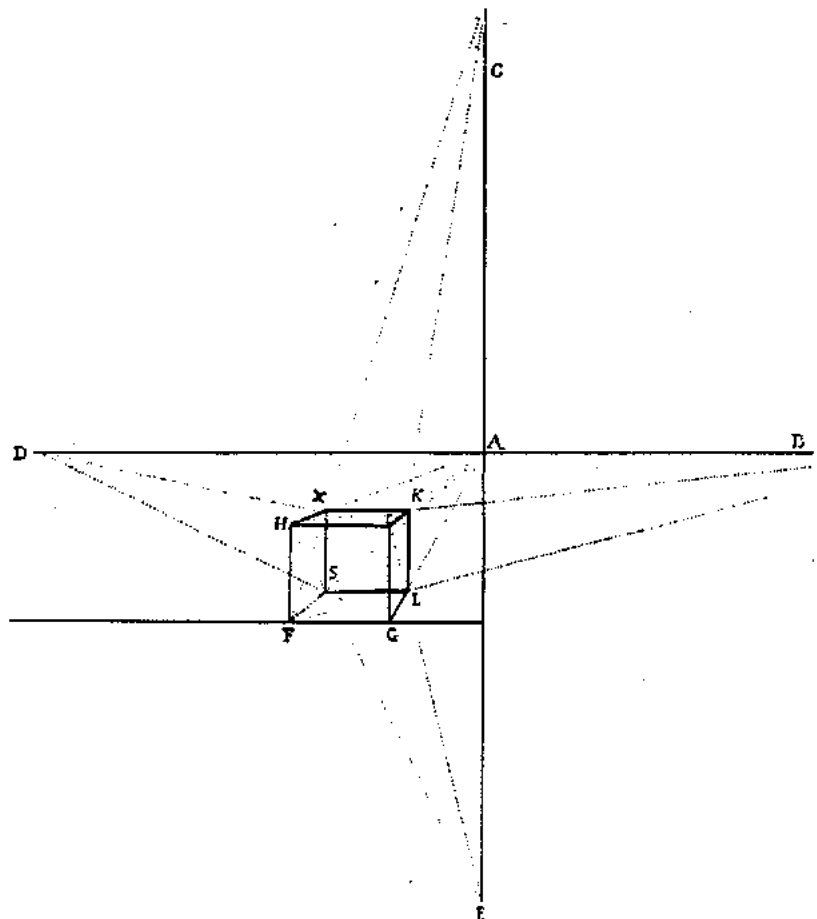


2.2.78. J. Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica* (1583), I, cap. 6, 69.

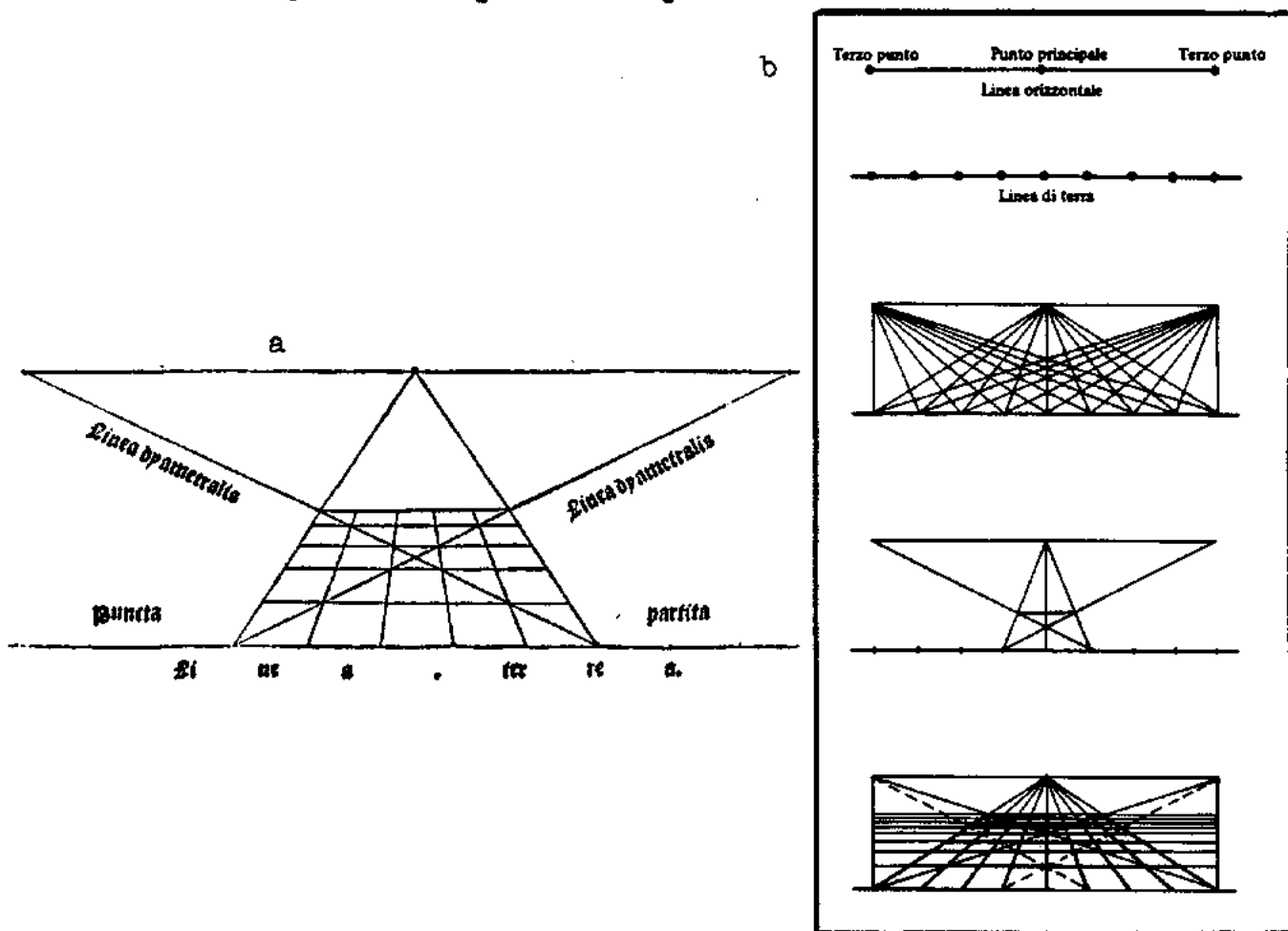


2.2.79.

J. Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica* (1583), II, cap. 6, 107.

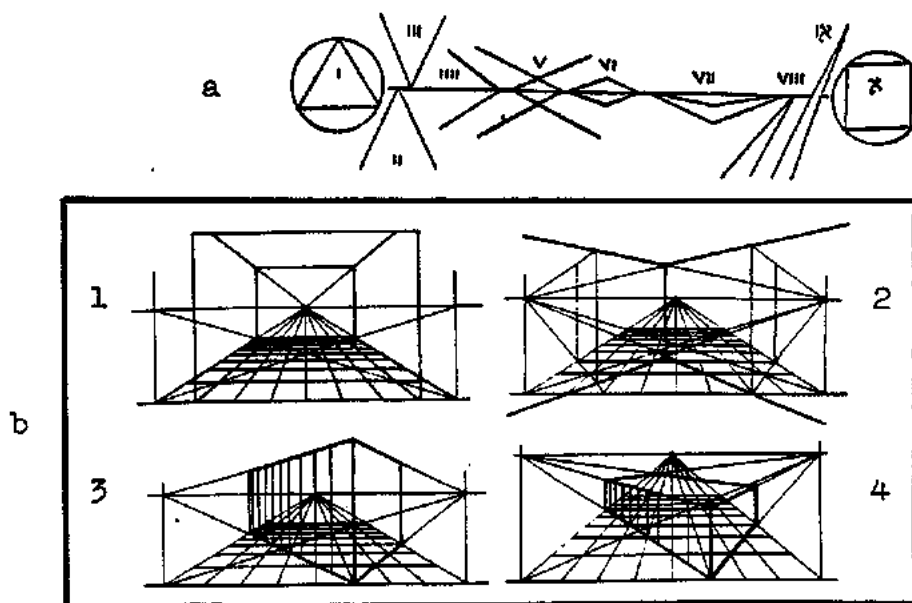


2.2.80ab. J. Pélerin Viator, *De artificiali perspectiva* (1505), construcció de l'escaquer amb els «tiers points»: a) ed. 1509<sup>2</sup>, fol. 5v, cap. IX, projecció del quadrat de base complet; b) explicació de les operacions, segons R. Sinisgalli (1978).



2.2.81ab.

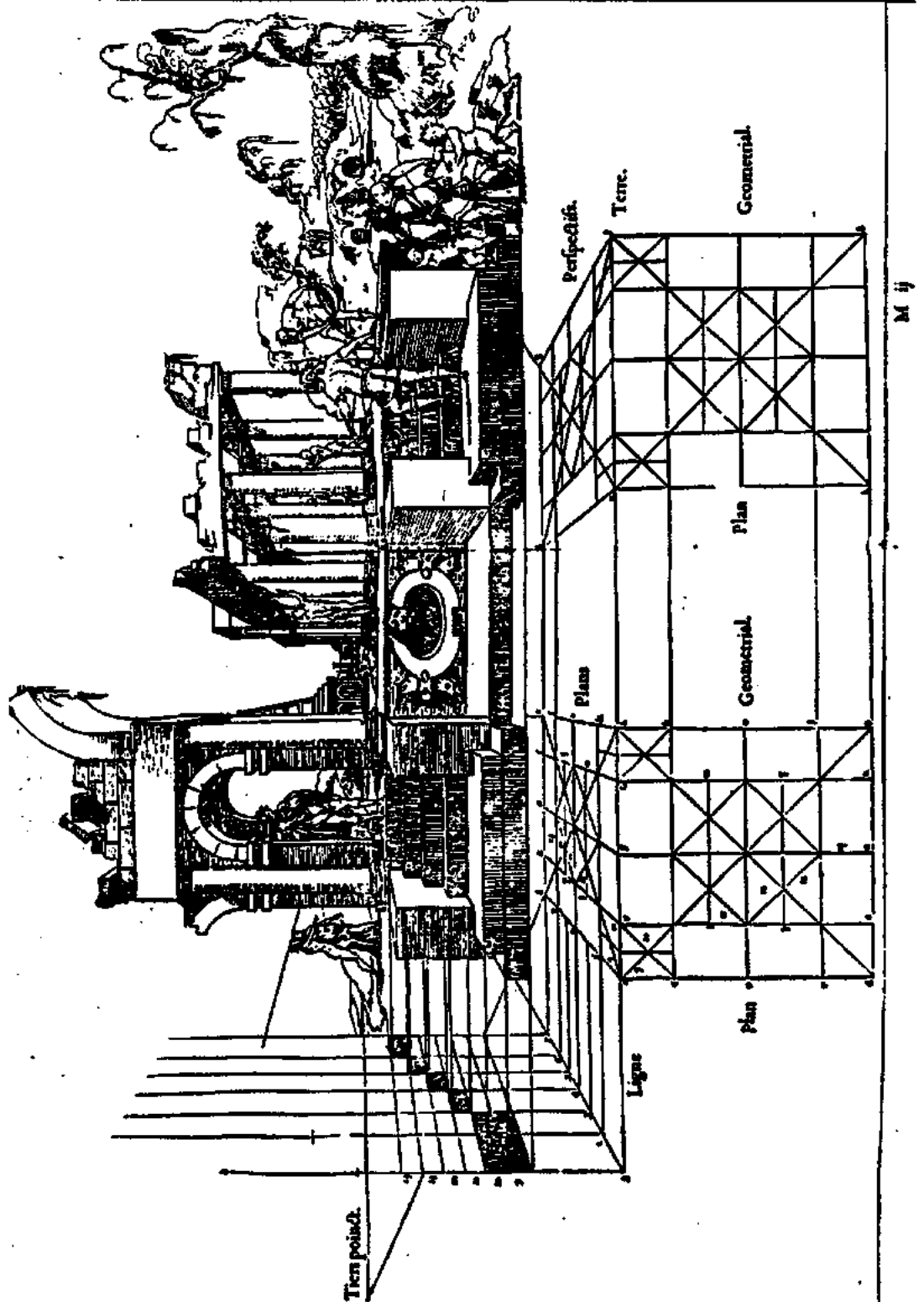
J. Pélerin Viator, *De artificiali perspectiva* (1505), els nou tipus de piràmides: a) ed. 1509<sup>2</sup>, fol. 3v, cap. V; b) aplicació constructiva de les piràmides, segons R. Sinisgalli (1978). Les piràmides «II, droite», «III, everse» i «VIII, gissante» (1) donen construccions frontals (per exemple, la «recta» per a paviments, la «invertida» per a sostres, i la «jacent» per a parets laterals). Les piràmides «V, double» (2), «VI, diffuse» (3), i «VII, bicorne ou cornue» (4), donen construccions obliques o «per aresta» de diferents modalitats («doble», «difusa» i «bicorne o cornuda»).





de Jehan Cousin.

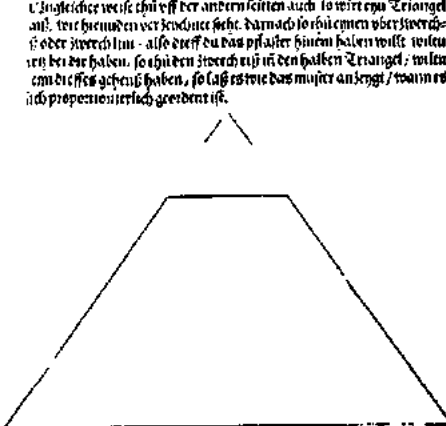
798g.



2.2.85. Jehan Cousin el Vell, *Livre de perspective* (1560), *Paysage*.

Hieronymus Rodler i Johann II von Bavaria, *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung...* (1531): a) pàgs. 9-12, procediment de construcció de l'escacquer, en quatre fases; b) explicació gràfica de la diversitat de punts de convergència de les diagonals i de la distorsió de la quadricula en el procediment de H. Rodler, segons A. de Mesa (1989).

Ungleiche weite thut off der andern seiten auch so wird ein Triangel mit vier henden vnt herunder seht. darnach so thut einen oberstrecke oder streck lin. also drey du das pflaster hincm halben wolle woltu in der drey haben. so thut den streck ein in den halben Triangel; woltu em drey seiten haben, so laß es wie das mußt anlangt / wann es sich proportionlich geendet ist.



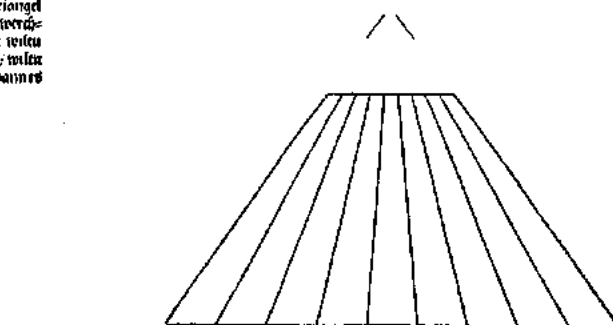
**S** Des Paviments Triangel also gemacht ist / mit sinem überstrecken strich, wie hiebzu: gemele worden, so mußt du das weite theil / oder das vndertheil bei dir an der sonnen / mit einem stichel außmessen / vnt abzeichnen / das es gerad eist / oder sinem getrimmet, als 9 / 10 / 11 / oder 14 / also.

Es werden die maßen plöz der steyn / zwischen den linien enger ab / darnach so thut den radscheide off den puncten (das ist oben die stich am Triangel) vnt off der abgetheilten steyn eyne; so du zu den steynen abgetheilt hast; thut einen strich bis zum obern oder strecken strich oder linie der inneren drey des geheuse. laß das radscheide für vnt für oben im des Triangel steyn das ist vnt dem puncten steyn / far von steyn zu steyn herum / bis zu dem steyn steyn nicht hat. so thut es wie das nachfolgend mußt anlangt / vnt ist ein gerad getrimmet dem; welches man sunst von freier hand mit also treffen kan.

1 2

3 4

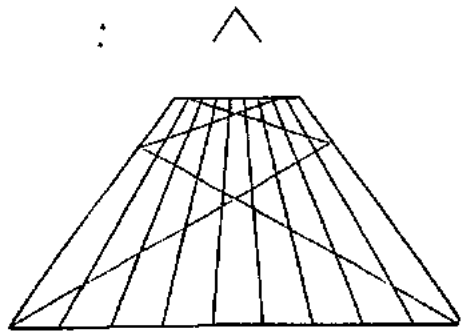
errunden bist / far wider über sich hinuff / bis an den über strecken strich im Triangel / so lang bis dich dunde / das Anbes erwidt werde nach seiner größe eben als irgerhaft wie das erste / so thut es wie hiebzu gemacht ist. Du mußt auch stetig vnt nicht haben / daß du mit den ersten erwidt wirt / so ist sich über den obern seite so hoch farff / daß mit noch daß das die theil des Triangelis oder pflaster / zum obern erwidt oder linie über bleib / so steyt wie volge.



**B** Animents Triangel / so der gemacht ist wie ich gemelt woltu es daß zu einem gebrierten boden haben / so darffstu nicht mehr / dann anlangt die regel der breiten / so ist das gem. Woltu aber (für form / vnt ein steyn) pflaster haben / so thut ein radscheide / sich es vnt off das rechte oder linie / oder stich / wie die geliche / vnt far hinuff so fere dich gültbunde / vnt ruck denselben halben streckstrich so hoch vnt wider / nach dem du die steyn bündt oder schmal haben woltu / daß sie nicht du mit dem halben oder gemelten streckstrich hinuff farff / te brüger die steyn / vnt ungleichlicher far werden / wann die streckstrich oder erwidt linie / vnt die verierung der steyn / wie sie sich nach rechter art / te die steyn sie ist geheuß steyn / te lenger te mehr verlicken oder verlicken sollen.

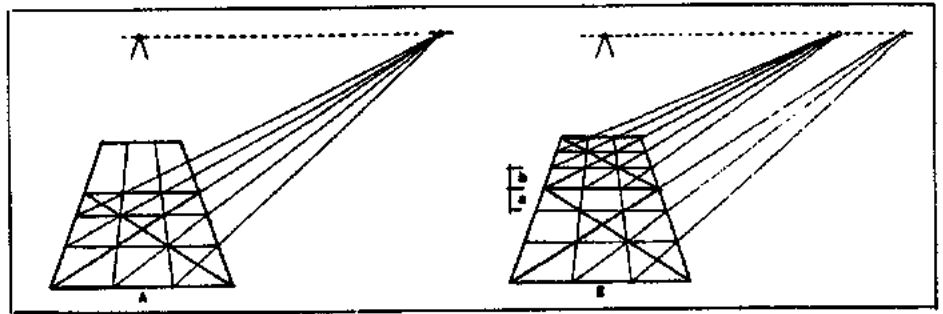
**S** Weiter aber / damit du eigentlichen berichte dieser mepnung / was sich zum besten bedunnen / amphich / so ruck ich die nachgeschickte maß / dir ein halben erwidtstrich thut mit linden klee damit er angesetzt wolt werden. Thut darnach einen stichel / vnt ruck die maß vnt weite von dem vndersten aus / da du den halben erwidtstrich angefangen hast / so machere / bis das du oben errunden bist / also hoch far am andern end / woltu bene vnderstet mit einem erwidtstrich auch hinuff / so werde in der mitte ein lengeres Anbes erwidt / vnt von den erwidtstrich / du oben

zusammen runden oder schändern linien / vnt streich daß ein strich dar über / so werde ein ruckere steyn daruff / vnt solches kofe vnt dem ober oben an / vnt mach es also auch / so lang die linien schanden / darnach so thut sich der erwidtstrich auch / dann hastu ein rechte areich proportionirte pflaster / wie solches diese figur hincm ben verdeckt außzu seht.



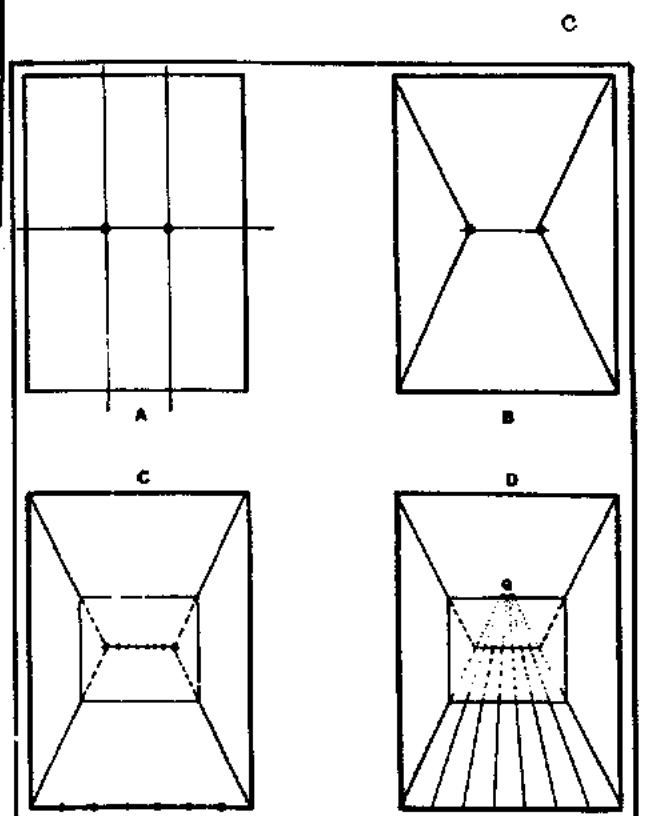
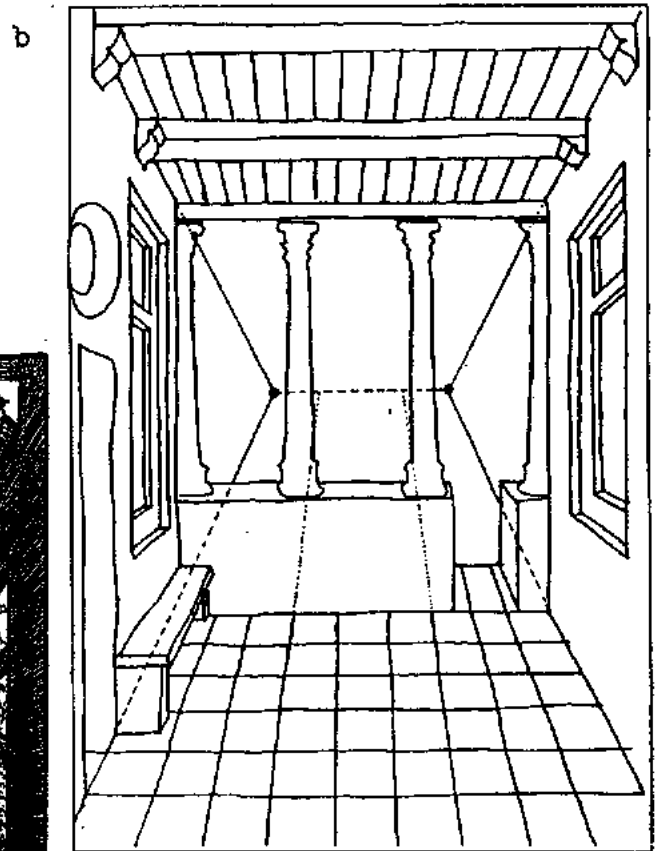
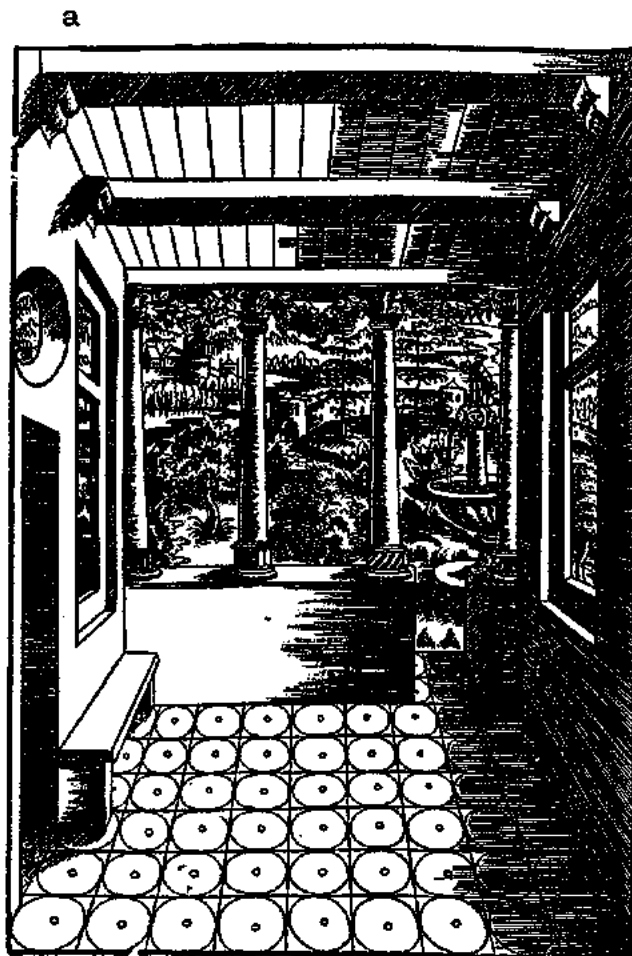
**A** So merck nun / woltu alle diese drei formen hincm angehengt / in einander vnt zusammen bracht / woltu das die steyn erwidt sinen / die oben herab gehenden / oder über sich gehenden linien beides von herab / oder von die erwidtstrich vnt die langen linien über einander schanden / gleich an den selben enden / so dem rucke / vnt die strecke / das

**L** Außer vnt dar hastu hincm die gang anlangt wie man das pflaster eyne geheuse machen vnt rucken sol / welches am aller ersten / che man eyne figur daruff reiffen / vnt wenigst mit blinde strichen oder linien abzeichnen oder verzeichnen sein sol. Dann wo die bildung vor er si daruff geriffen vnt ruck / vnt darnach das pflaster / so thut man sich mit wol daruff rucken / man kan auch (ob man wol) die steyn der personen beifer daß nach dem paviment oder pflaster stellen.





2.2.87abc. Hieronymus Rodler i Johann II von Bavaria, *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung...* (1531): a) pàg. 64, representació d'un interior resolta pel procediment amb diversos punts de fuga detallat a c); b) reducció gràfica de a), segons A. de Mesa (1989); c) explicació del procés gràfic proposat per H. Rodler per a resoldre els diversos plans ortogonals d'un interior, segons A. de Mesa (1989).

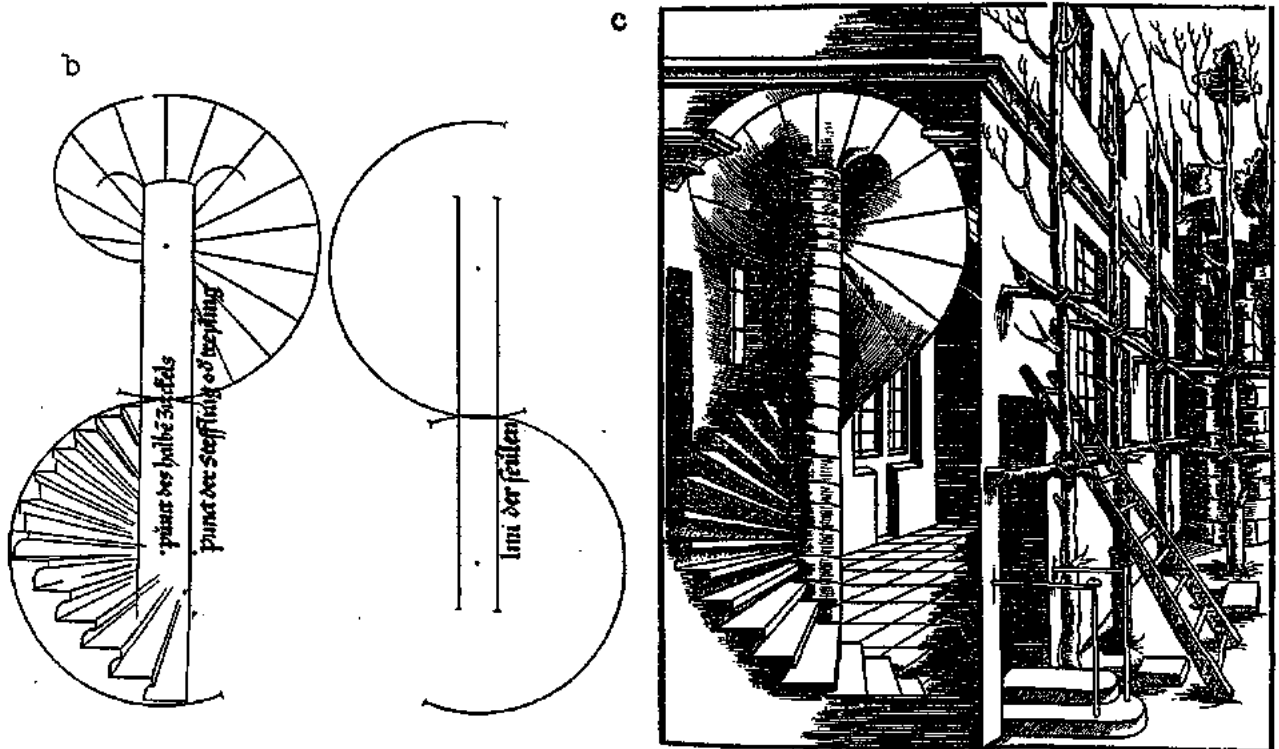


2.2.88a.

Hieronymus Rodler i Johann II von Bavaria, *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung...* (1531): a) pàg. 56, representació d'una volta mitjançant arcs concèntrics.

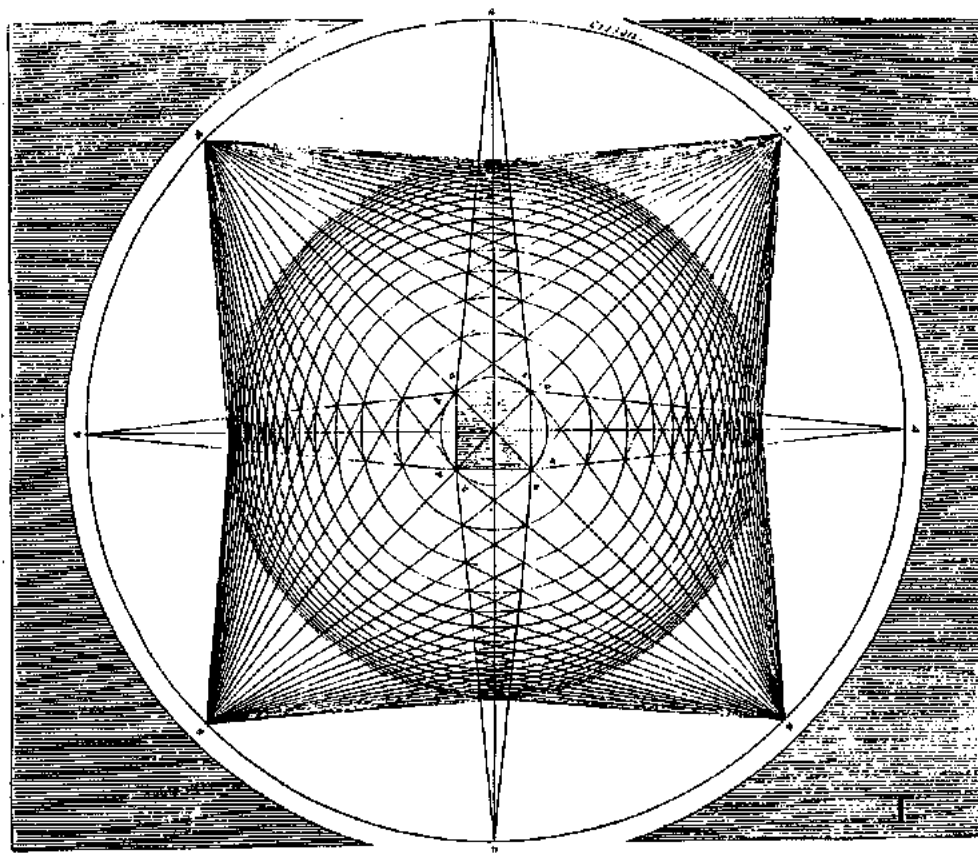


2.2.88bc. Hieronymus Rodler i Johann II von Bavaria, *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung...* (1531): b) pàg. 60, procediment de representació d'una escala de cargol; c) pàg. 62, resultat gràfic final de l'escala de cargol representada mitjançant el procediment indicat a b).

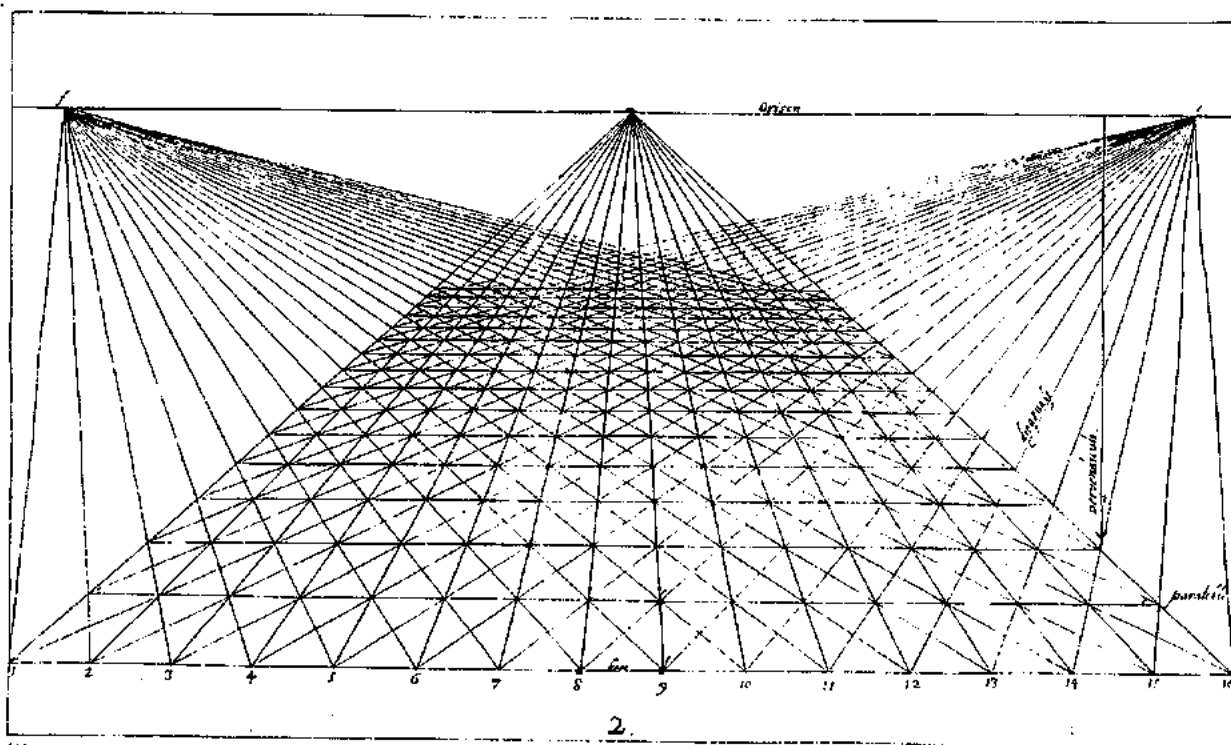


**S**ir nach dem seiten puncten ist diß vnaufgemacht ge-  
heuse genossen/ vnd sine in allermassen gethan worden/ wie hievor  
bei der rechten quadratur angehengt ist/ darumb vnnöthen/ hie  
weiter meldung darvon zu thun/ darumb es alleyn zu ennem vol-  
stande/ vmd daß man se gern allerley inn disem büchlin andeygen wolt/ ge-  
macht ist.

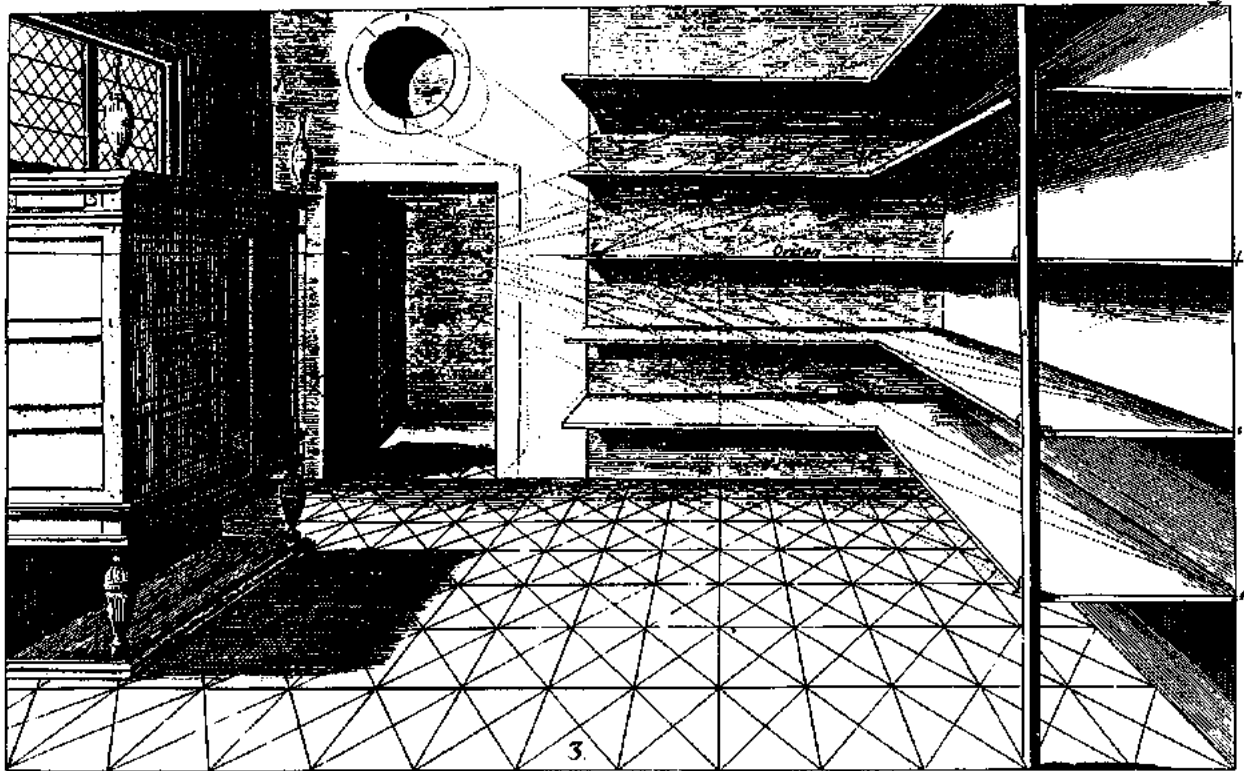
2.2.89a. Jan Vredeman de Vries, *Perspective, id est, Celeberrima ars inspicientis aut transpicientis oculorum aciei...* (1604/1605): a) I, fig. 1, horitzó general.



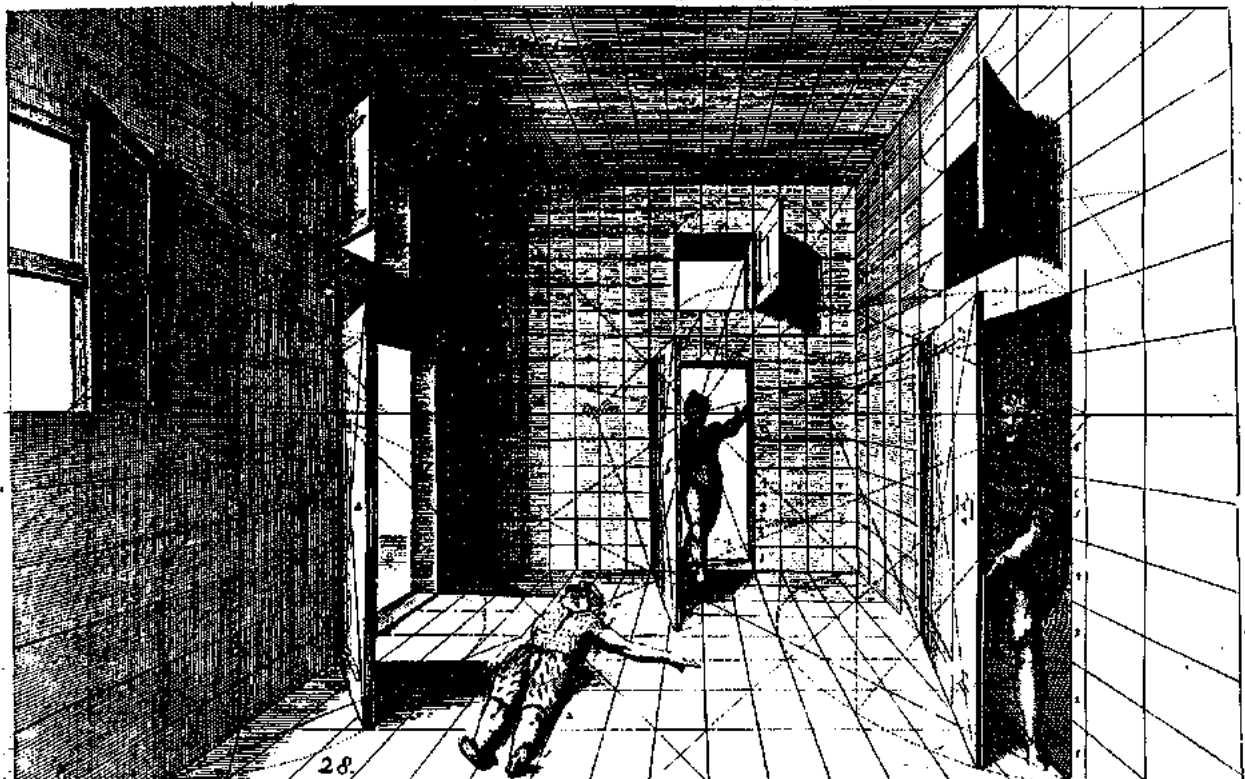
2.2.89b. Jan Vredeman de Vries, *Perspective, id est, Celeberrima ars inspicientis aut transpicientis oculorum aciei...* (1604/1605): b) I, fig. 2, secció frontal de l'horitzó.



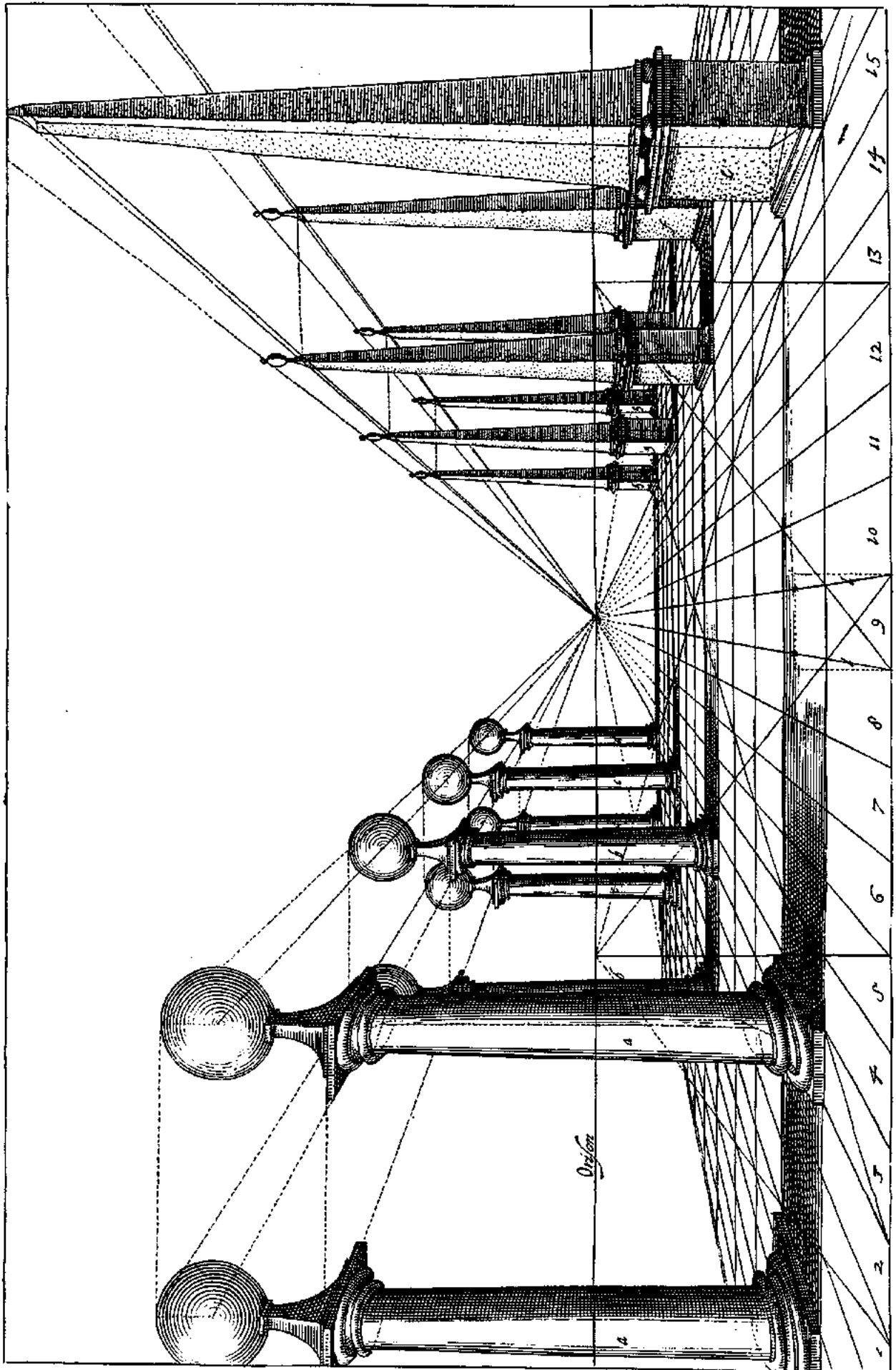
2.2.89c. Jan Vredeman de Vries, *Perspective, id est, Celeberrima ars inspicientis aut transpicientis oculorum aciei...* (1604/1605): c) I, fig. 3, piràmides visuals des de l'horitzó en un interior.



2.2.89d. Jan Vredeman de Vries, *Perspective, id est, Celeberrima ars inspicientis aut transpicientis oculorum aciei...* (1604/1605): d) I, fig. 28, piràmides visuals des de l'horitzó en un interior amb figures.

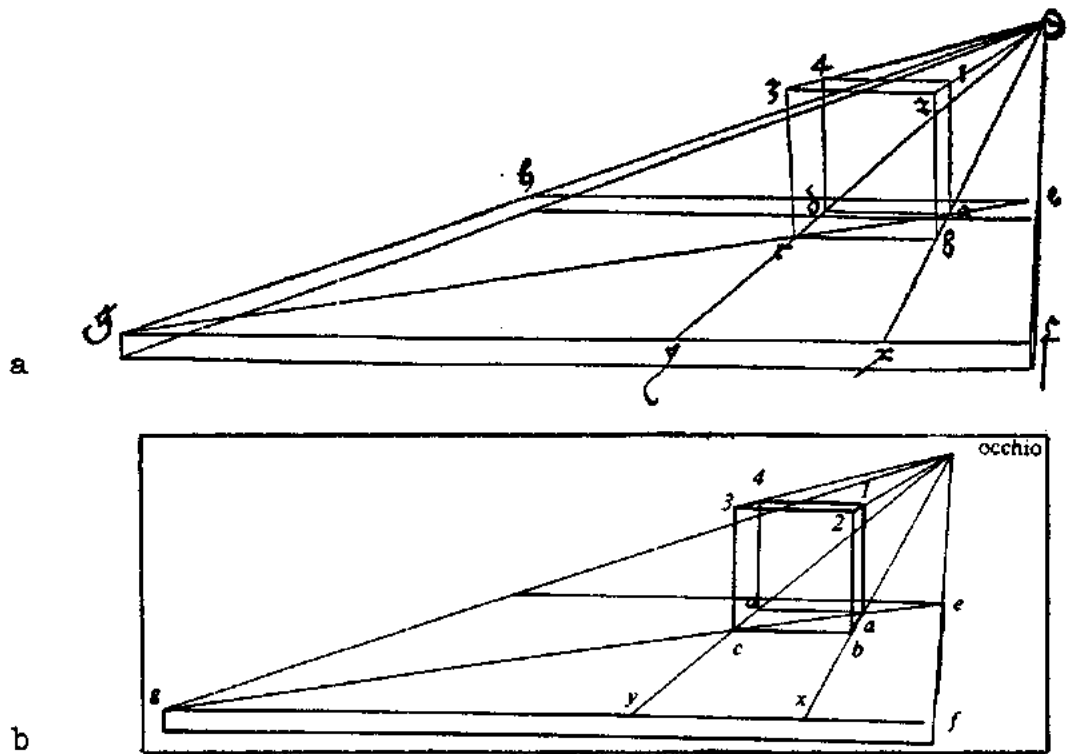


2.2.89e. Jan Vredeman de Vries, *Perspective, id est, Celeberrima ars inspicientis aut transpicientis oculorum aciel...* (1604/1605): e) II, fig. 1, procediment de construcció de l'escaquer.

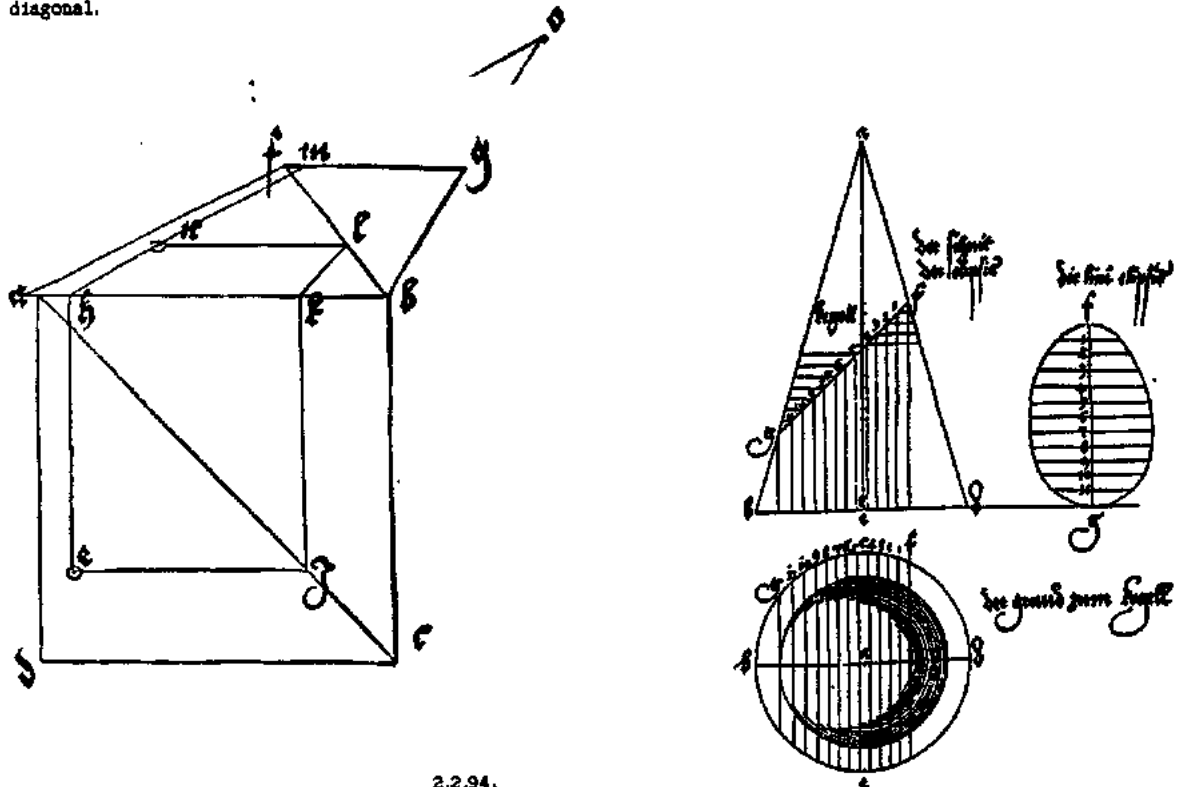




2.2.92ab. Albrecht Dürer, *Underweisung der Messung mit dem Zyrkel und Richtscheyt, in Linien, Ebenen, und ganzen Corporen...* (1525), llibre IV: a) fig. 60, per al segon mètode o «der nähere Weg» («el camí més curt»), la segona etapa amb la construcció del cub; b) fig. 60, reducció gràfica de R. Sinisgalli (1978).



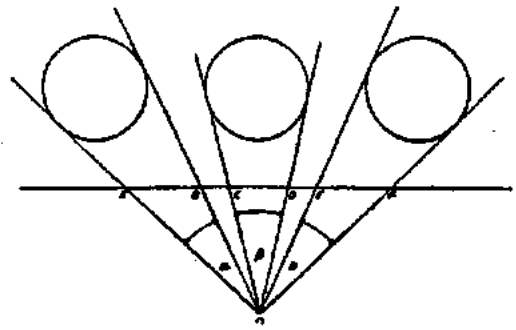
2.2.93. Albrecht Dürer, *Underweisung der Messung mit dem Zyrkel und Richtscheyt, in Linien, Ebenen, und ganzen Corporen...* (1538<sup>a</sup>), llibre IV, mètode (de Piero) per a traslladar figures planimètriques d'un pla sense escorçar a un pla escorçat, amb l'error de la inversió de la diagonal.



2.2.94. Albrecht Dürer, *Underweisung der Messung mit dem Zyrkel und Richtscheyt, in Linien, Ebenen, und ganzen Corporen...* (1525), llibre I, fig. 34: mètode de projecció paral·lela per a construir una elipse, esdevinguda «Eierlinie» o ovoide.

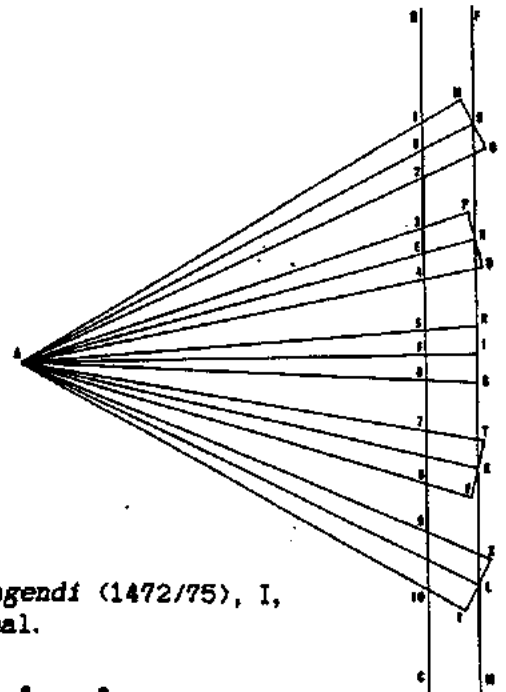
2.3.1.

Explicació de Leonardo de les distorsions marginals, segons E. Panofsky (1927).



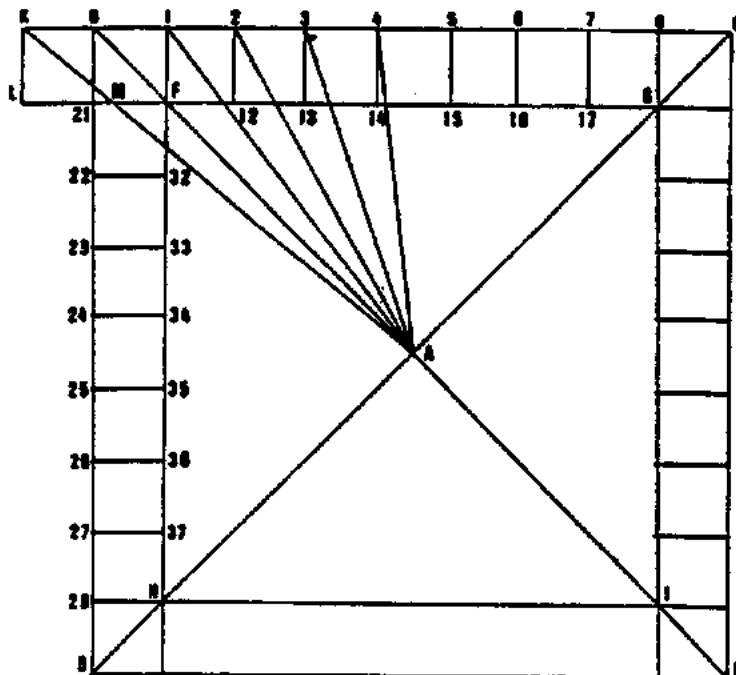
2.3.2a.

Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi* (1472/75), II, teor. XII, fig. 44: distorsions marginals.



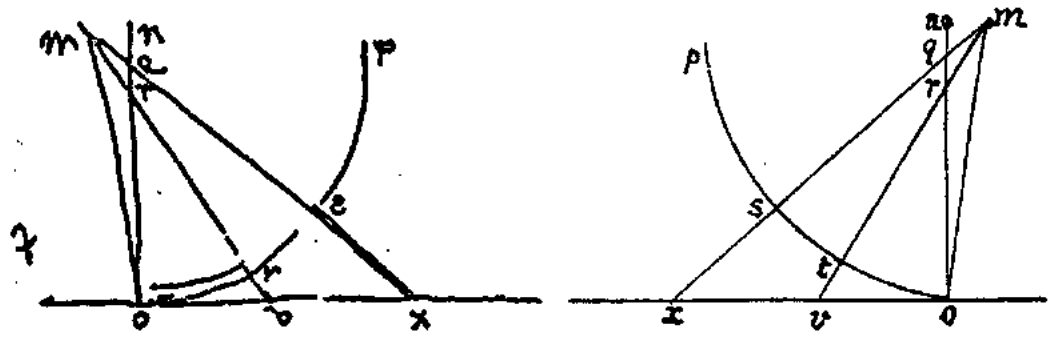
2.3.2b.

Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi* (1472/75), I, teor. XXX, fig. 30: distància i angle visual.



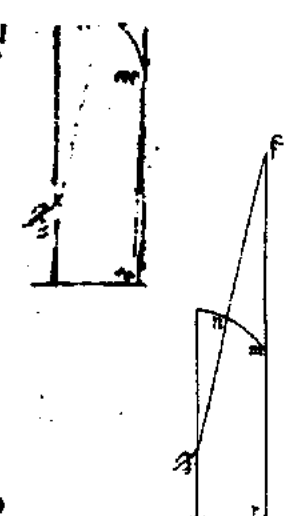


2.3.3abcd. Leonardo da Vinci, constatació de les distorsions: (a), Ms A (1492), 38r; (b), Ms A (1492), 38v; (c), Ms A (1492), 41r; (d), Ms E (1513/14), 16r/v?.



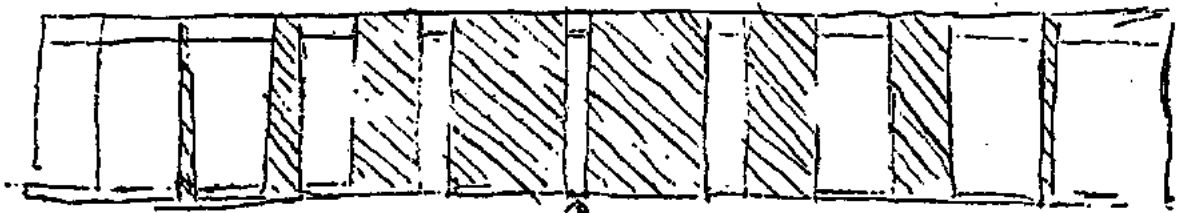
a

*Handwritten text in Italian script, likely describing the geometry of the eye or the diagram below.*

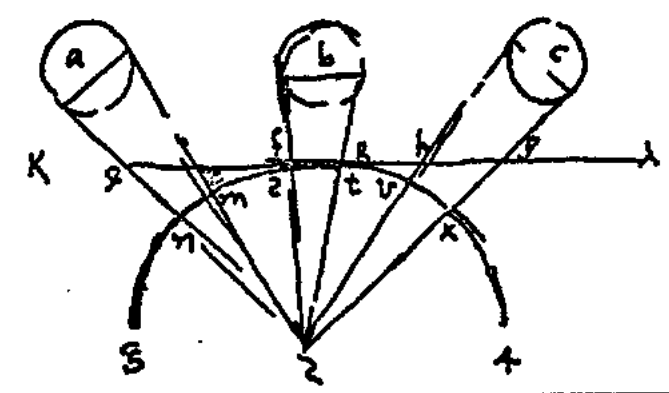
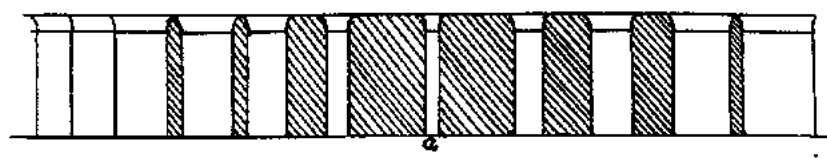


*Handwritten text in Italian script, likely describing the geometry of the eye or the diagram below.*

b

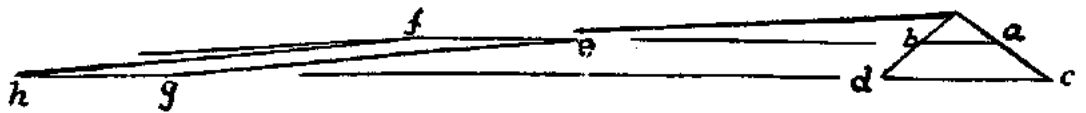


c



d

2.3.4. Leonardo da Vinci, Ms Arund. (c. 1509), 62r: demostració de l'anamorfosi.



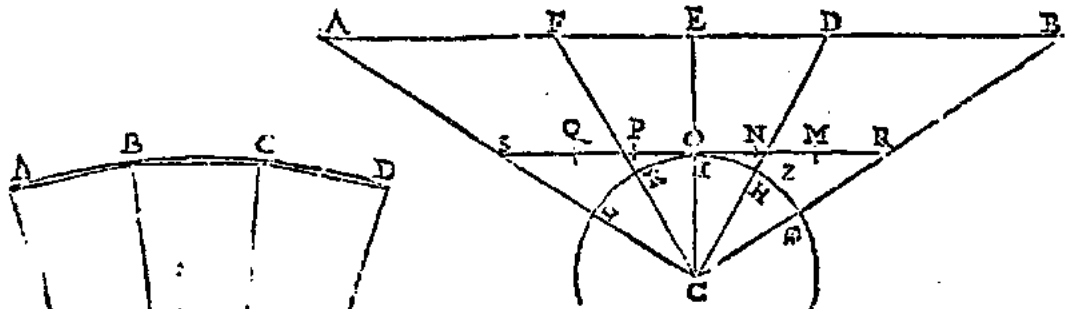
2.3.5.

Leonardo da Vinci, Cod. Atl. (1483/1518), 35va?: imatges anamorfòtiques.



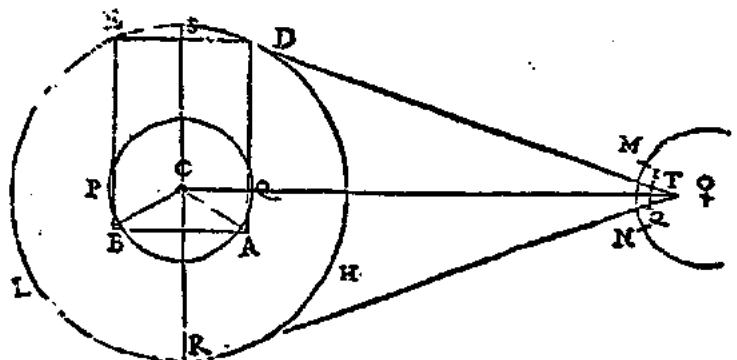
2.3.6.

Vignola/Danti, *Le due regole della prospettiva pratica* (1583), fig. 62a: distorsions marginals (a).



2.3.7.

Vignola/Danti, *Le due regole della prospettiva pratica* (1583), fig. 62b: distorsions marginals (b).

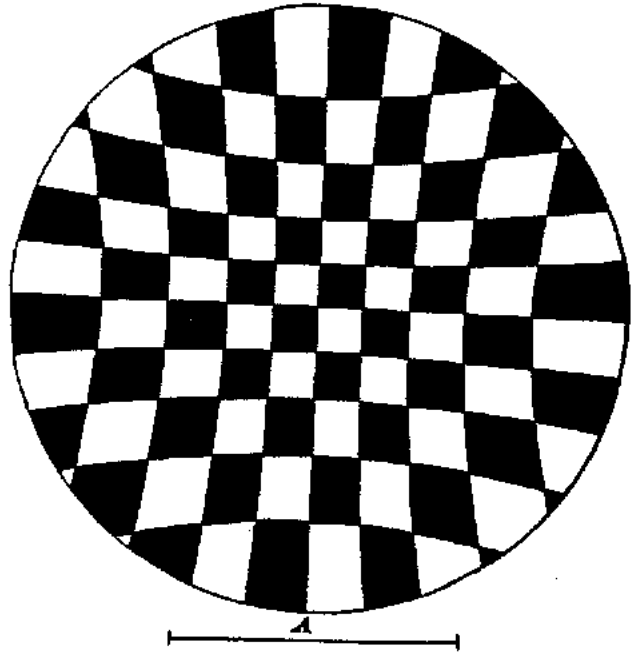


2.3.8.

Vignola/Danti, *Le due regole della prospettiva pratica* (1583), fig. 70: distorsions marginals (c).

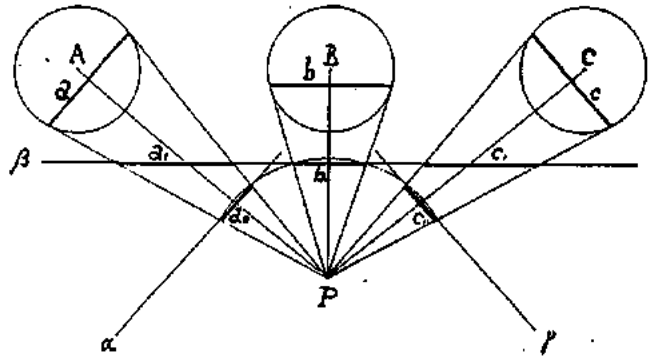
2.3.9.

H. von Helmholtz, *Handbuch der Physiologischen Optik* (1896<sup>2</sup>):  
demostració de les curvatures subjectives.

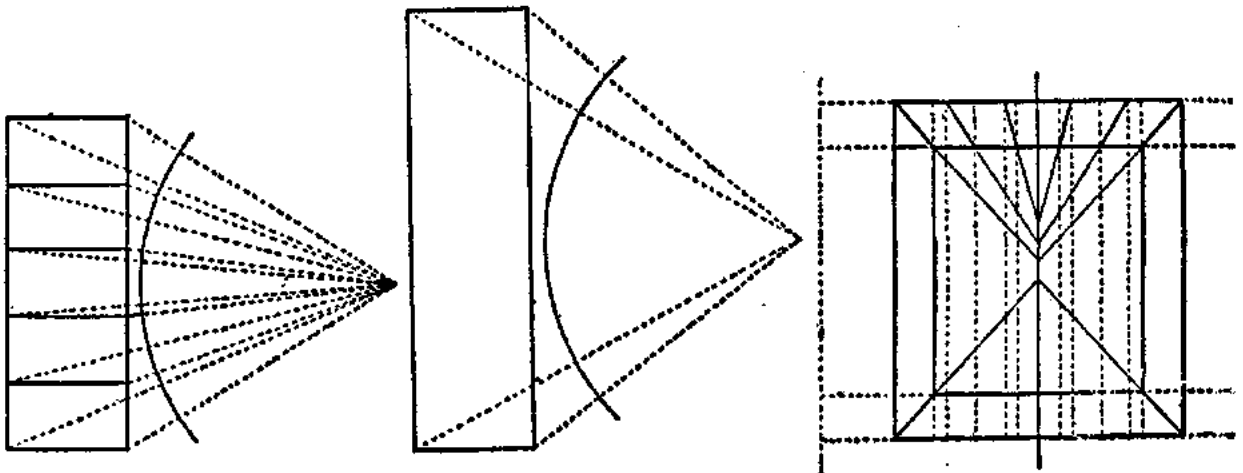


2.3.10.

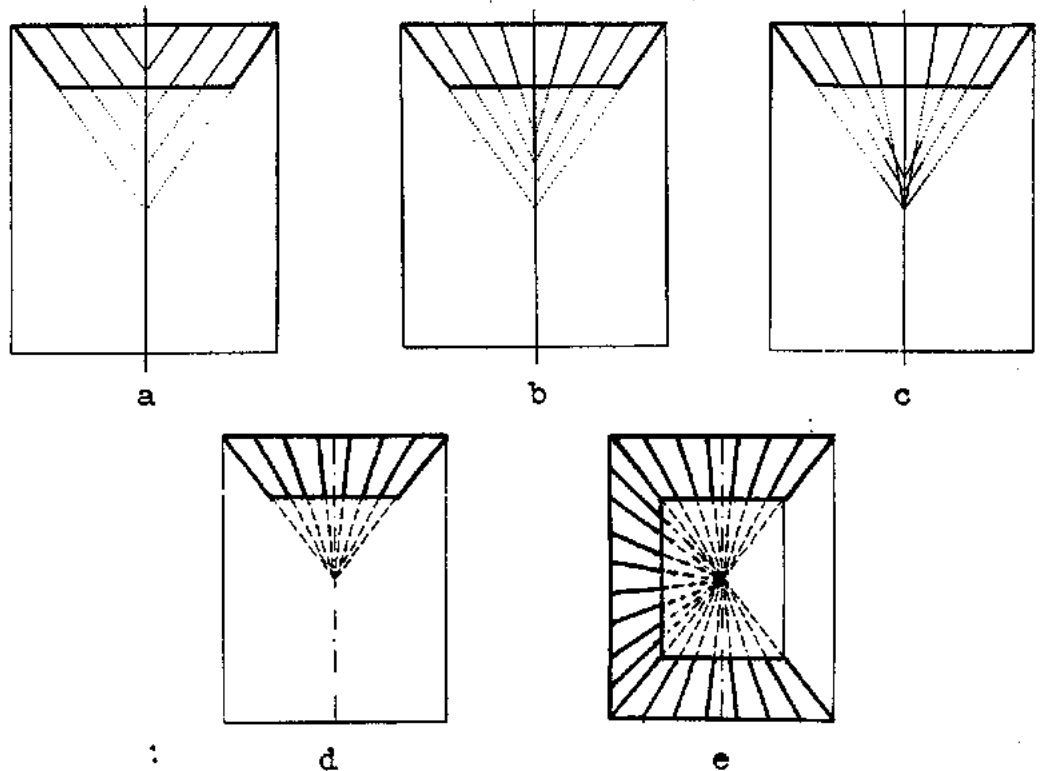
Explicació de les distorsions marginals, a D. Gioseffi, *Perspectiva artificialis* (1957).



2.3.11. Construcció perspectiva curvilínia o angular (amb planta, alçat, i imatge perspectiva), a E. Paafsky, *Die Perspektive als "symbolische Form"* (1927).

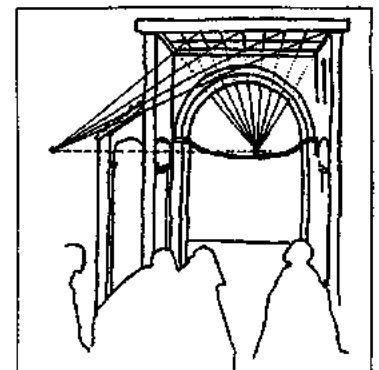
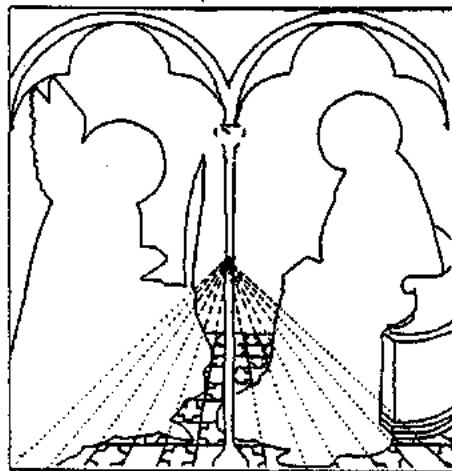


- 2.3.12a. Procediment constructiu per «eix de fuga» amb ortogonals paral·leles, segons G.J. Kern (1912) (Mesa, 1989).
- 2.3.12b. Procediment constructiu per «eix de fuga» amb ortogonals convergents, segons G.J. Kern (1912) (Mesa, 1989).
- 2.3.12c. Procediment constructiu per «eix de fuga» amb «àrea de fuga», segons G.J. Kern (1912) (Mesa, 1989).
- 2.3.12d. Procediment constructiu per «punt de fuga» per a un sol pla del quadre.
- 2.3.12e. Procediment constructiu per «punt de fuga» per a tots els plans del quadre.



2.3.13.

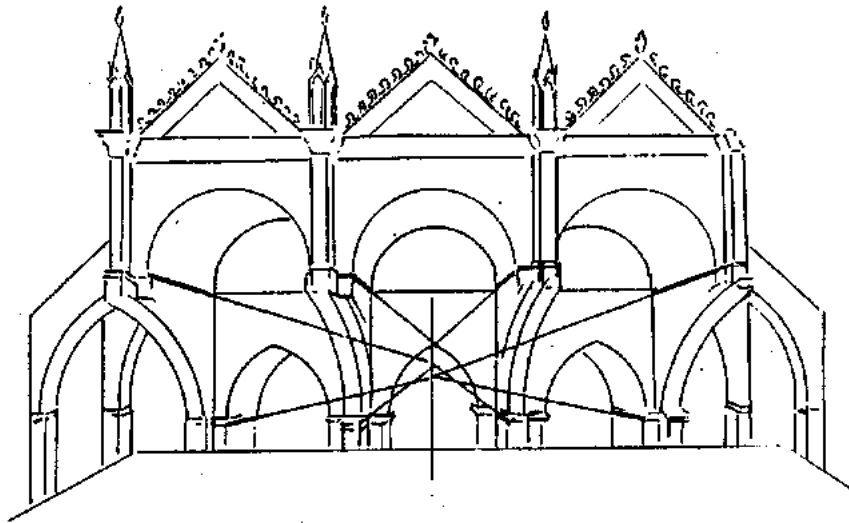
Convergència de les ortogonals en un punt de fuga, al paviment de *L'Anunciació* (A. Lorenzetti, 1344), segons G.J. Kern (1912) i E. Panofsky (1927) (Mesa, 1989).



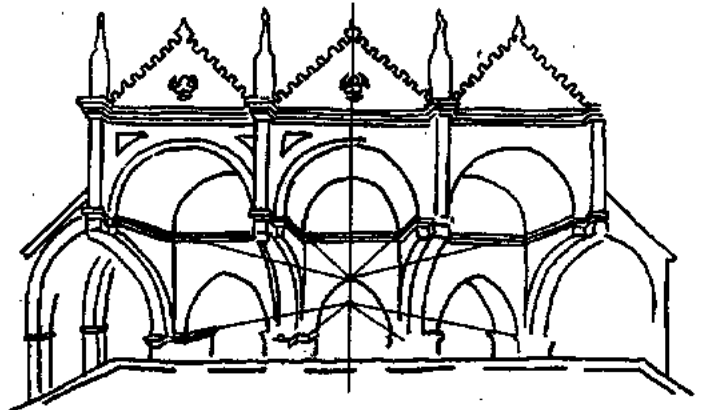
2.3.14.

Convergència de les ortogonals i de les diagonals en els seus punts respectius, a *L'oració per a la florida de les varas* (Giotto, 1304/6), segons D. Gioseffi (1957) (Mesa, 1989).

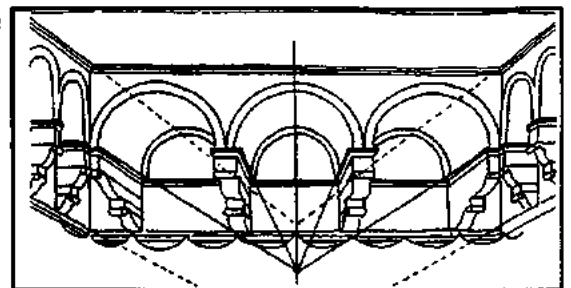
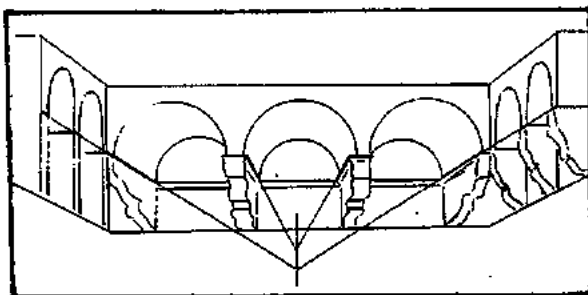
2.3.15a. Reconstrucció gràfica del sostre, a *Pentecostés* (Giotto, 1295?), segons D. Gioseffi (1957).



2.3.15b. Reconstrucció gràfica del sostre, a *Pentecostés* (Giotto, 1295?), segons A. de Mesa (1989).



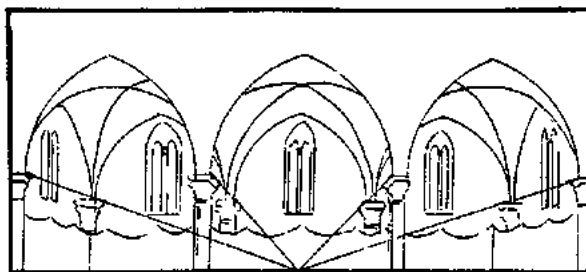
2.3.16a. Reconstrucció gràfica del sostre, a *Aprovació de la Regla franciscana* (Giotto, 1297/9), segons D. Gioseffi (1957).



2.3.16b. Reconstrucció gràfica del sostre, a *Aprovació de la Regla franciscana* (Giotto, 1297/9), segons A. de Mesa (1989).

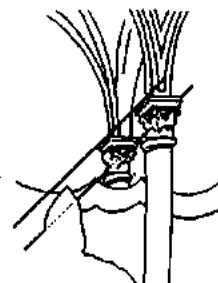
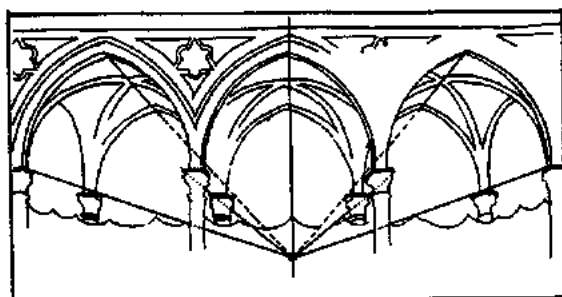
2.3.17a.

Reconstrucció gràfica del sostre, a *Prèdica davant Honori III* (Giotto, 1297/1300), segons D. Giuseffi (1957).



2.3.17b.

Reconstrucció gràfica del sostre, a *Prèdica davant Honori III* (Giotto, 1297/1300), segons A. de Mesa (1989).

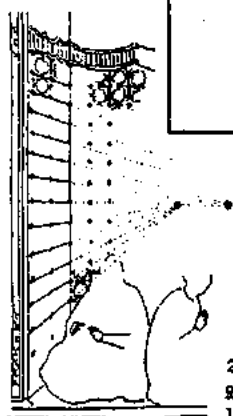
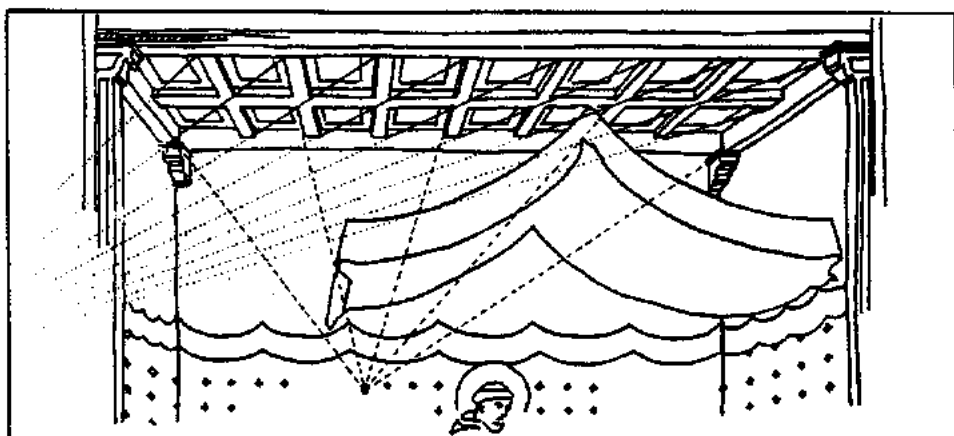


2.3.17c.

Reconstrucció gràfica del sostre amb detall de les columnes centrals, a *Prèdica davant Honori III* (Giotto, 1297/1300), segons A. de Mesa (1989).

2.3.18a. .

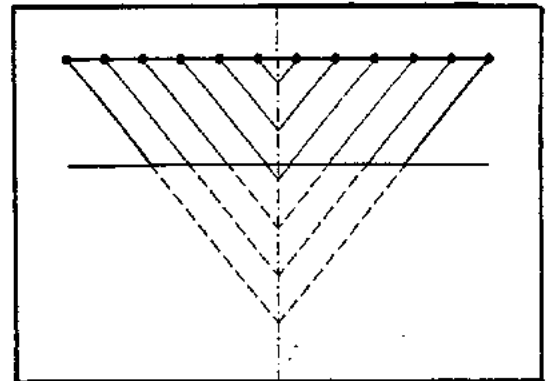
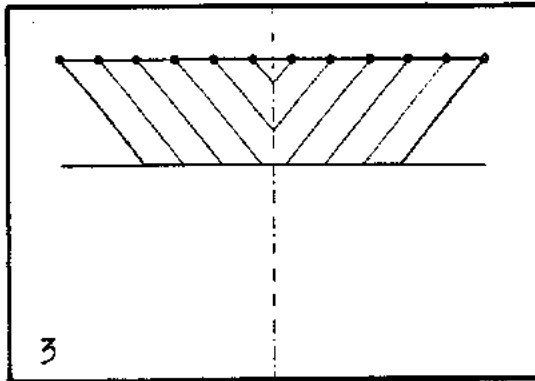
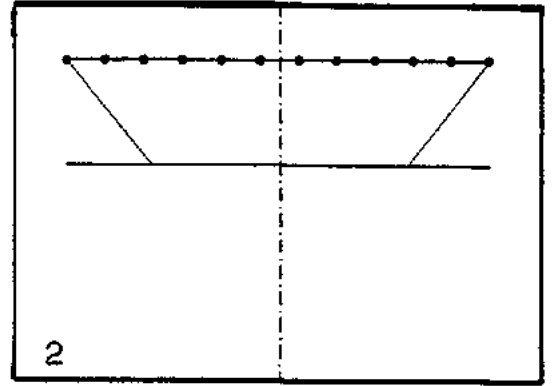
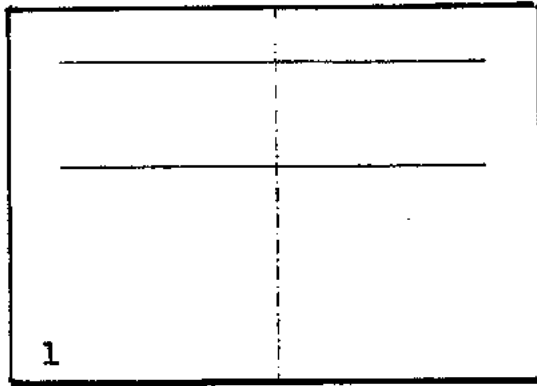
Reconstrucció gràfica del sostre, a *Somni d'Honori III* (Giotto, 1300), segons A. de Mesa (1989).



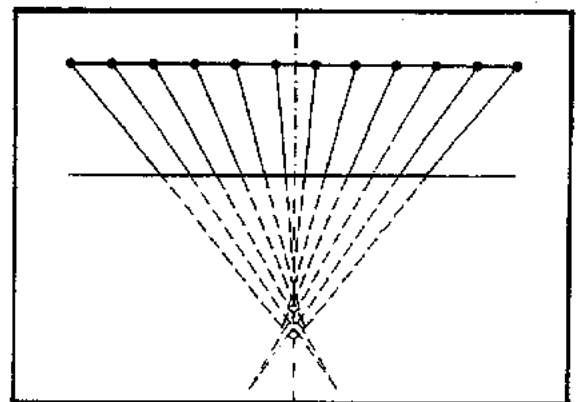
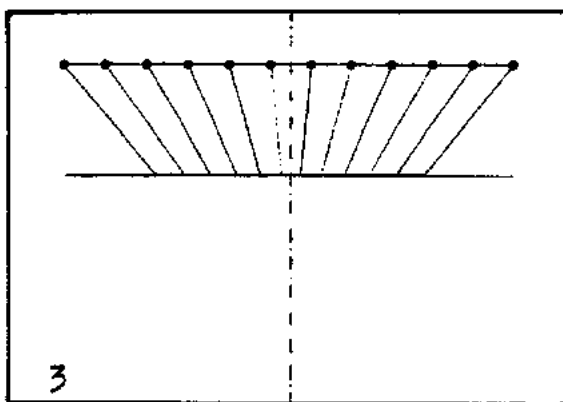
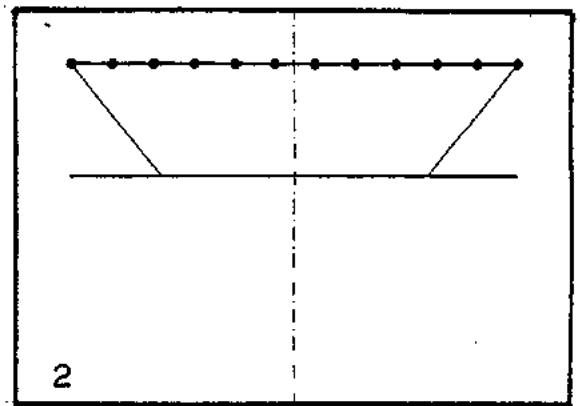
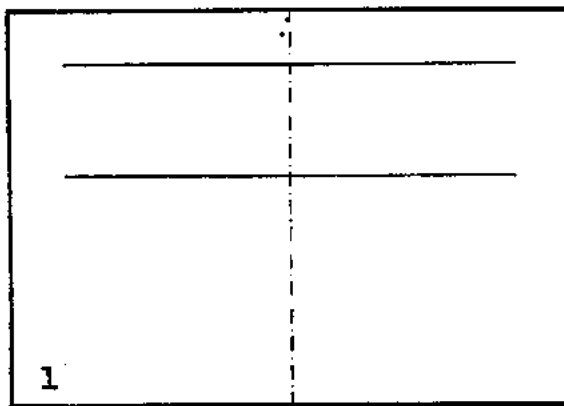
2.3.18b.

Reconstrucció gràfica del sostre amb detall de la decoració del mur lateral, a *Somni d'Honori III* (Giotto, 1300), segons A. de Mesa (1989).

2.3.19a. Explicació alternativa per al procediment per «eix de fuga» amb ortogonals paral·leles (diagrama d'A. de Mesa).

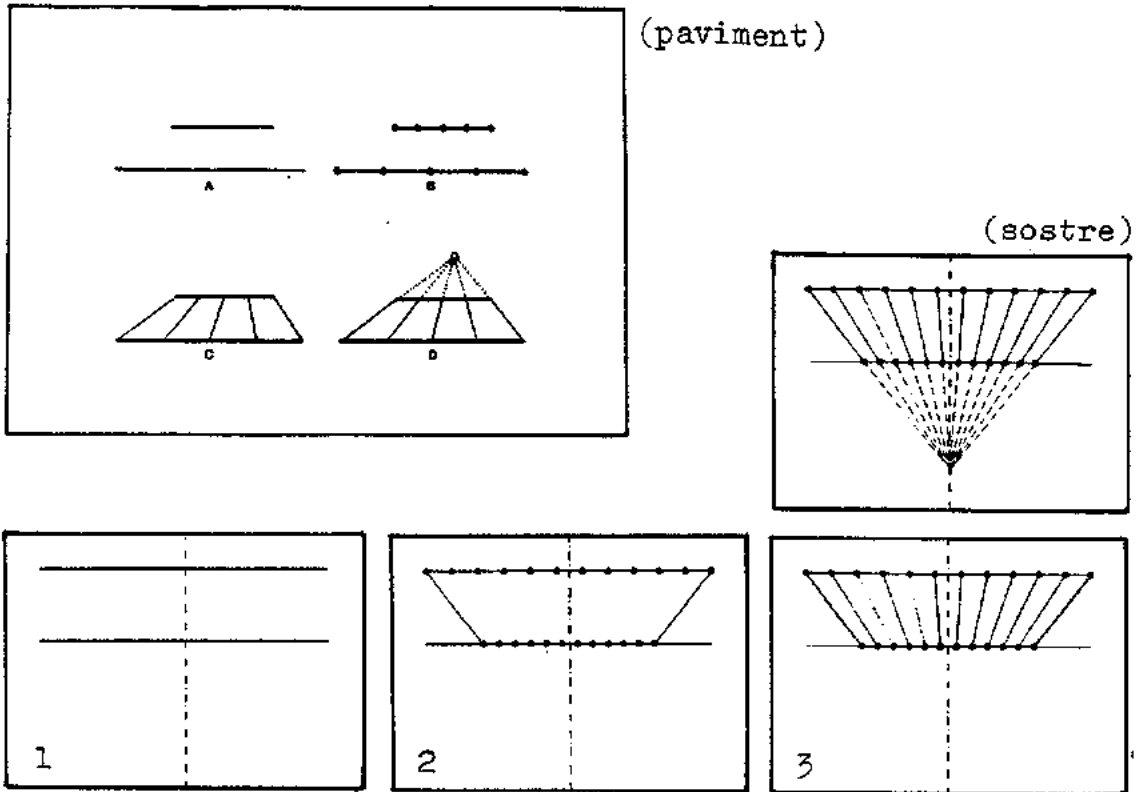


2.3.19b. Explicació alternativa per al procediment per «eix de fuga» amb ortogonals irregularment convergents (diagrama d'A. de Mesa).



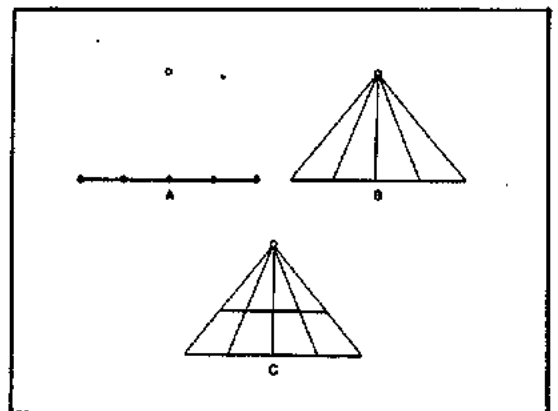
2.3.20.

Explicació alternativa («teorema de Mesa») per al procediment de representació d'un paviment amb pretès «punt de fuga» (Mesa, 1989).



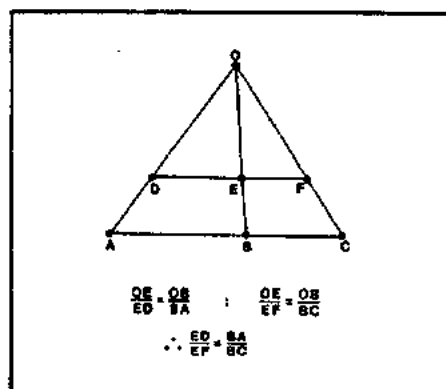
2.3.21.

Interpretació tradicional de la resolució d'un paviment amb «punt de fuga» (Mesa, 1989).



2.3.22.

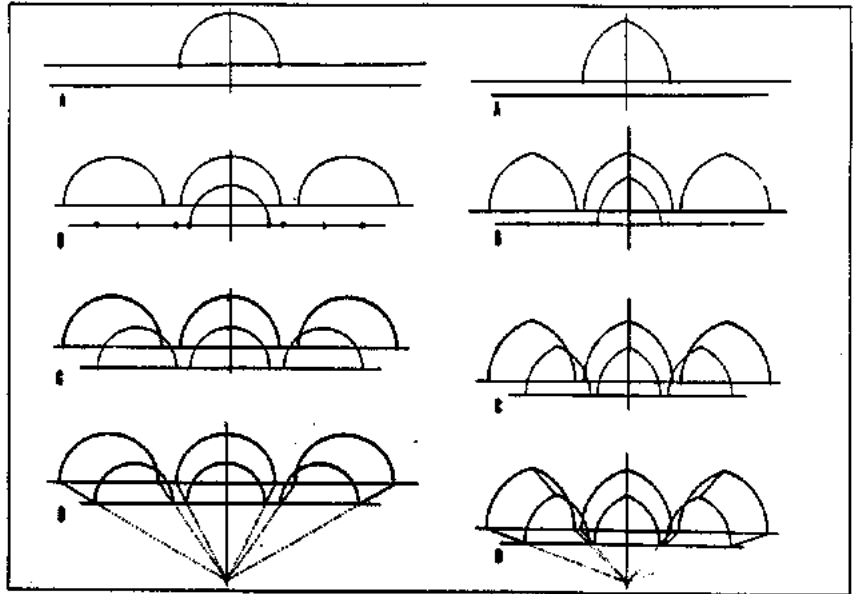
Relacions proporcionals de triangles semblants: un grup de rectes convergeixen en un punt quan tallen dues paral·leles en segments proporcionals corresponents (Mesa, 1989).





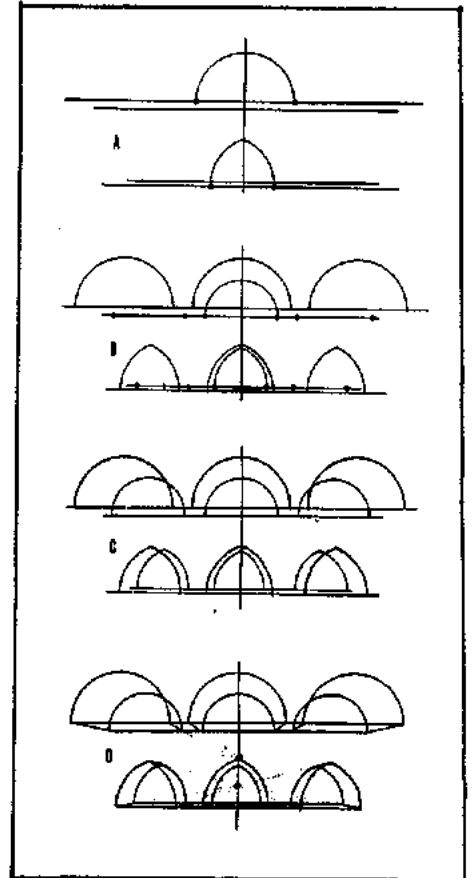
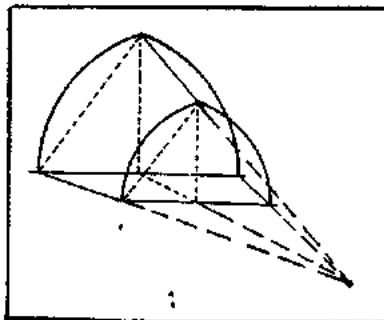
2.3.23.

Esquema gràfic del procediment utilitzat per Giotto en la resolució de representacions com les de [figs. 2.3.15b, 2.3.16b, 2.3.17b i 2.3.18ab], segons A. de Mesa (1989).



2.3.24.

Aplicació a les voltes de [fig. 2.3.17b] de les relacions proporcionals mostrades a [fig. 2.3.22], segons A. de Mesa (1989).



2.3.25.

Esquema gràfic del procediment aplicat per Giotto en la representació de les voltes de Pentecostès [cf fig. 2.3.15b], segons A. de Mesa (1989).

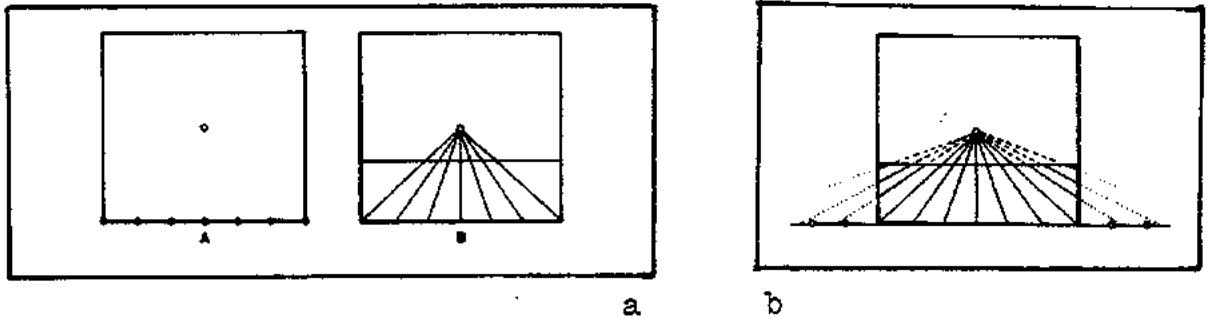
2.3.26.

No convergència de les ortogonals marginals del paviment, a diferència de les ortogonals centrals, en el *Llibre d'hores de Brussel·les del duc de Berry* (1395/1402), segons E. Panofsky (1927) (Mesa, 1989).



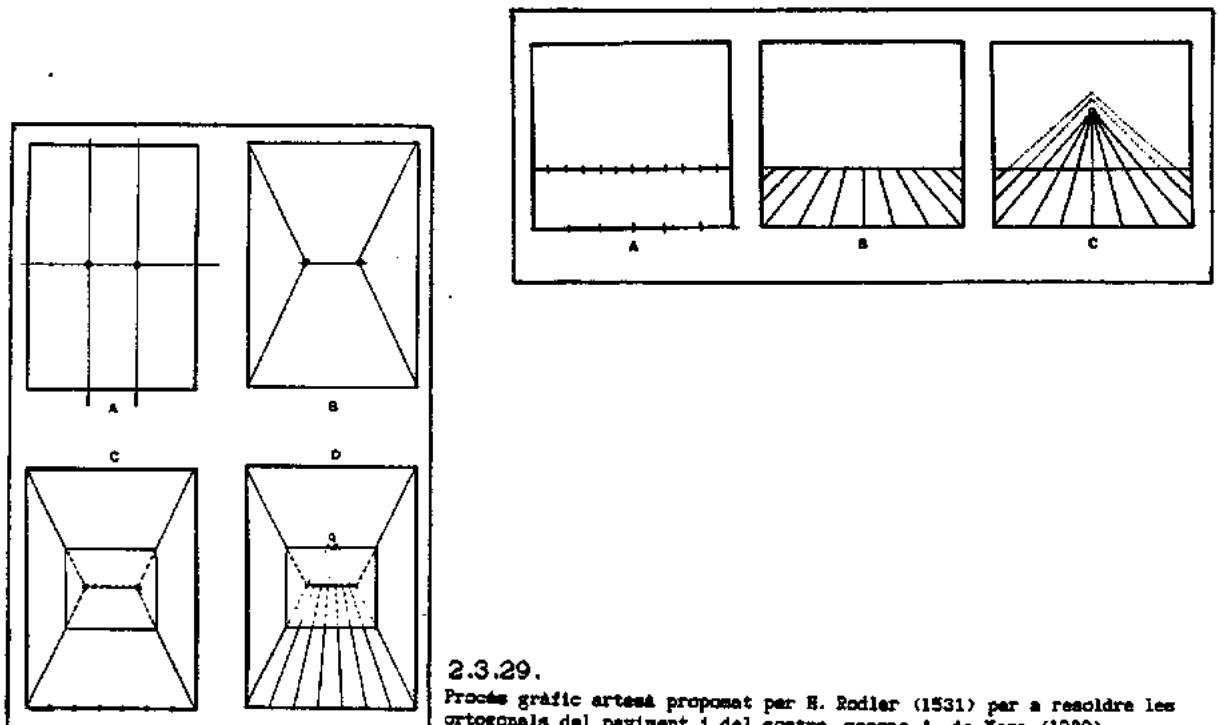
2.3.27a. Procés gràfic del traçat de les ortogonals del paviment de [fig. 2.3.25] suposat per E. Panofsky (1927, 1960) (Mesa, 1989).

2.3.27b. Operació que hauria permès de traçar correctament les ortogonals marginals d'un paviment, però que els pintors no van aplicar, segons E. Panofsky (1960) (Mesa, 1989).



2.3.28.

Procés gràfic del traçat de les ortogonals del paviment en casos com el de [fig. 2.3.26], que explica el comportament divers de la convergència de les ortogonals marginals respecte a les centrals, segons A. de Mesa (1989).

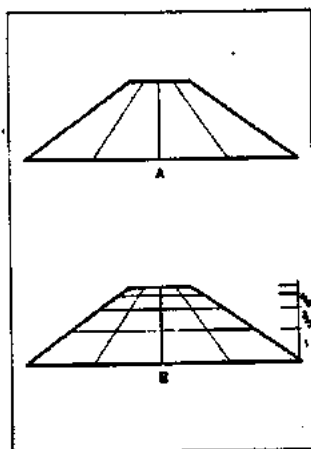


2.3.29.

Procés gràfic artesà proposat per E. Rodier (1531) per a resoldre les ortogonals del paviment i del sostre, segons A. de Mesa (1989).

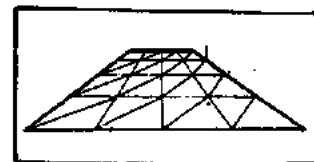
2.3.30a.

Procediment artesà «superbipartiens» per a determinar la seqüència de les transversals en un paviment (Mesa, 1989).



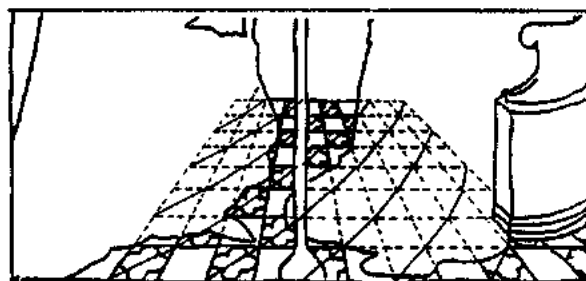
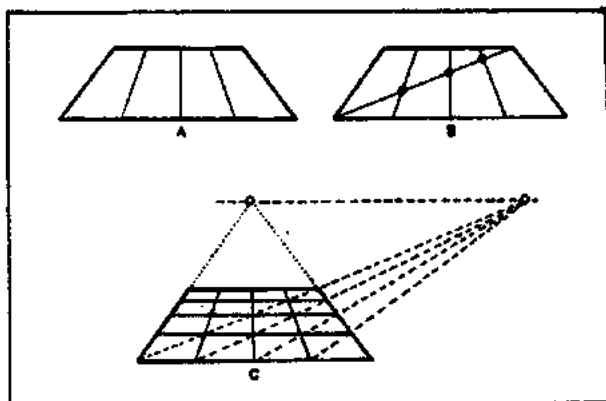
2.3.30b.

Comportament gràfic de les diagonals en el procediment «superbipartiens» en trauques i es corben (Mesa, 1989).



2.3.30c.

Esquema del paviment de L'Anunciació (A. Lorenzetti, 1344), amb el comportament gràfic de les diagonals, segons A. de Mesa (1989).

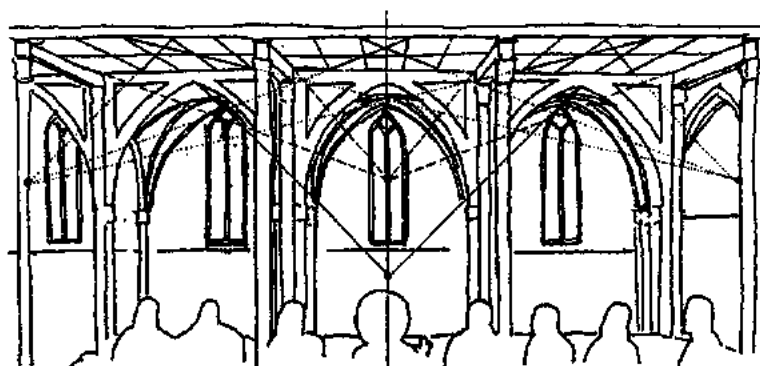
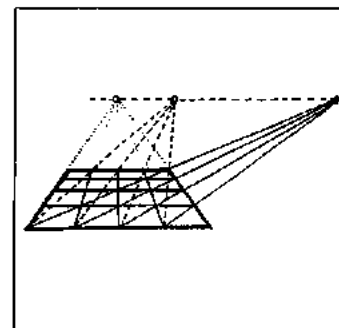


2.3.31.

Procediment artesà de la diagonal per a determinar la seqüència de les transversals en un paviment, segons A. de Mesa (1989).

2.3.32.

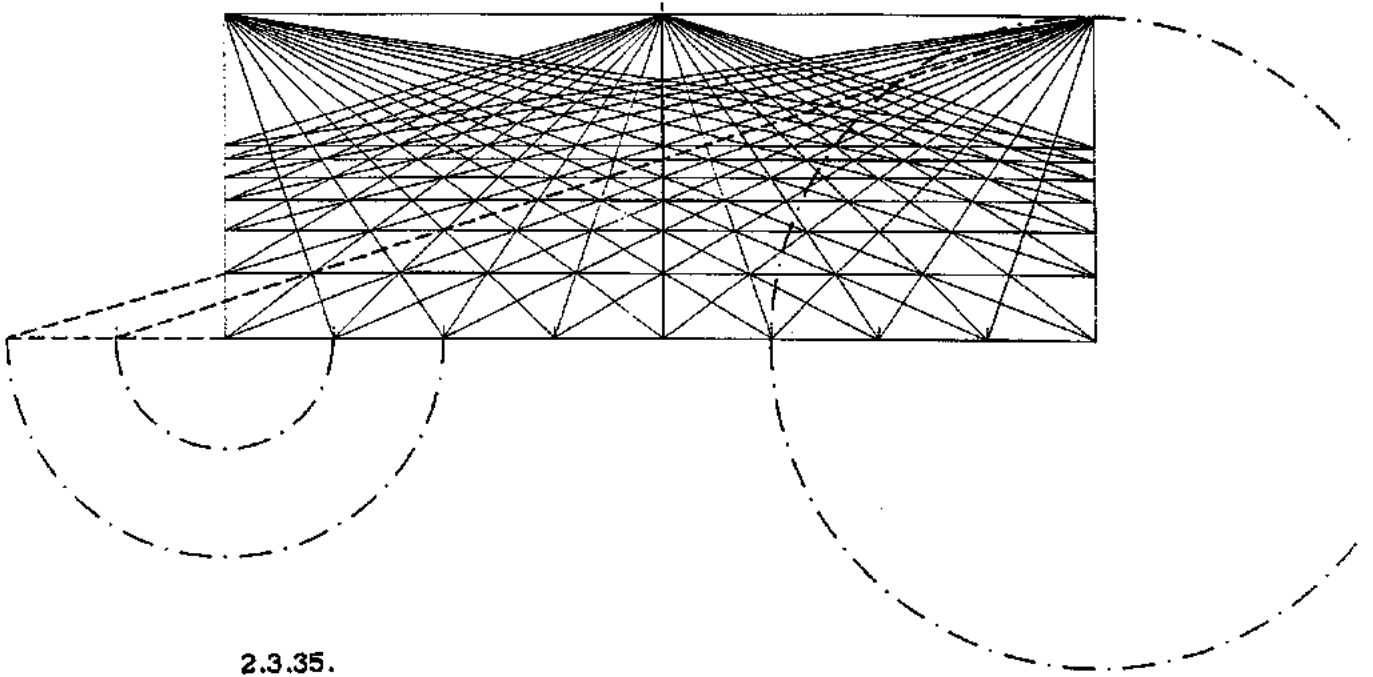
Demostració gràfica de l'alineació dels punts de convergència de les ortogonals i de les diagonals tant de quadrats com de rectangles (Mesa, 1989).



2.3.33.

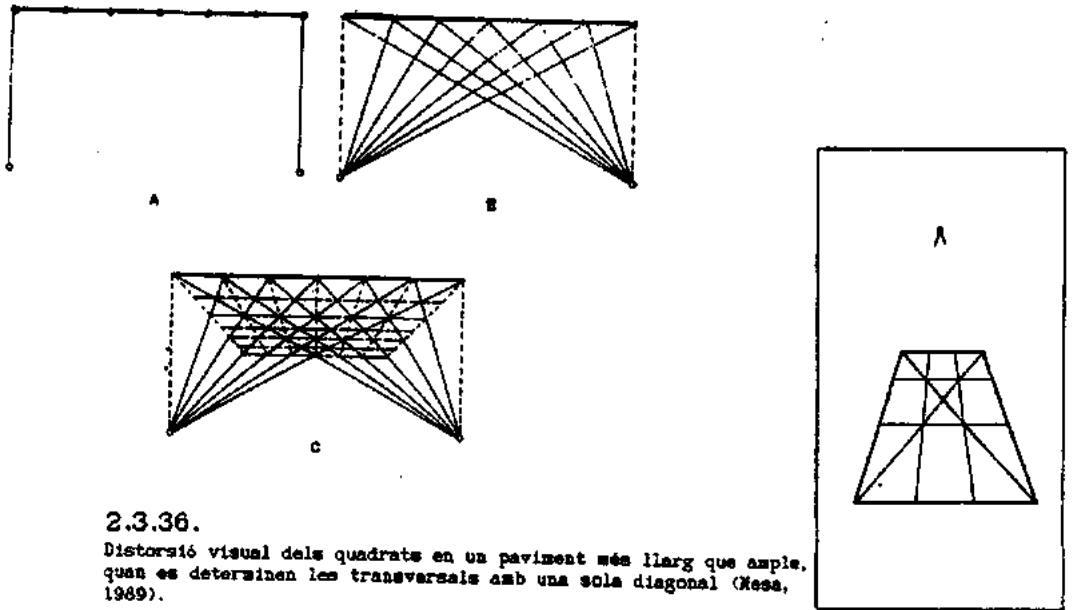
Reconstrucció gràfica del sostre de *Crist entre els doctors* (Mestre giottesco dit *seneseggiante* de la basilica inferior d'Assisi, 1310/15?), d'acord amb la hipòtesi de R. Klein (1961), segons A. de Mesa (1989).

2.3.34. Gràfic de la sinòpia de la *Nativitat* (Paolo Uccello, 1446?), explicitant les diagonals «perdudes», segons A. de Mesa.



2.3.35.

Procediment artesà dit «bifocal», amb dues sèries de diagonals per a determinar la posició de les ortogonals i de les transversals de sostres o de paviments, segons R. Klein (1961) (Mesa, 1989).

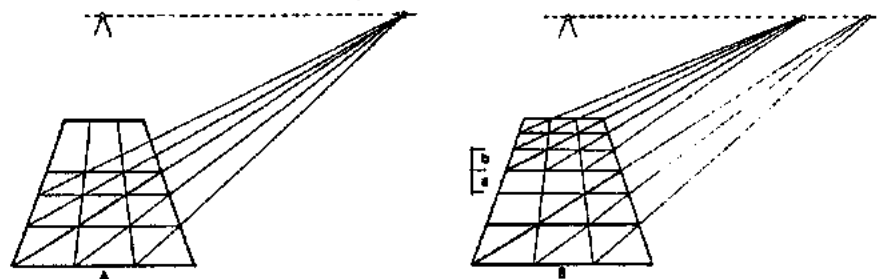


2.3.36.

Distorsió visual dels quadrats en un paviment més llarg que ample, quan es determinen les transversals amb una sola diagonal (Mesa, 1989).

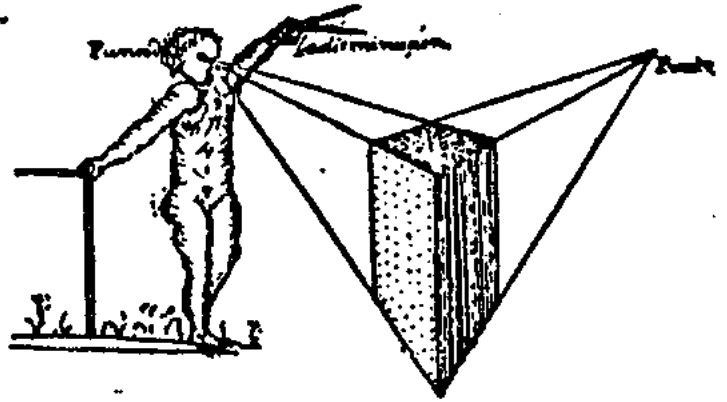
2.3.37.

Explicació gràfica de la diversitat de punts de convergència de les diagonals i de la distorsió de les fileres de quadrats en el procediment de H. Rodler (1531), segons A. de Mesa (1989).



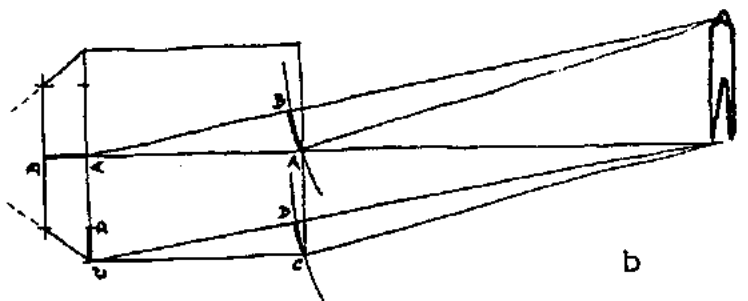
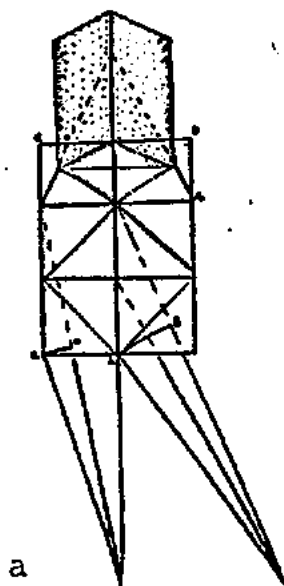
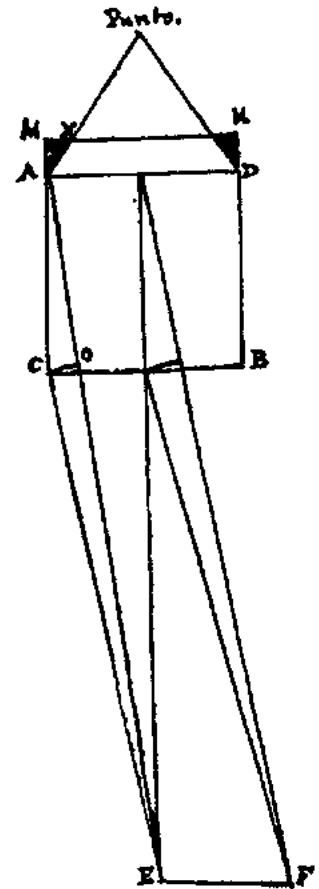
2.3.38.

R. Gil de Hontañón [S. García, 1681], Alegoría de la perspectiva.



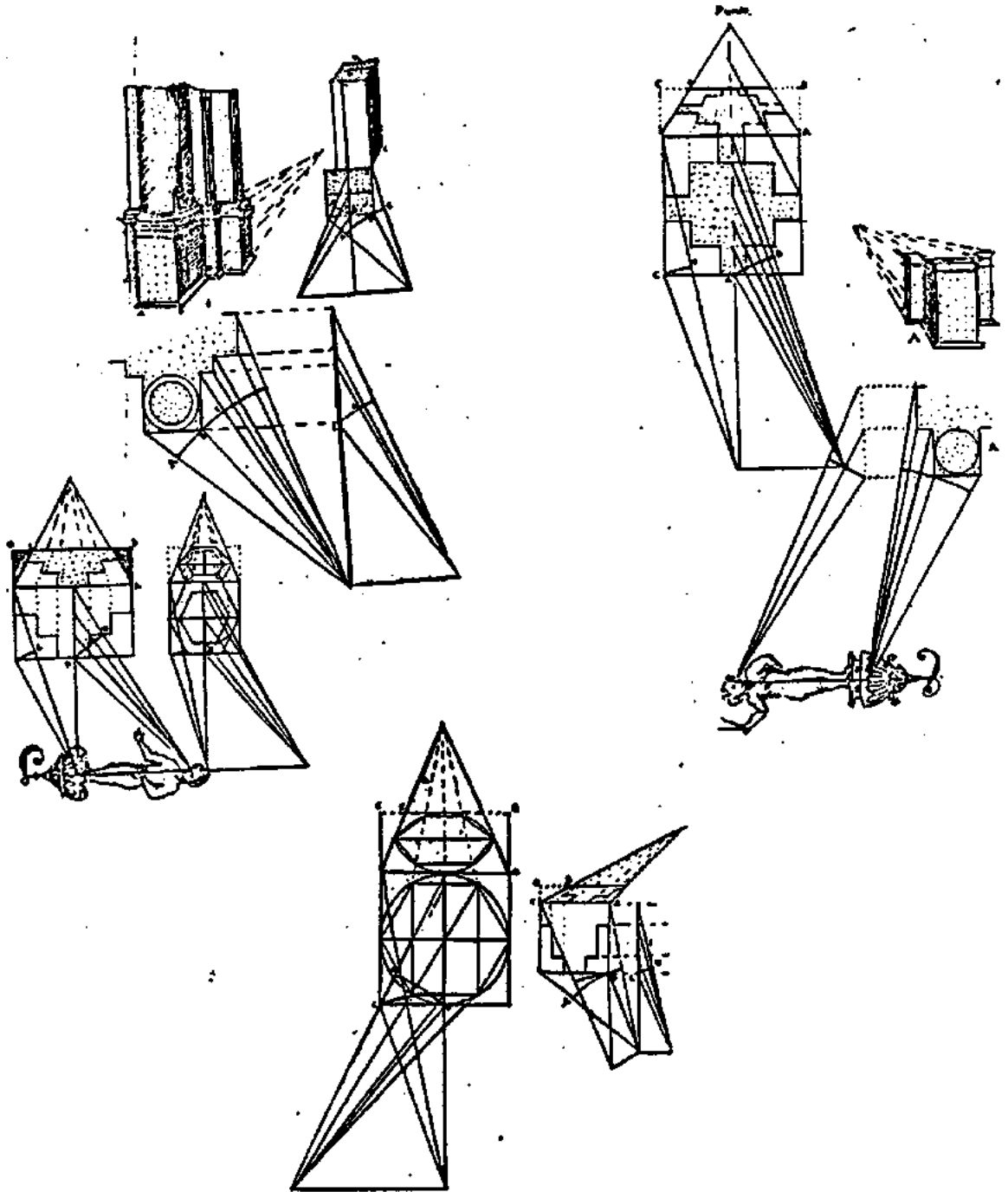
2.3.39.

R. Gil de Hontañón [S. García, 1681],  
Construcción perspectiva angular.



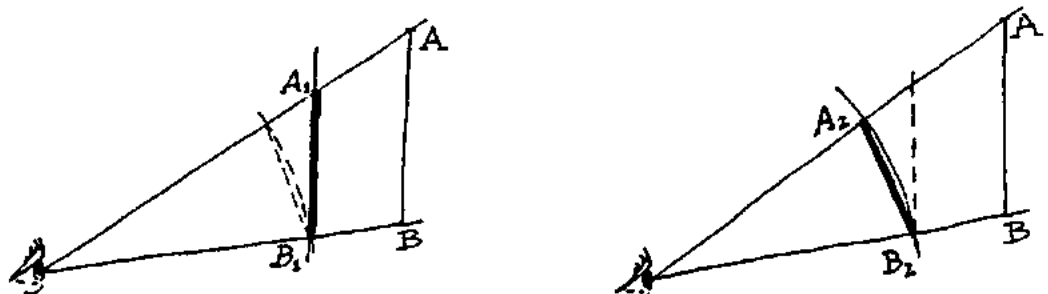
2.3.40ab. R. Gil de Hontañón [S. García, 1681], Construcción perspectiva angular  
(a), amb l'esquema explicatiu (b) de L. Cabezas (1985).

2.3.41. R. Gil de Hontañón [S. García, 1681], Representació de figures poligonals simples i de bases arquitectòniques mitjançant el traçat angular.

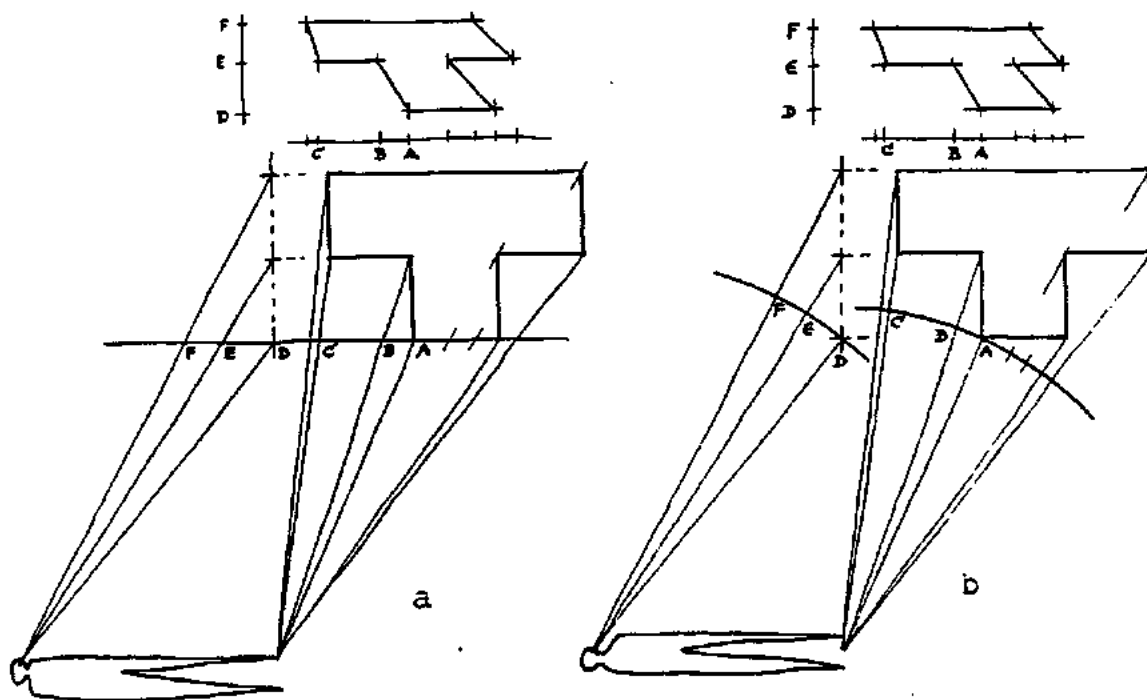


2.3.42.

Explicació de L. Cabezas (1985) de la diferència entre la representació del segment AB segons la secció plana de la piràmide visual ( $A_1B_1$ ) i segons la perspectiva angular de R. Gil de Hontañón ( $A_2B_2$ ).

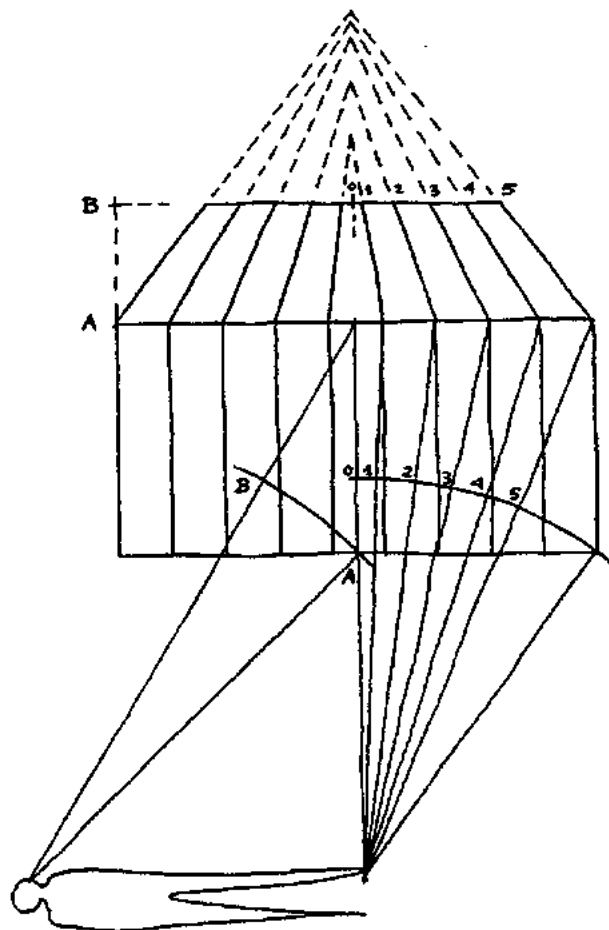


2.3.43ab. Comparació, segons L. Cabezas (1985), entre el traçat perspectiu «italià» (a) i l'«angular» (b). Les magnituds perspectives de la figura poligonal són determinades per la secció plana de la seva piràmide visual (a) i per la corda de l'arc corresponent al seu primer terme (b).



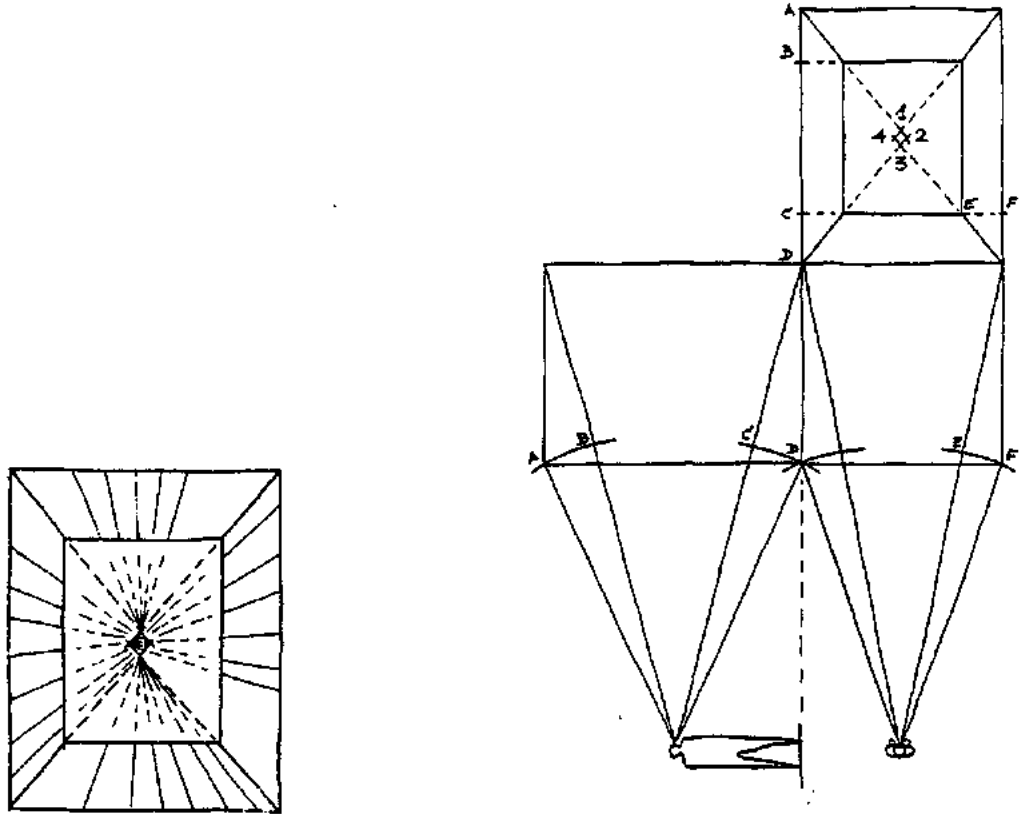
2.3.44.

Traçat d'una sèrie de paral·leles segons la perspectiva angular, amb l'aparició d'un «eix de fuga» (L. Cabezas, 1985).



2.3.45a.

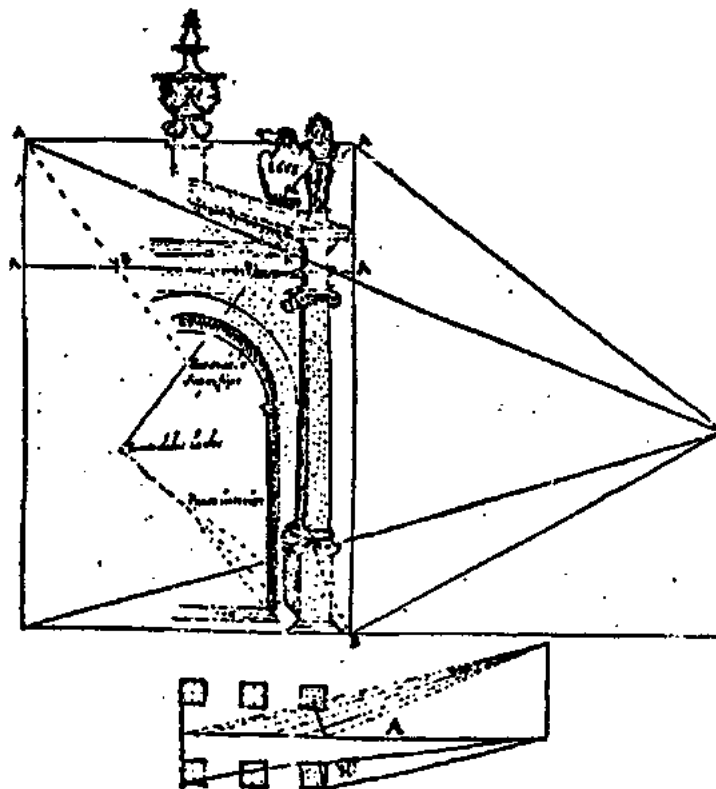
Traçat d'una «caixa espacial» segons la perspectiva angular, amb l'aparició d'un «rombe de fuga» (L. Cabezas, 1985).



2.3.45b.

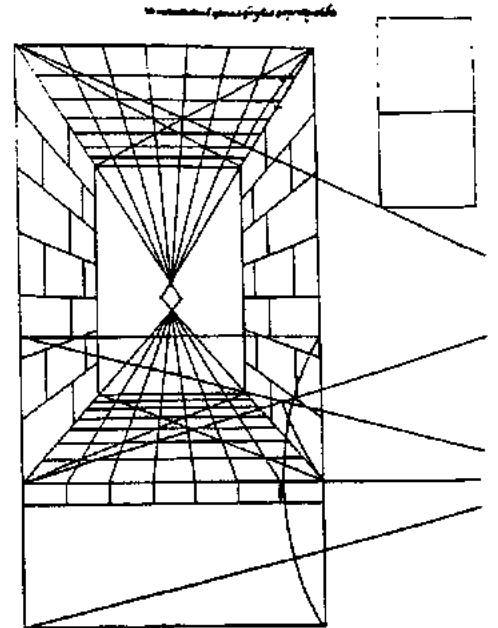
Traçat simplificat d'una «caixa espacial» segons la perspectiva angular, amb fuga als quatre vèrtexs per part de les ortogonals al quadre corresponents a cada cara de la «caixa» (L. Cabezas, 1985).

2.3.46. R. Gil de Hontañón [S. García, 1681], Representació d'una portalada segons la perspectiva angular, amb el traçat simplificat d'un «rombe de fuga».



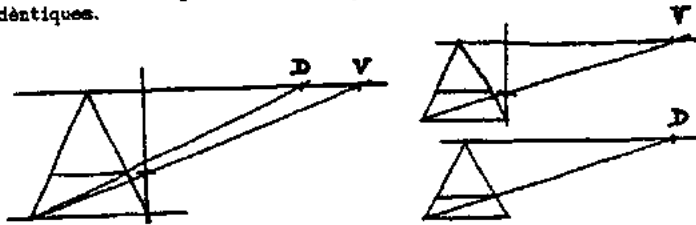


2.3.47. H. Ruiz el Joven (1558/60), fol. 86, Representació d'una «caixa espacial» segons la perspectiva angular, amb el traçat simplificat d'un «rombe de fuga».



2.3.48.

Explicació de l'error de S. Serlio a [fig. 2.2.76ab], segons I. Cabezas (1985): el manteniment dels punts V i D en el mateix lloc comportaria la formació d'imatges diferents a partir d'unes dades perspectives idèntiques.



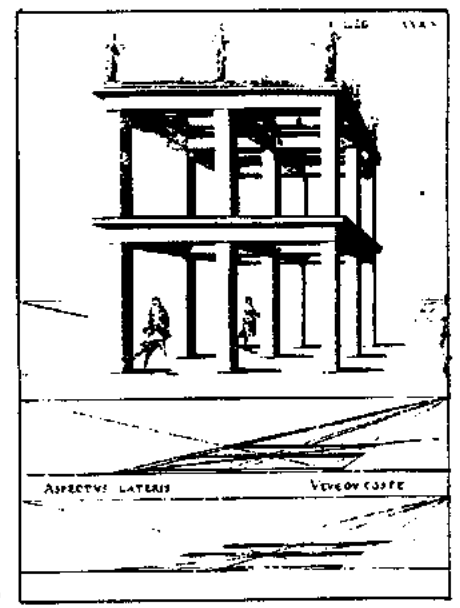
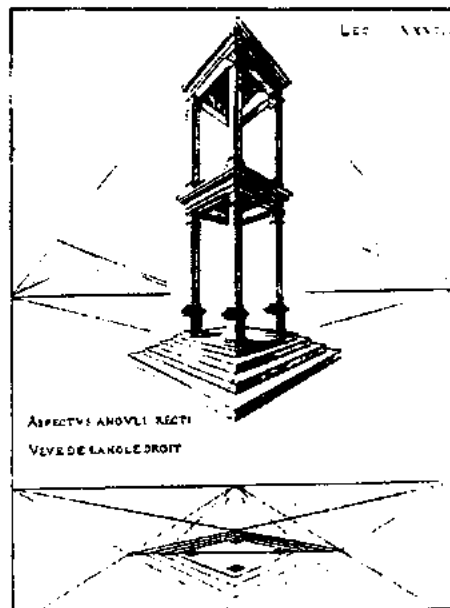
2.3.49.

H. Ruiz el Joven (1558/60), fol. 115, Procediment albertià de construcció frontal, amb un sol punt de fuga.



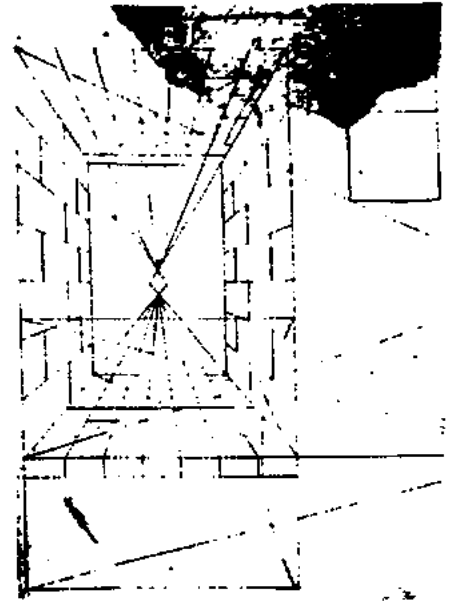
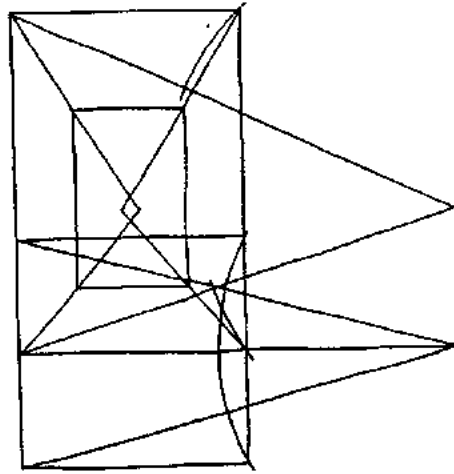
2.3.50.

H. Ruiz el Joven (1558/60), fol. 57, Procediment de construcció obliqua, amb dos punts de fuga a 45°, o «punts de distància».



2.3.51ab. J.A. Du Cerceau (1576), gravats de les lliçons 28 (a) i 35 (b), anàlegs als dibuixos d'H. Ruiz, fols. 57 i 115, reproduïts a [figs. 2.3.50 i 2.3.49], respectivament.

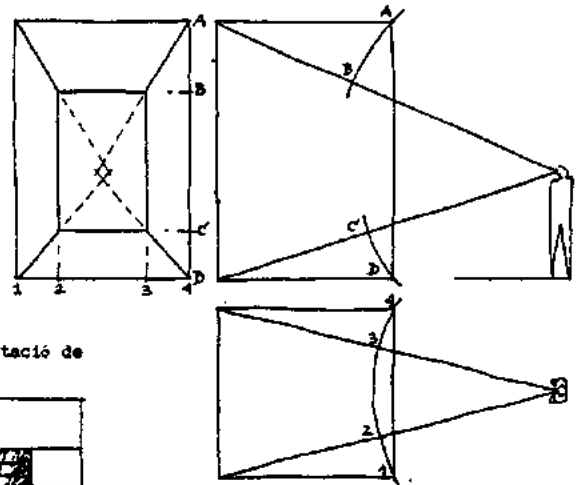
2.3.52a. H. Ruiz el Joven (1558/60), fol. 51r, Construcció de la «caixa espacial» pel procediment de la perspectiva angular, superposada amb la planta i l'alçat de la piràmide visual.



2.3.52b.

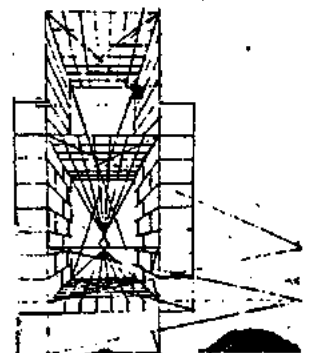
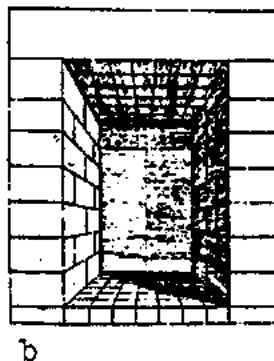
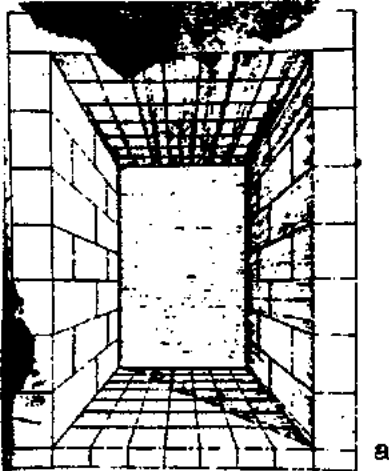
Esquema lineal del traçat de perspectiva angular d'H. Ruiz a (fig. 2.3.52a), segons L. Cabezas (1985).

2.3.52c. Esquema analític de [fig. 2.3.52b], segons L. Cabezas (1985), que explica l'aparició del «rombe de fuga» a [fig. 2.3.52a] per la construcció de les magnituds escorçades en mides angulars.



2.3.53ab.

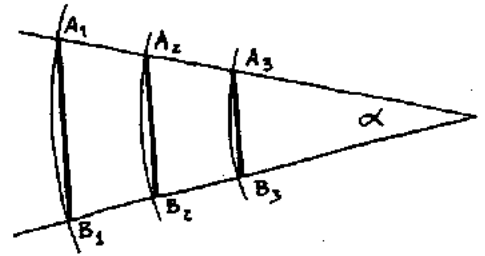
H. Ruiz el Joven (1558/60), fols. 51v (a) i 87r (b). Representació de cubes o «caixes espacials» mitjançant la perspectiva angular.



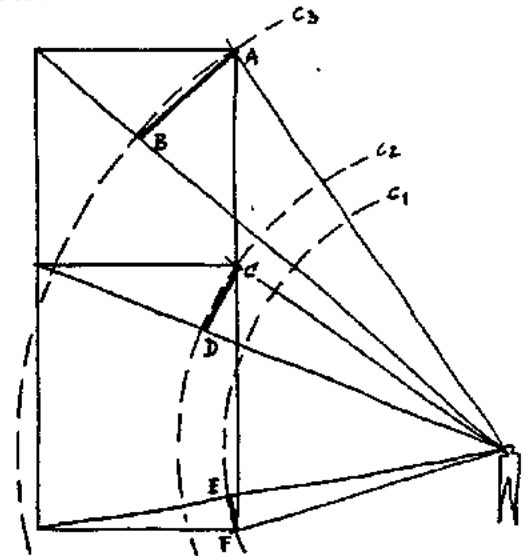
2.3.54.

H. Ruiz el Joven (1558/60), fol. 86r, Representació d'una «caixa espacial» amb l'afegit d'un cos superior.

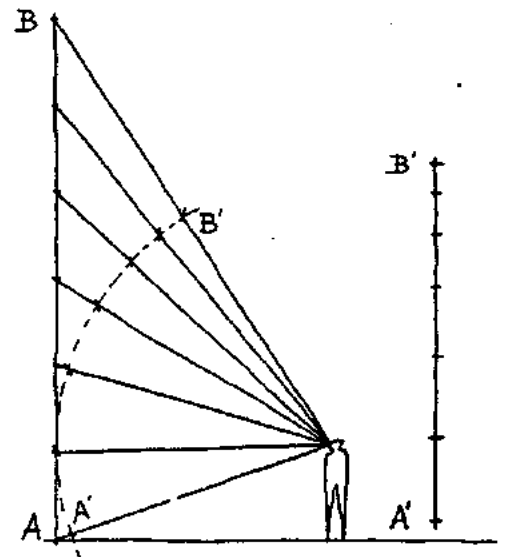
- 2.3.55. Il·lustració d'una paradoxa de la perspectiva angular, segons L. Cabezas (1985): les longituds de les cordes  $A_1 B_1$ ,  $A_2 B_2$ , i  $A_3 B_3$ , són diferents perquè són preses en arcs diferents d'un mateix angle  $\alpha$ .

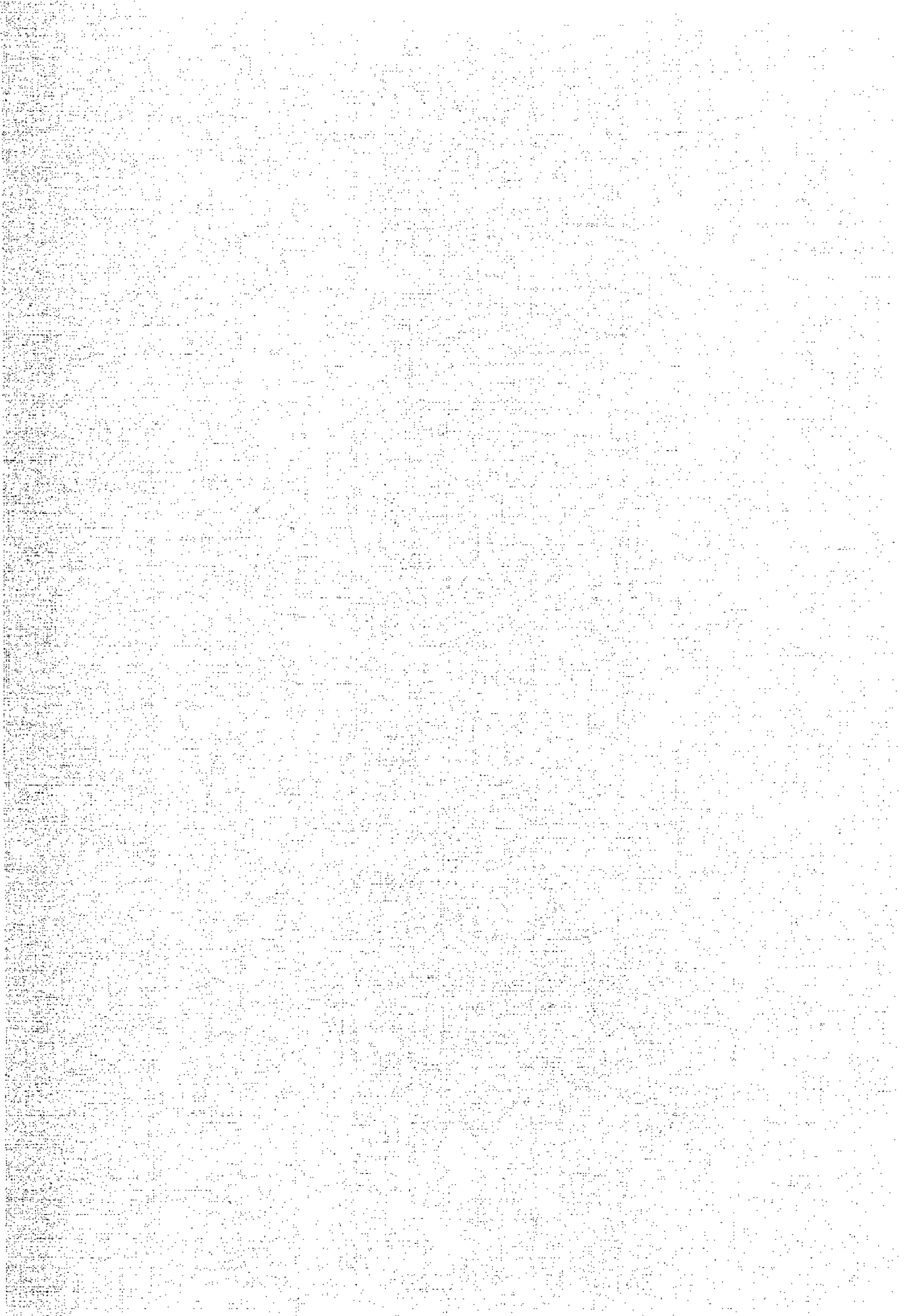


- 2.3.56. Determinació «paradoxal» de les aparences en el traçat angular d'H. Ruiz, segons L. Cabezas (1985): com que l'alçat resta invariable, s'ha de modificar el radi de les circumferències que determinen les magnituds de les cordes en la representació.



- 2.3.57. Reducció progressiva dels intervals entre A i B d'acord amb l'aparença de la perspectiva angular ( $A' B'$ ), segons L. Cabezas (1985).





## **IL·LUSTRACIÓ**

### **part II**

Els Museus que s'han citat de forma abreviada són els següents:

MAC : Museu d'Art de Catalunya, *Barcelona*.

MAD : Museu d'Arts Decoratives, *Barcelona*.

MAG : Museu d'Art de Girona, *Girona*.

MAT : Museu Arqueològic de Tarragona, *Tarragona*.

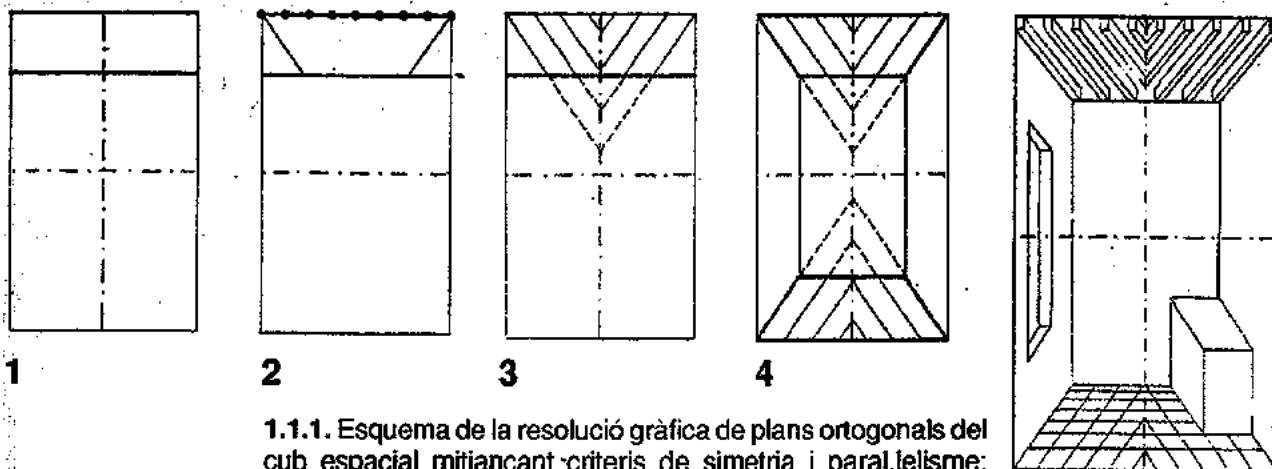
MCG : Museu de la Catedral, *Girona*.

MDB : Museu Diocesà de Barcelona, *Barcelona*.

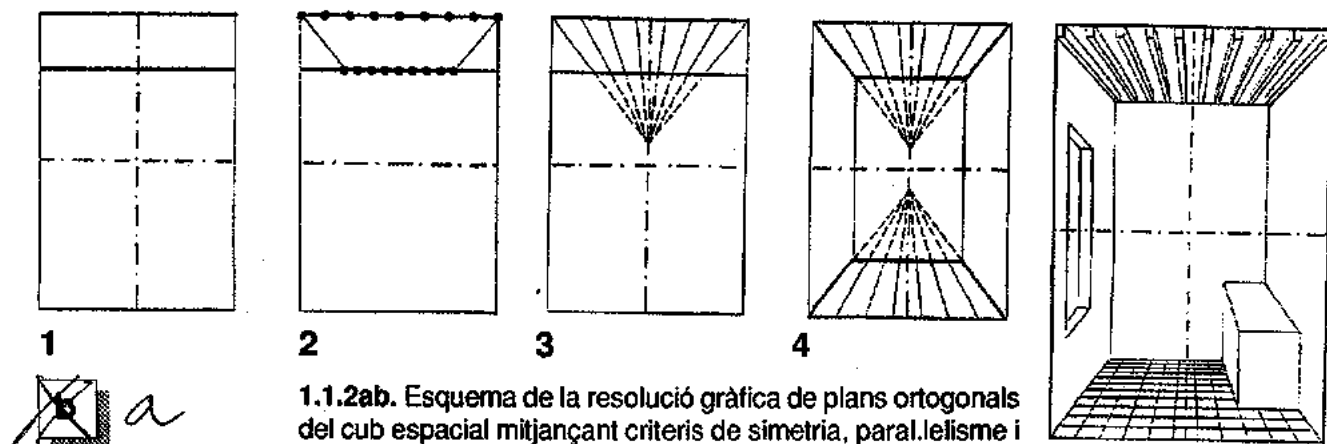
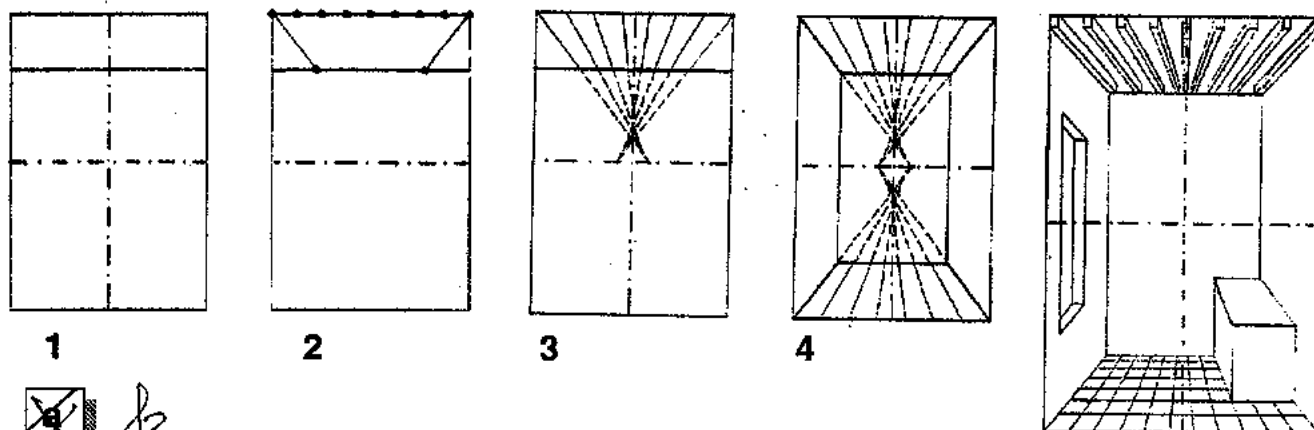
MDL : Museu Diocesà de Lleida, *Lleida*.

MDT : Museu Diocesà de Tarragona, *Tarragona*.

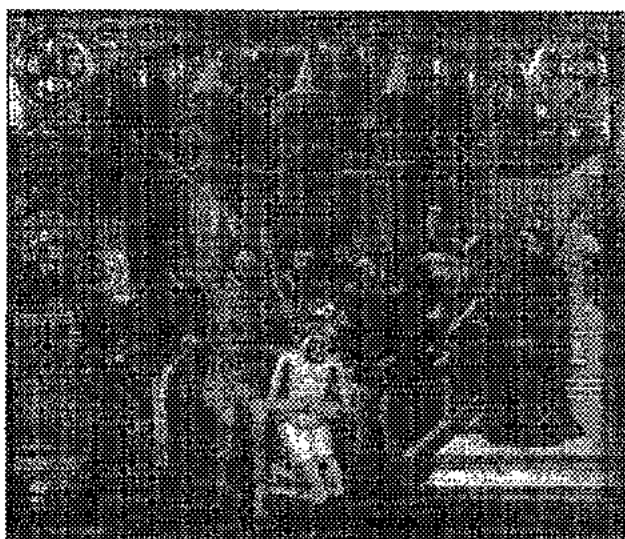
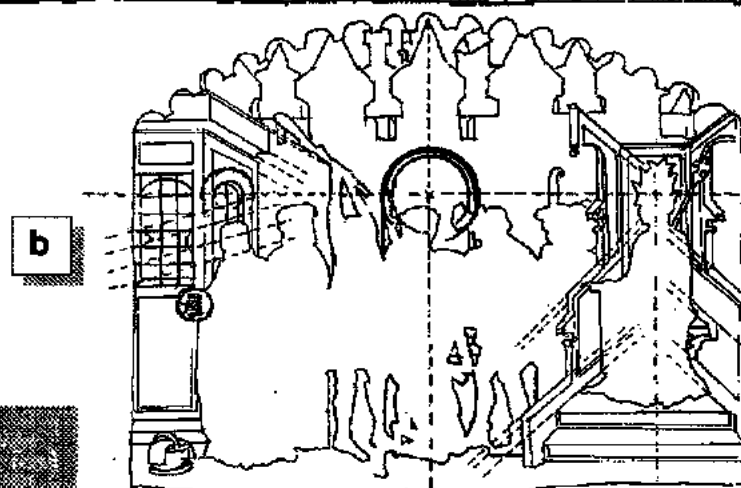
MEV : Museu Episcopal de Vic, *Vic*.



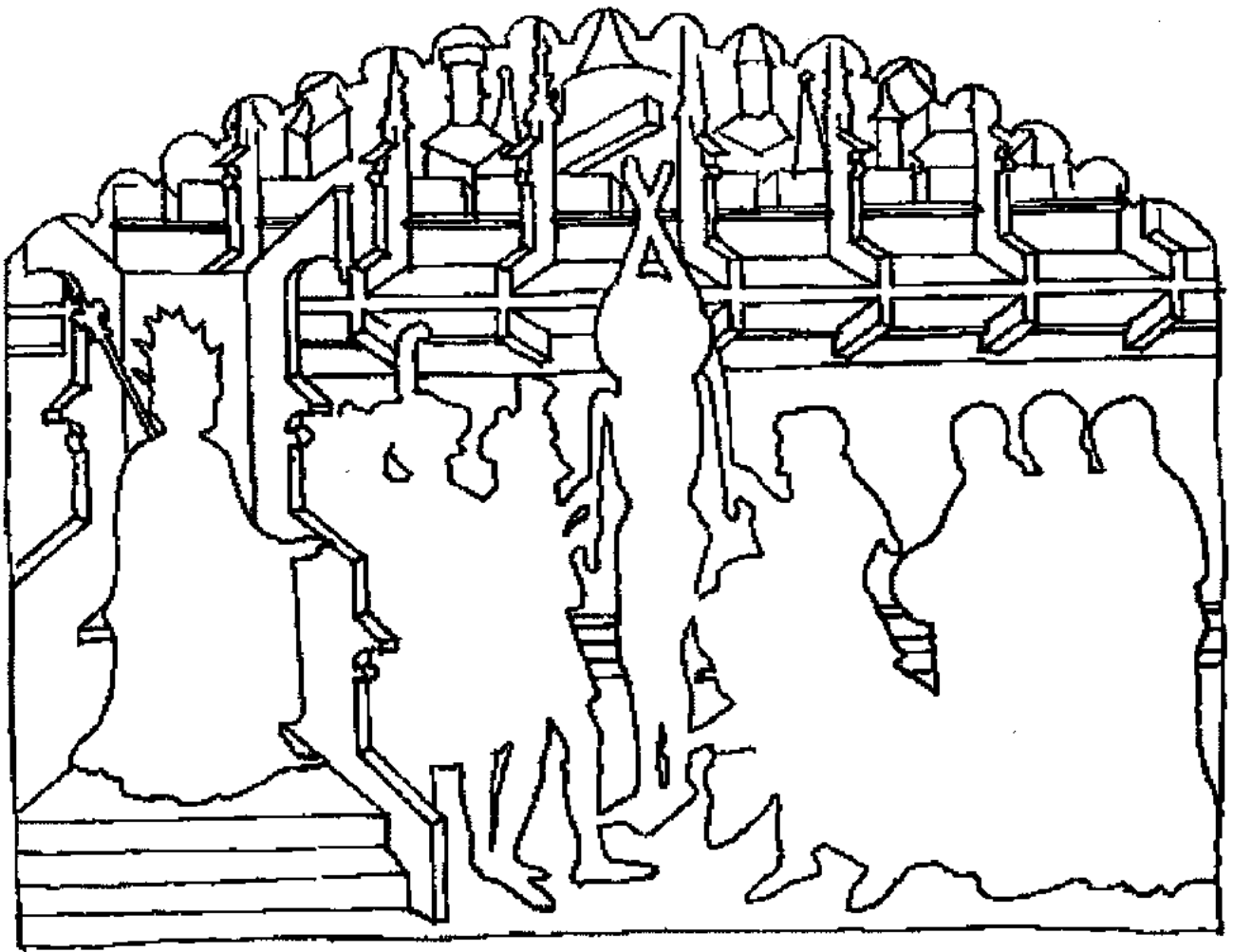
1.1.1. Esquema de la resolució gràfica de plans ortogonals del cub espacial mitjançant criteris de simetria i paral·lelisme: quadre amb una solució de paral·leles (procés constructiu i hipòtesi d'aplicació a un interior, segons diagrama d'A. de Mesa) (només s'han detallat els plans de paviments i sostres; la nostra explicitació d'eixos i de convergències s'expressa en línies trencades i punts).



1.1.2ab. Esquema de la resolució gràfica de plans ortogonals del cub espacial mitjançant criteris de simetria, paral·lelisme i proporcionalitat: a) quadre amb una solució rigorosa de convergents per divisió proporcional; b) quadre amb una solució aproximada de convergents o pseudoconvergents -dels tipus anomenats "d'eix de fuga", "d'espina de peix" o "d'àrea de fuga"- (processos constructius i hipòtesis d'aplicació a un interior, segons diagrames d'A. de Mesa) (només s'han detallat els plans de paviments i sostres; la nostra explicitació d'eixos i de convergències s'expressa en línies trencades i punts).

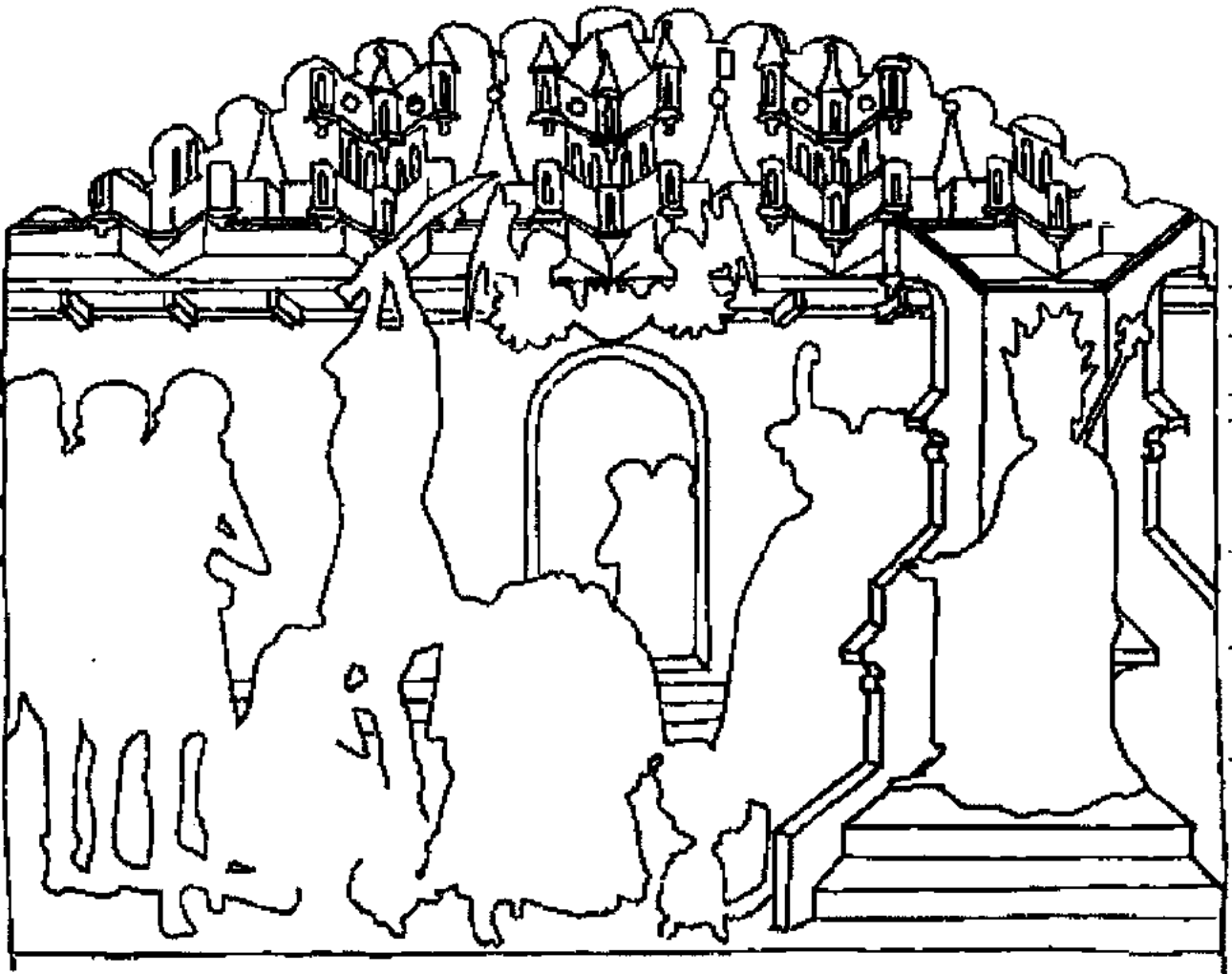


1.1.3ab. Pere Vall, Retaule de Sant Blai de Cardona (1408), Presó i suplici de Sant Blai. Col. part.

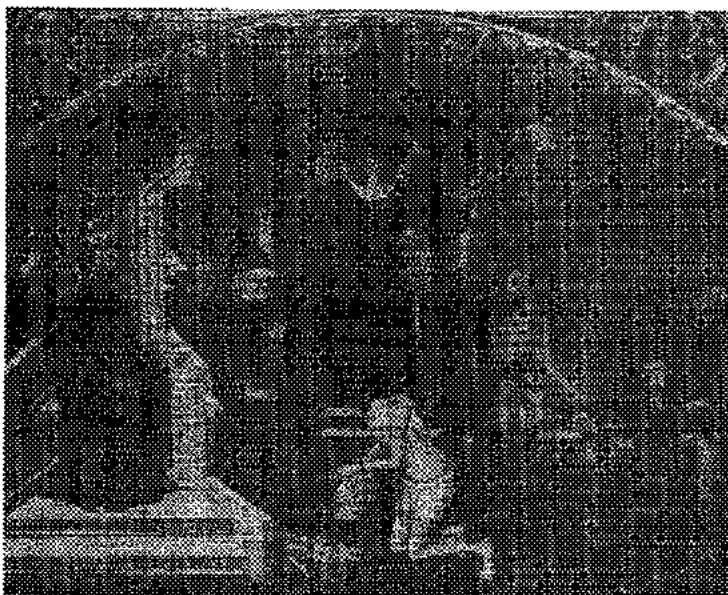
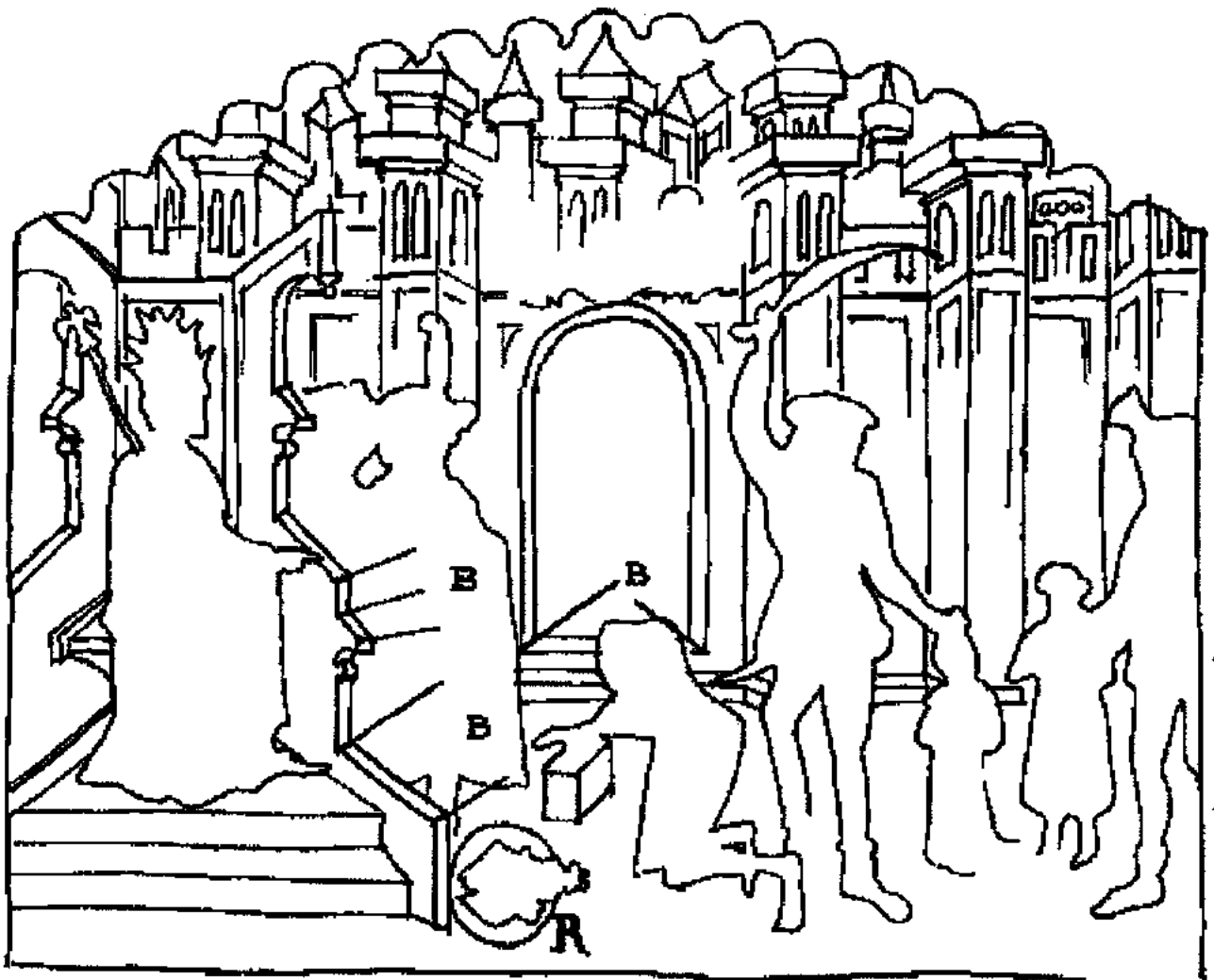


1.1.4. Pere Vall, Retaule de Sant Blai de Cardona (1408), *Suplici de Sant Blai*. Col. part.

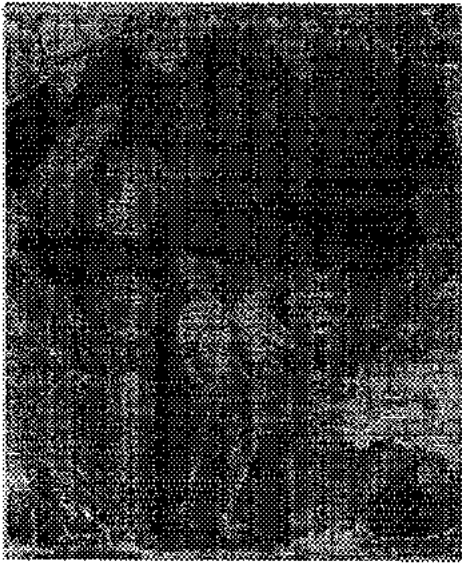




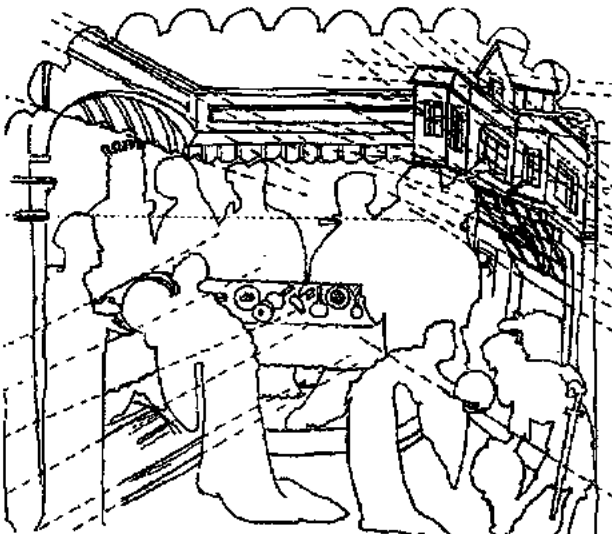
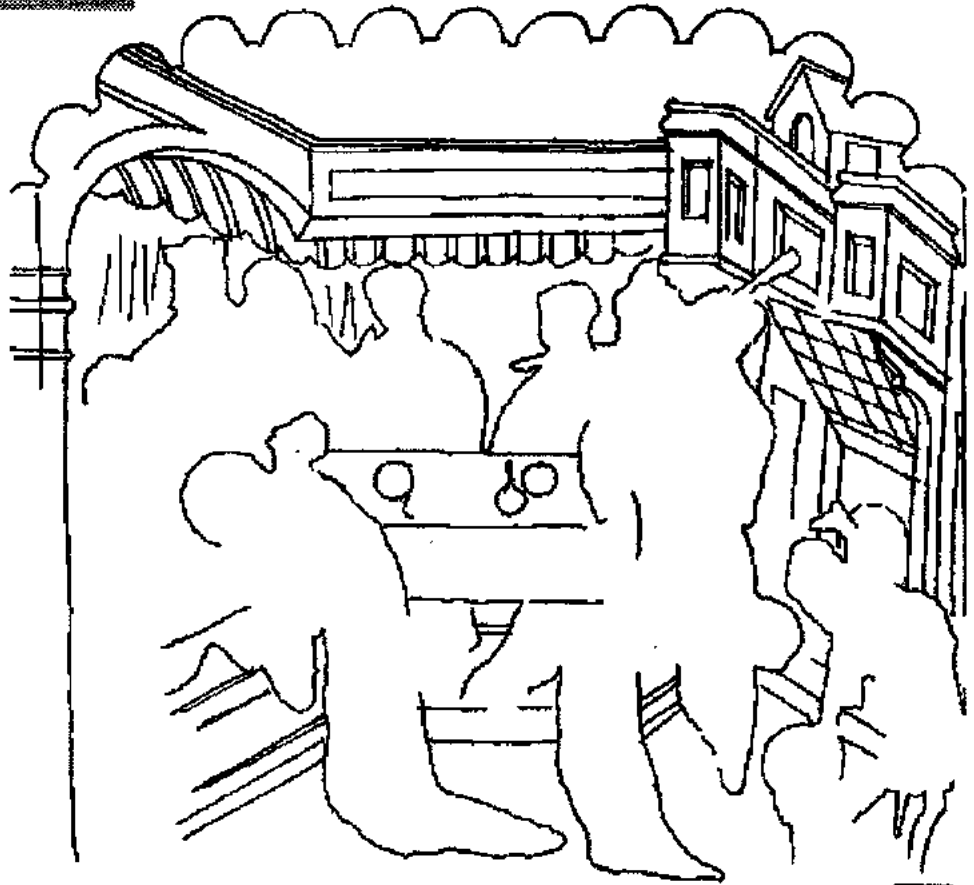
1.1.5. Pere Vall, Retaule de Sant Blai  
de Cardona (1408),  
*Martiri dels deixebles de Sant Blai. Col. part.*



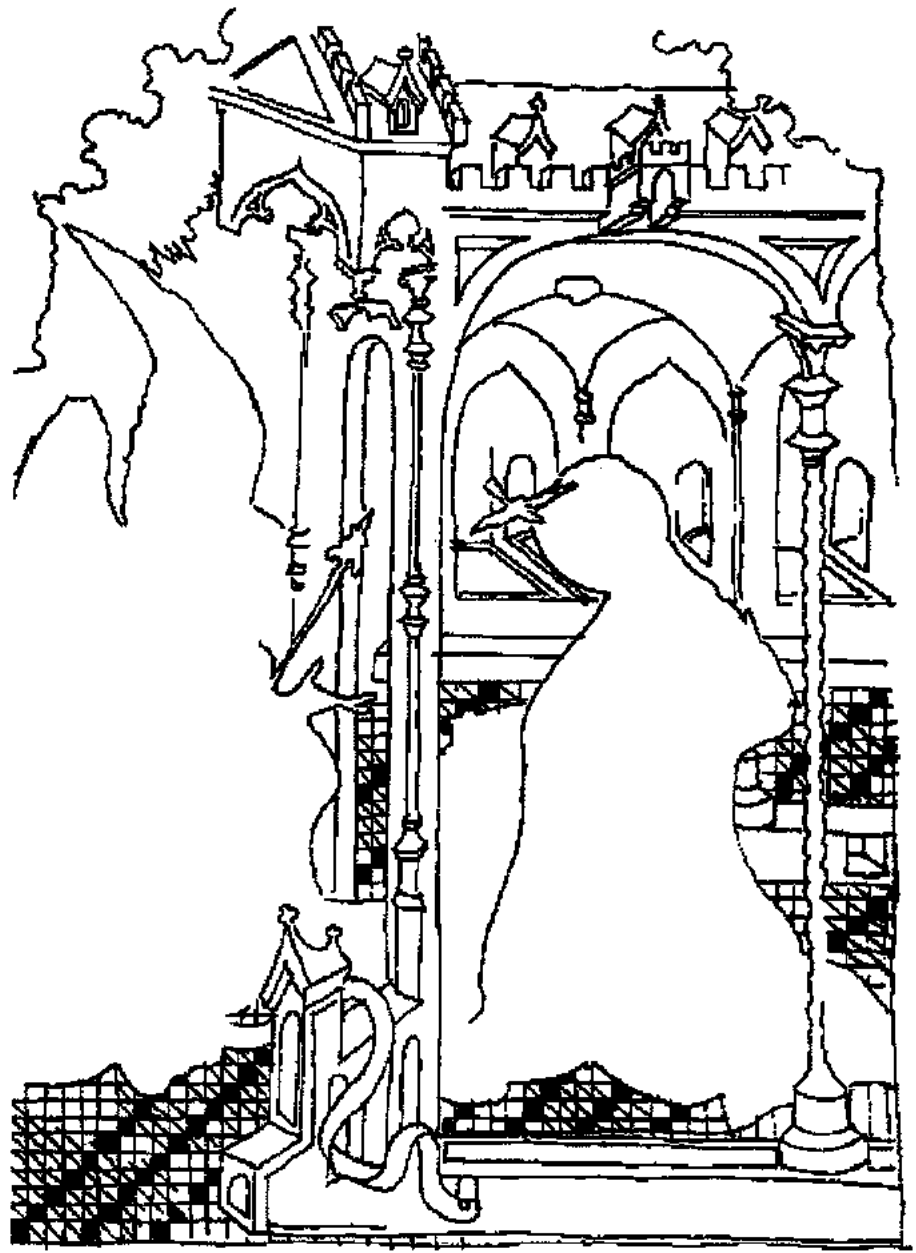
1.1.6. Pere Vall, Retaule de Sant Blai de Cardona (1408),  
*Decapitació de Sant Blai*. Col. part.



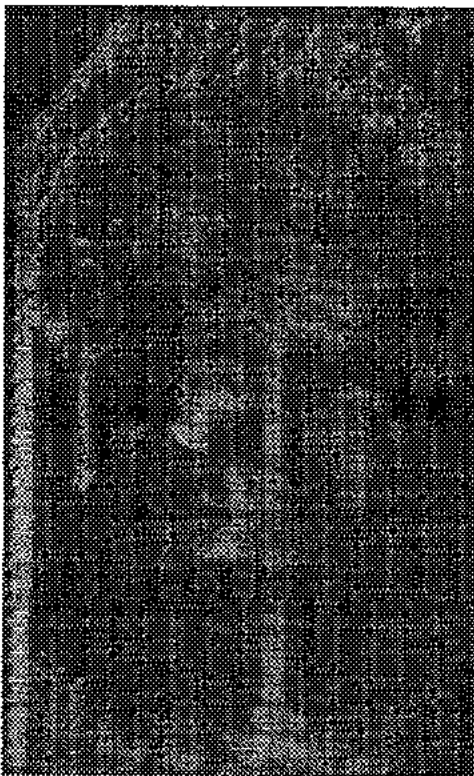
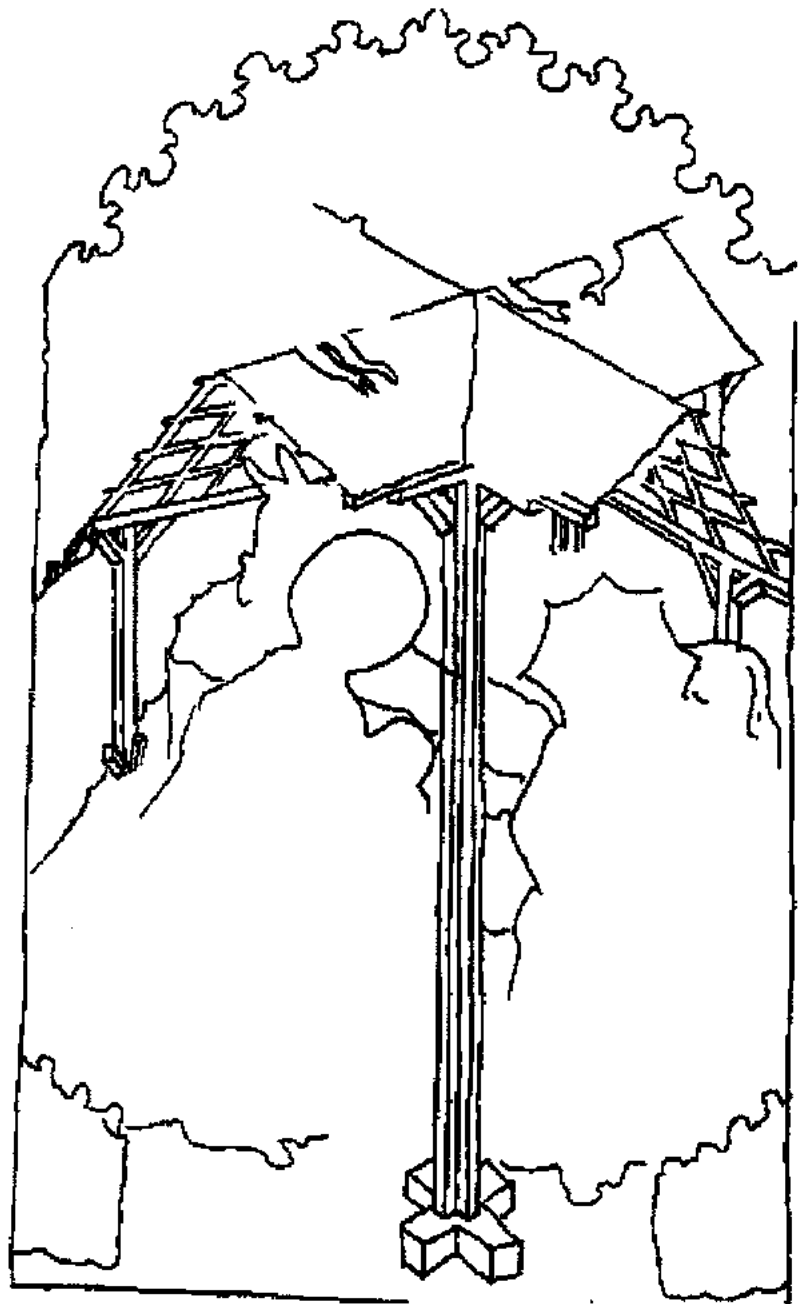
**1.1.7. Ramon de Mur,**  
Retaule de Guimerà  
(1412),  
*Expulsió del Paradís.*  
Vic, MEV.



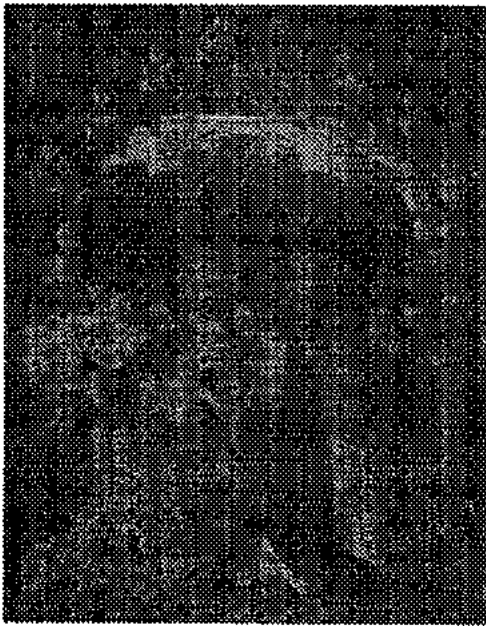
**1.1.8ab Joan Mates,** Retaule dels Sants  
Joans (c. 1415/30),  
*Degollació de Sant Joan Baptista.* Col. part.



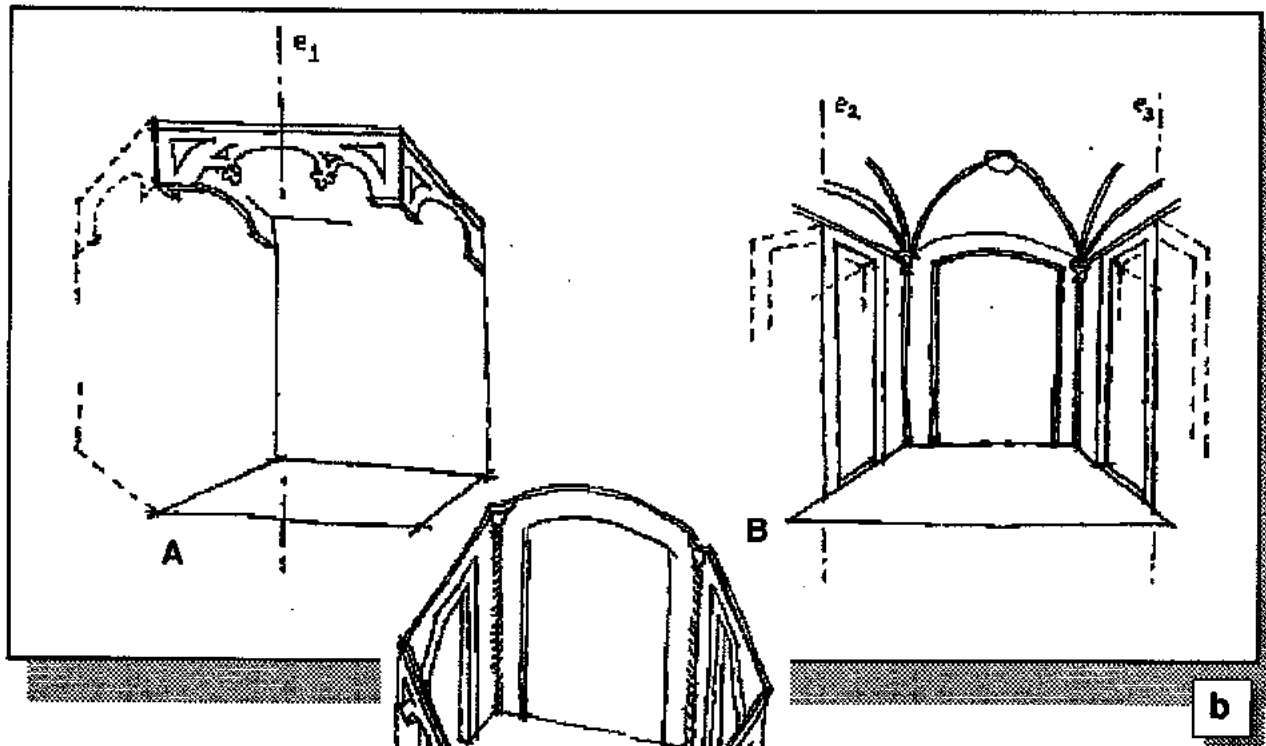
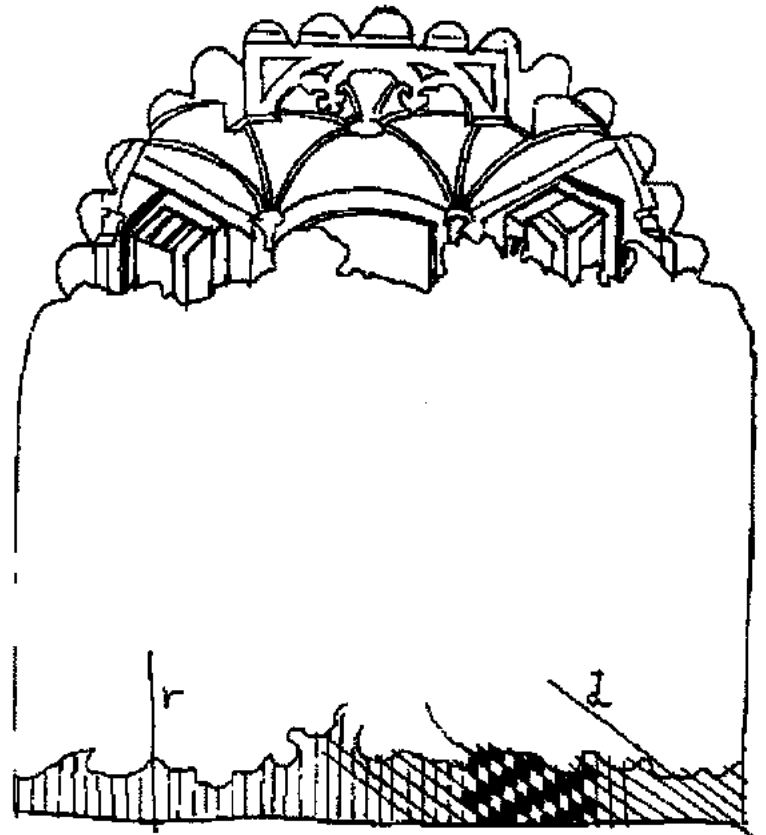
1.1.9. **Lluís Borrassà i Guerau Gener** ,  
Retaule major de Santes Creus  
(c. 1409/11),  
*Anunciació*.  
Tarragona. Seu.



**1.1.10. Lluís Borrassà i Guerau Gener,**  
Retable major de Santes Creus (c. 1409/11),  
*Nativitat.*  
Barcelona, MAC.

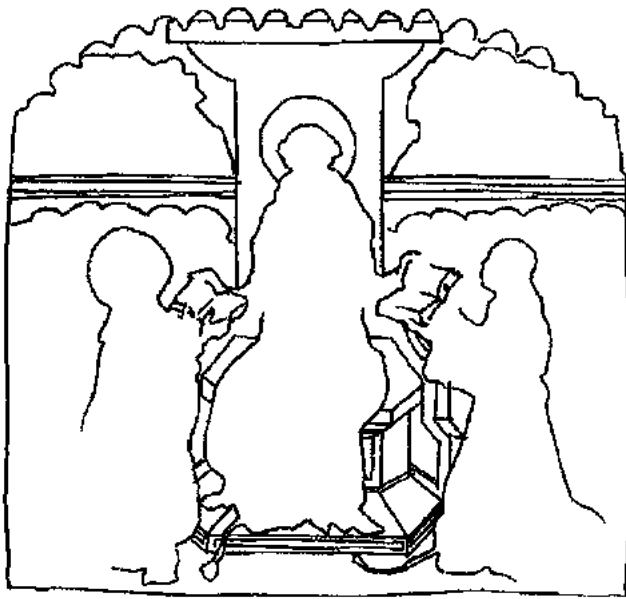


a

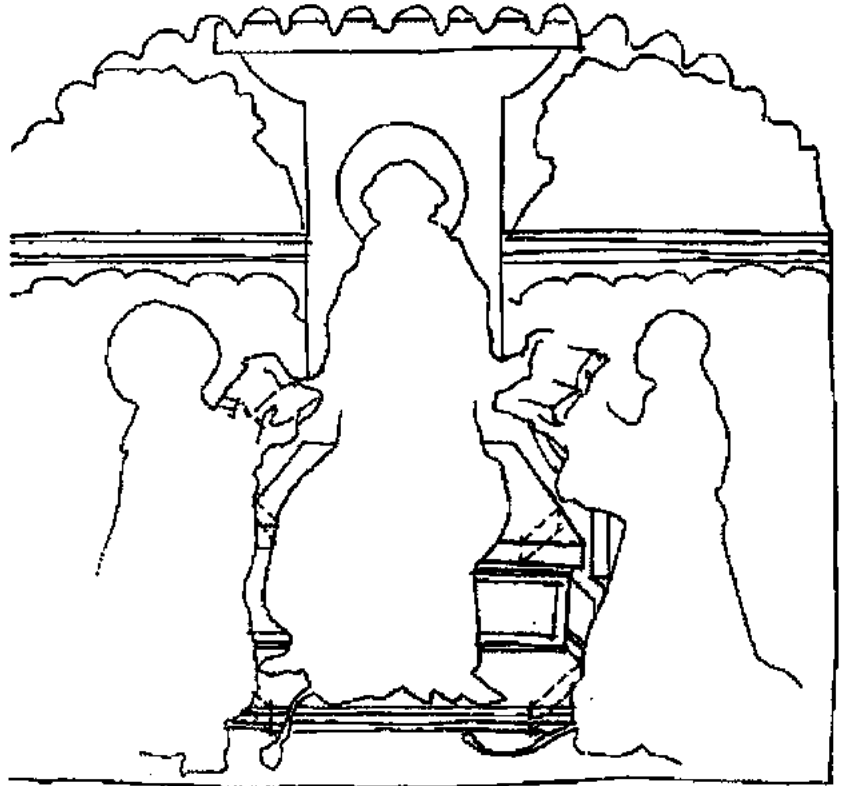


b

1.1.11ab. Lluís Borrassà,  
Retable de Santa Clara (1414/15),  
*Curació del rei Abgar.*  
Vic, MEV.



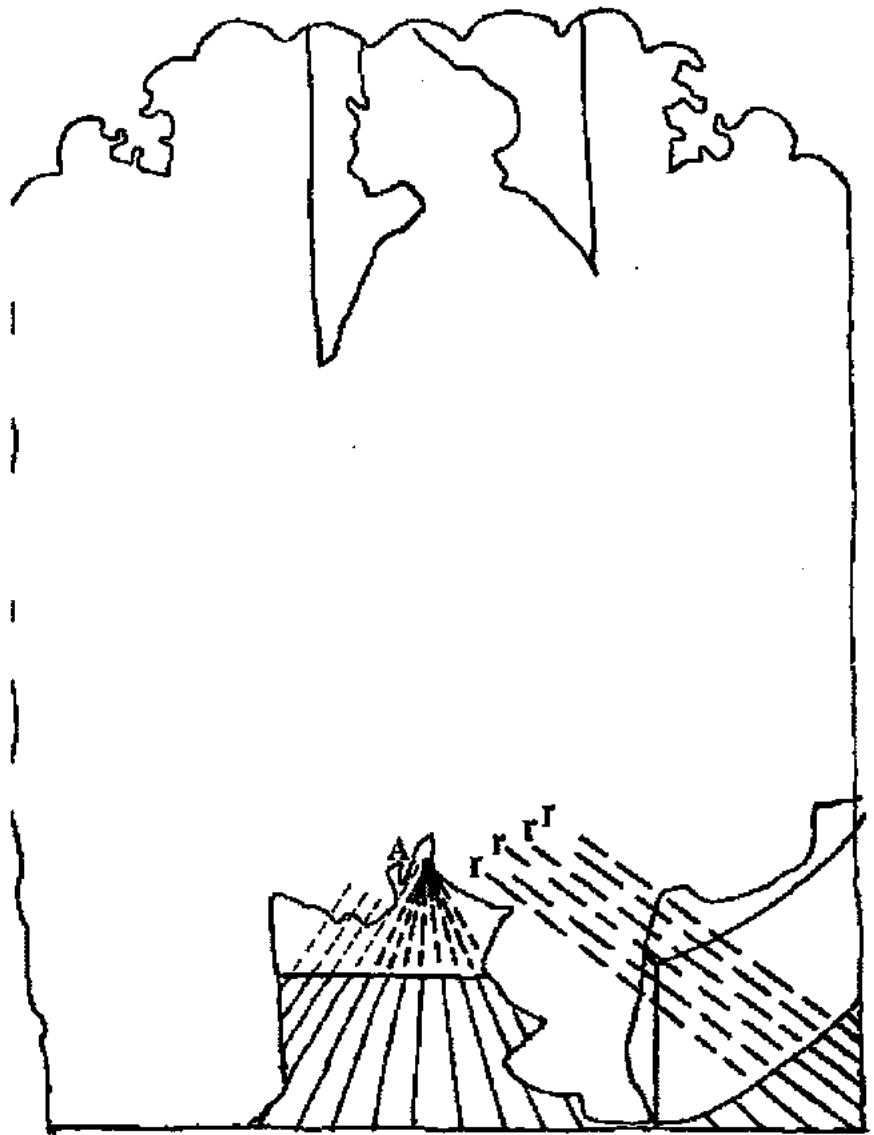
a



b



1.1.12ab. **Lluís Borrassà**, Retaule de Santa Clara  
(1414/15),  
*Institució de l'orde franciscà.*  
Vic, MEV.

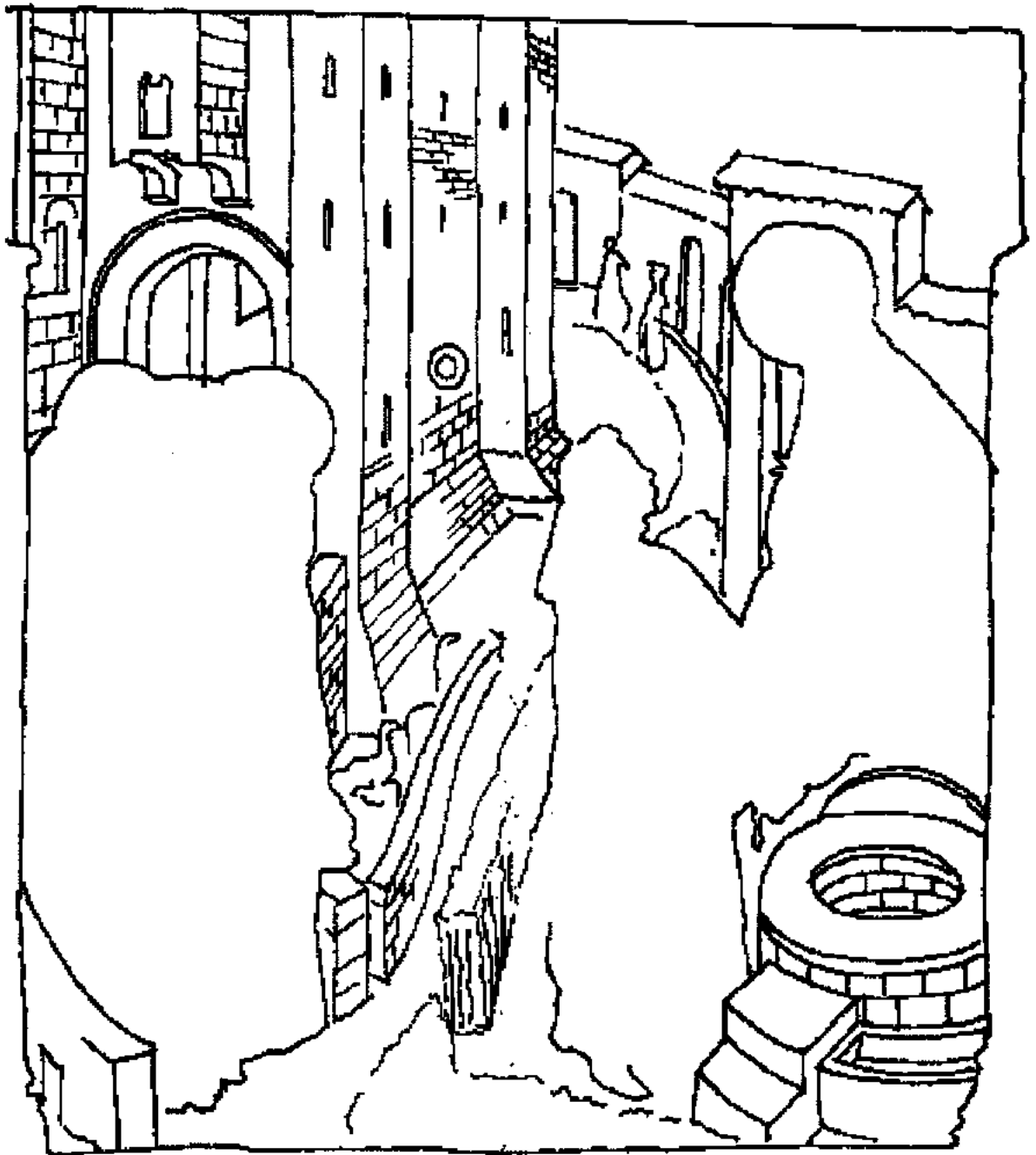


**1.1.13. Bernat Martorell, Retaule de Sant Pere de Púbol (1437),  
Lliurament de les claus a Sant Pere. Girona. MAG.**

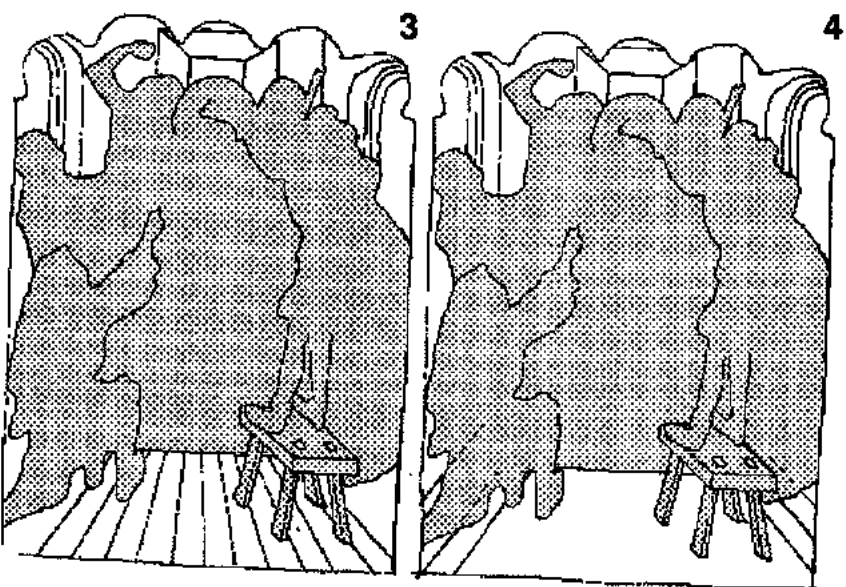
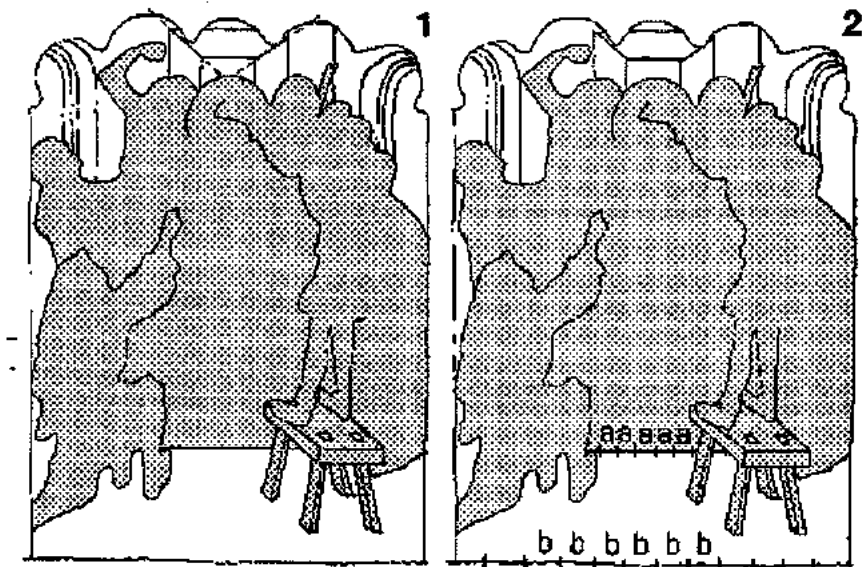


**1.1.14. Bernat Martorell, Retaule de Sant Pere de Púbol (1437),  
Sant Pere davant del pretor. Girona, MAG.**





**1.1.15. Bernat Martorell,**  
Retaule de la Transfiguració (c. 1449-1452),  
*Crist i la samaritana.*  
Barcelona, Seu.

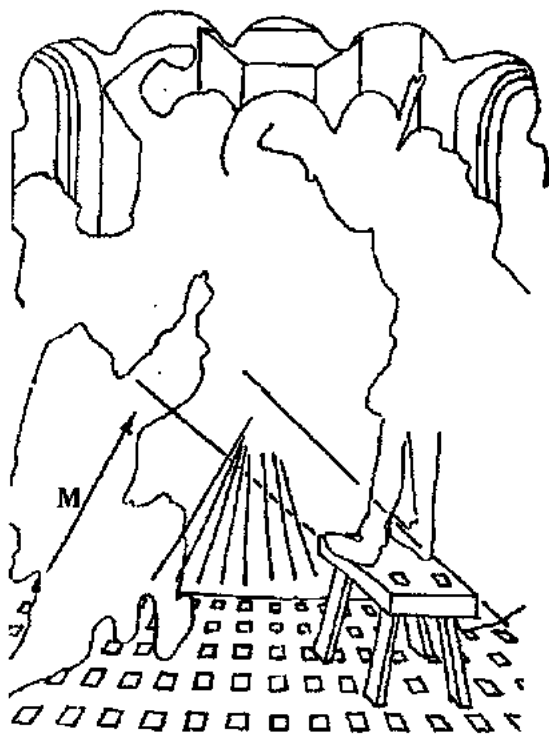


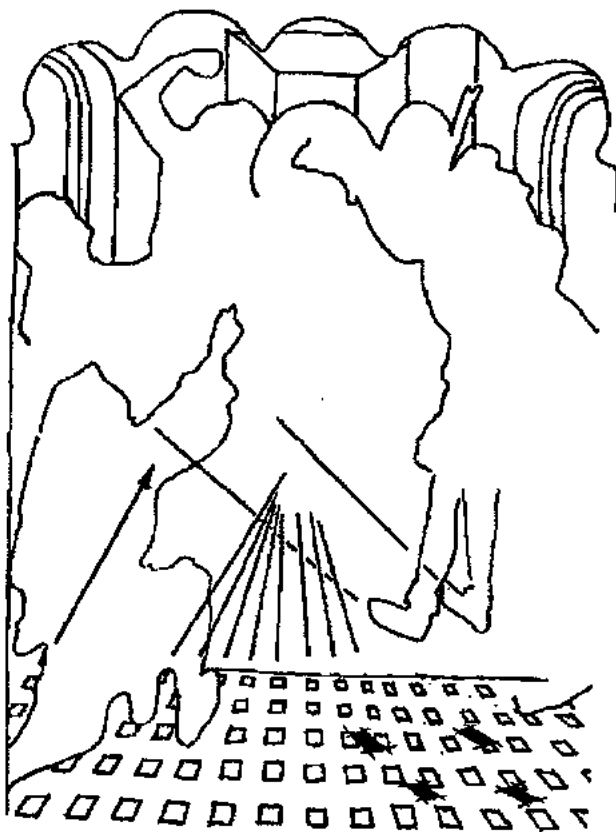
1.1.16ab. Bernat Martorell,  
 Retaule de Sant Miquel  
 de la Pobla de Cérvoles  
 (1435/40?),  
*Coronació d'espines.*  
 Tarragona, Seu.

a

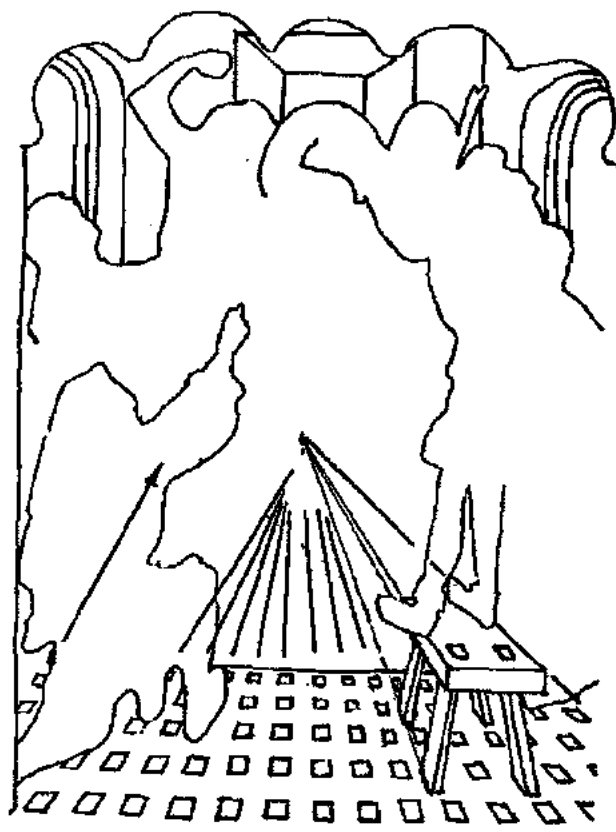


b



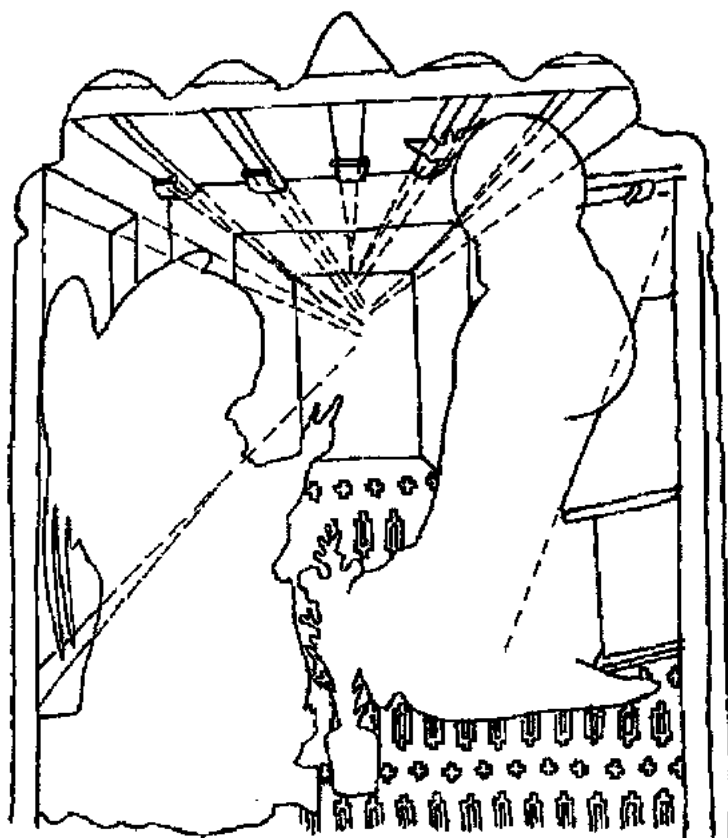


**c**

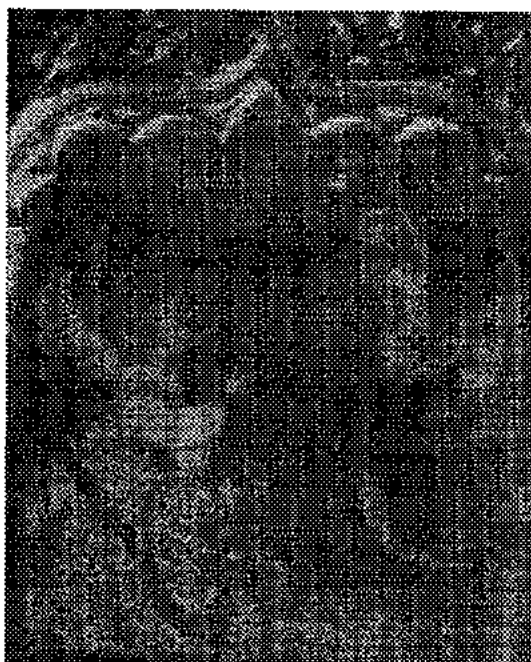


**d**

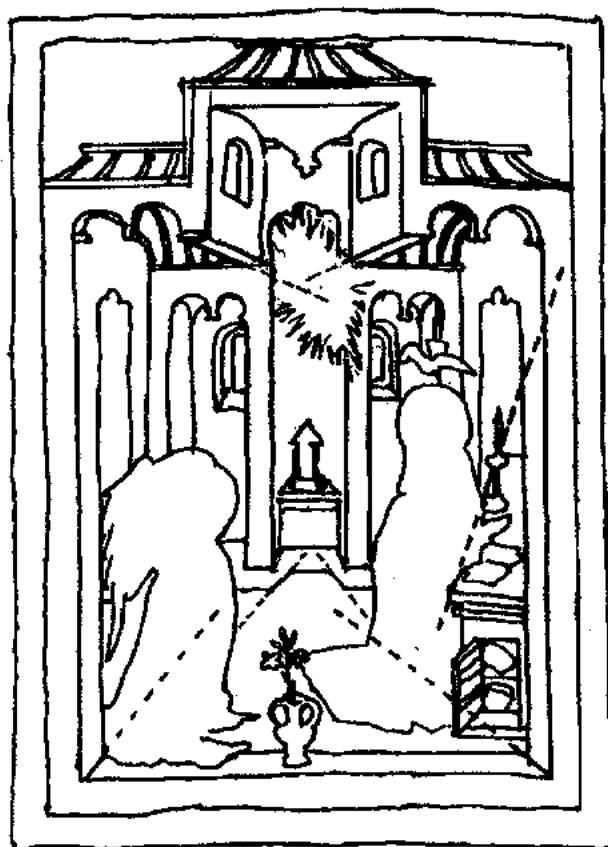
**1.1.16cd. Bernat Martorell,**  
 Retaule de Sant Miquel  
 de la Pobla de Cérvoles  
 (1435/40?),  
*Coronació d'espines.*  
 Tarragona, Seu.



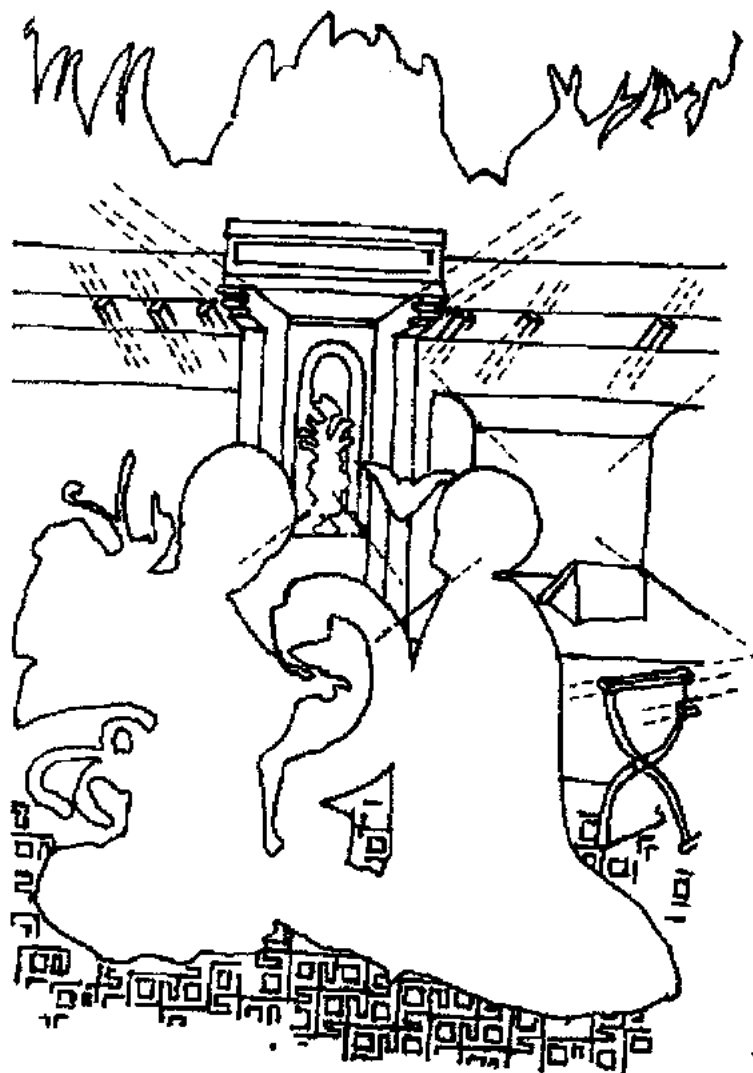
**1.1.17. Bernat Martorell,** Retaule de Sant Miquel  
 de la Pobla de Cérvoles (1435/40?),  
*Anunciació.* Tarragona, Seu.

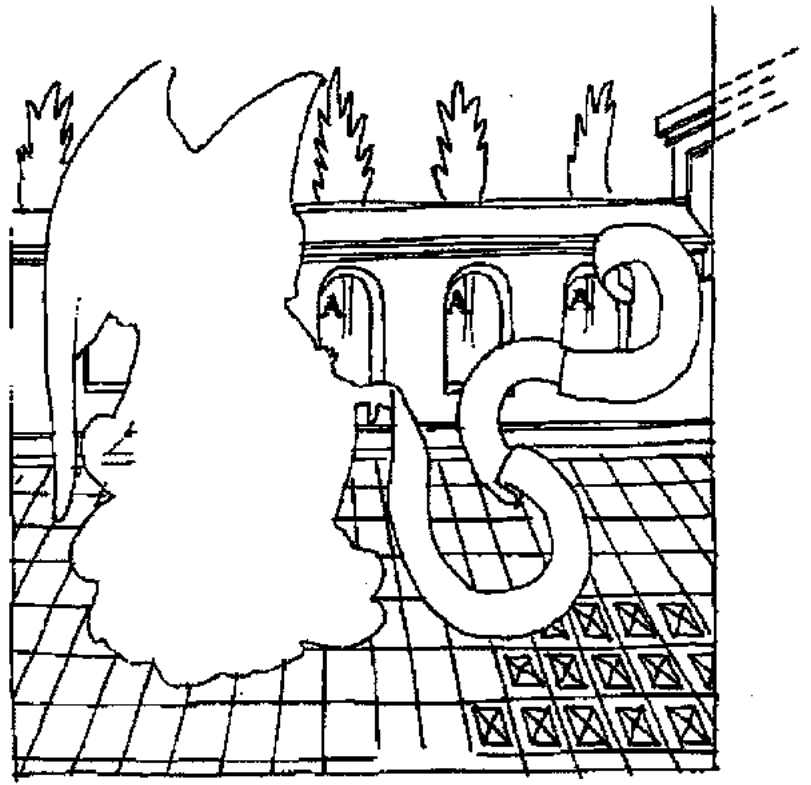


**1.1.17bis. Bernat Martorell,**  
 Llibre d'Hores (c. 1440/50),  
*Anunciació.*  
 Barcelona,  
 Institut Municipal d'Història.

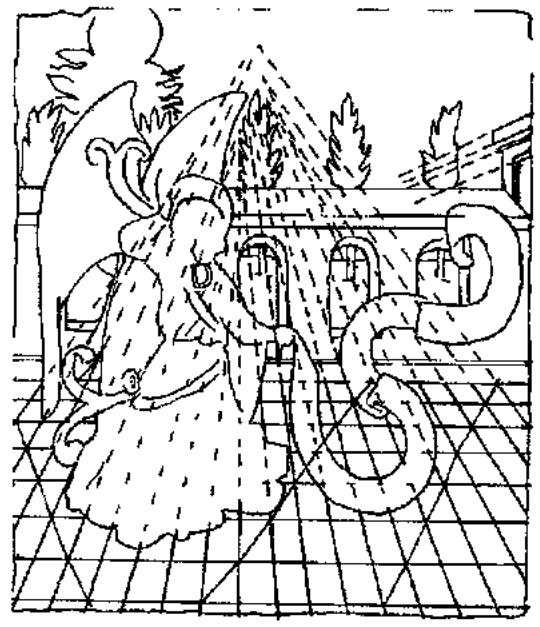


**1.1.18. Jaume Ferrer II,**  
 Retaule de la Verge de Verdú  
 (c. 1434),  
*Anunciació.* Vic, MEV.





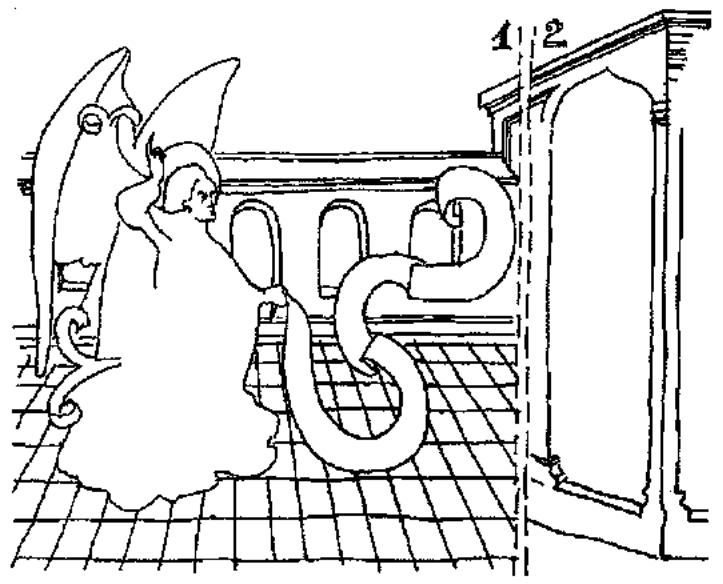
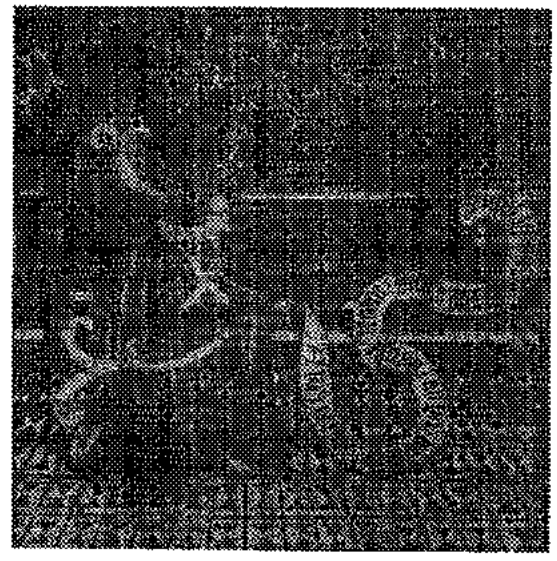
a

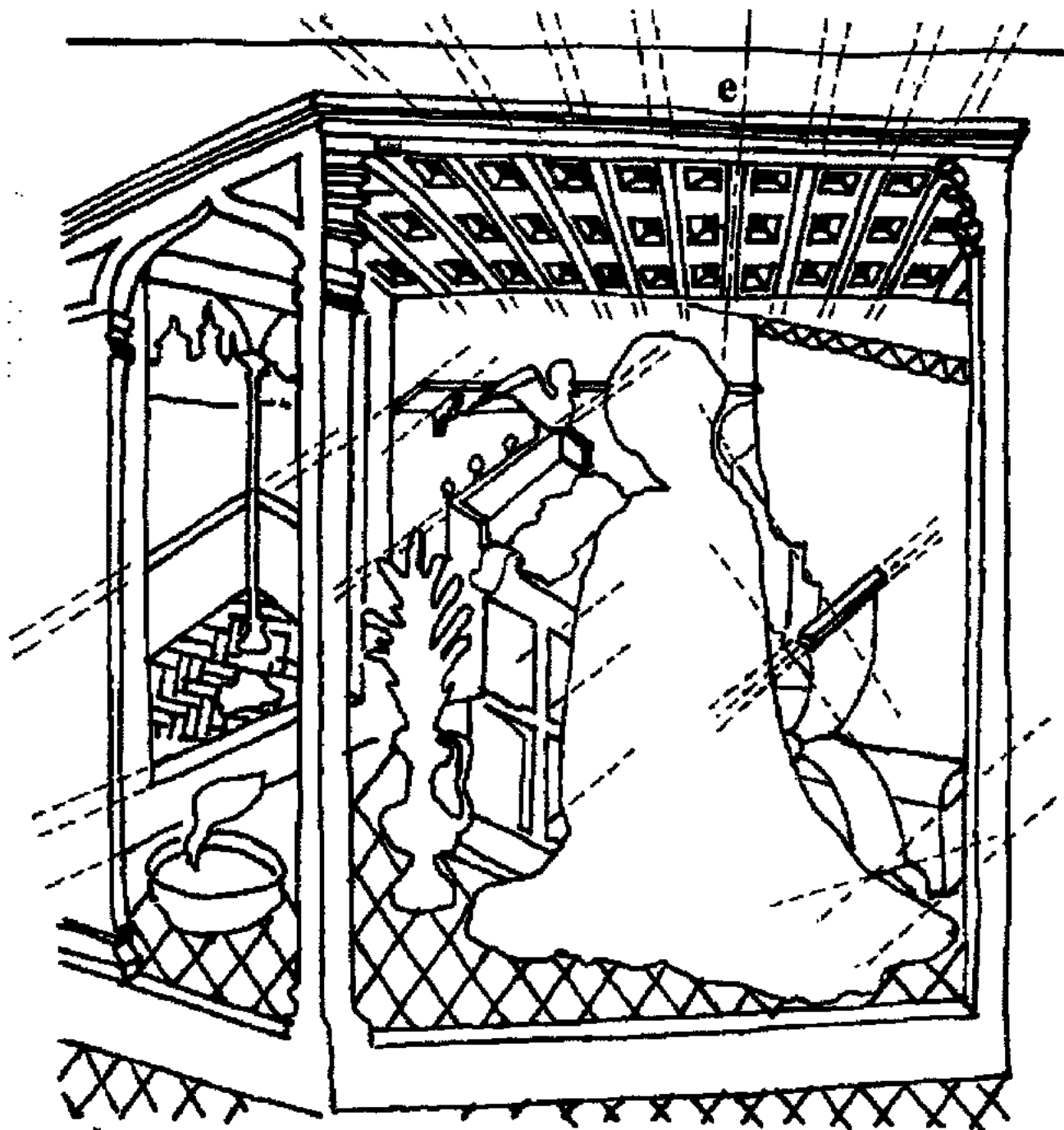


b

1.1.19abc. Jaume Ferrer II,  
 Retaule de la Mare de Déu,  
 Sant Miquel i Sant Jordi (c. 1444/47),  
 Angel de l'Anunciació.  
 Lleida, Paeria.

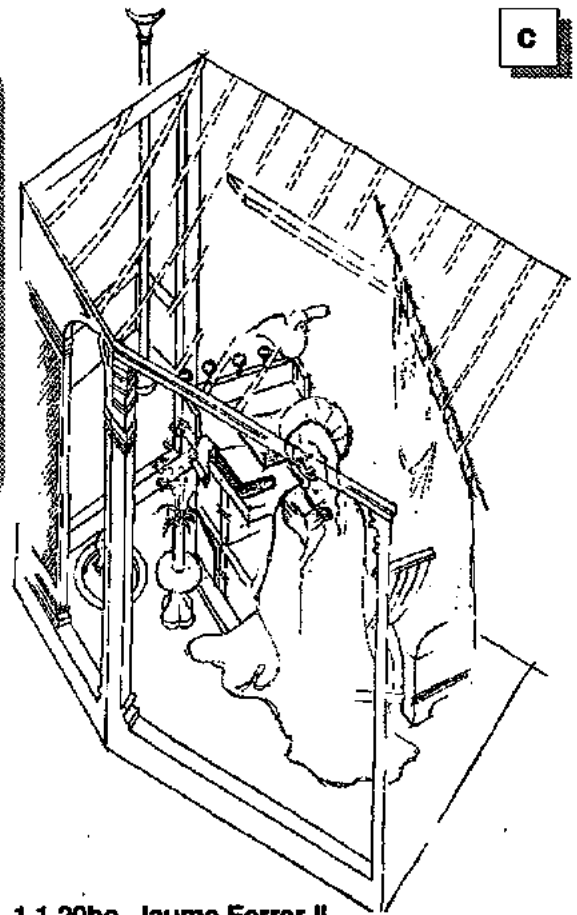
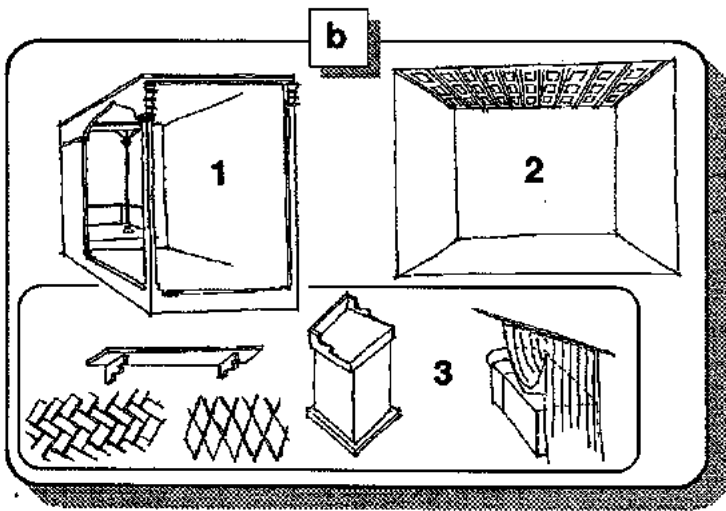
c





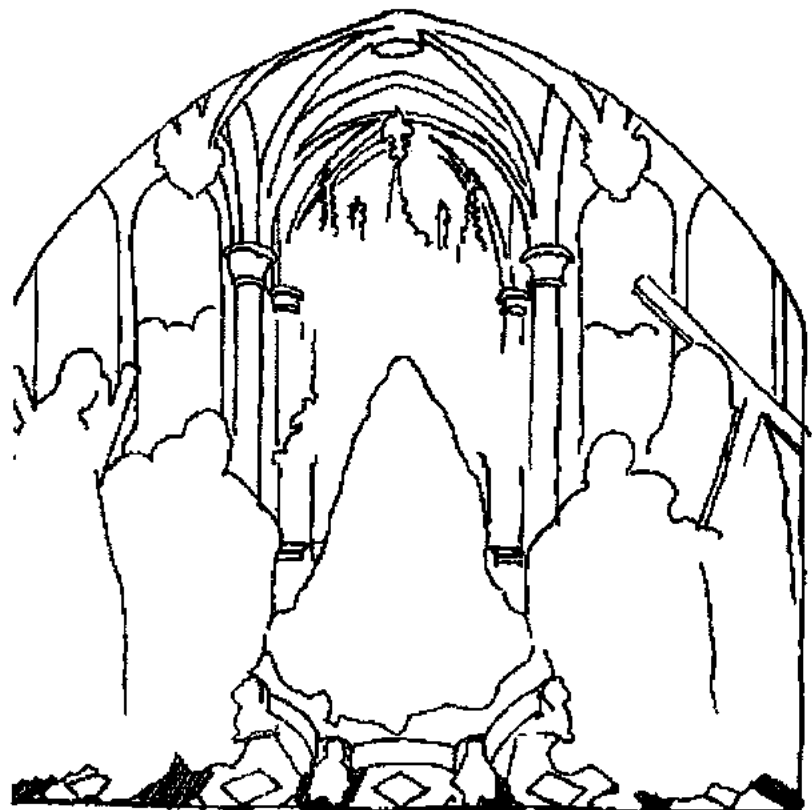
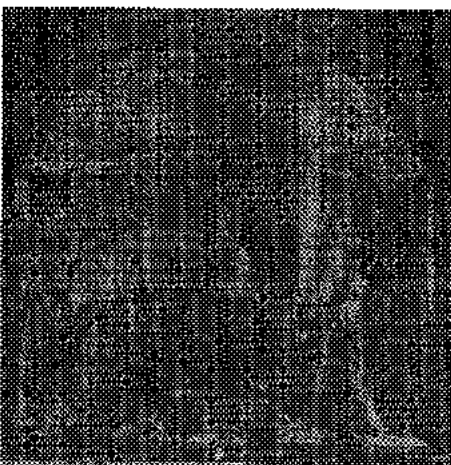
a

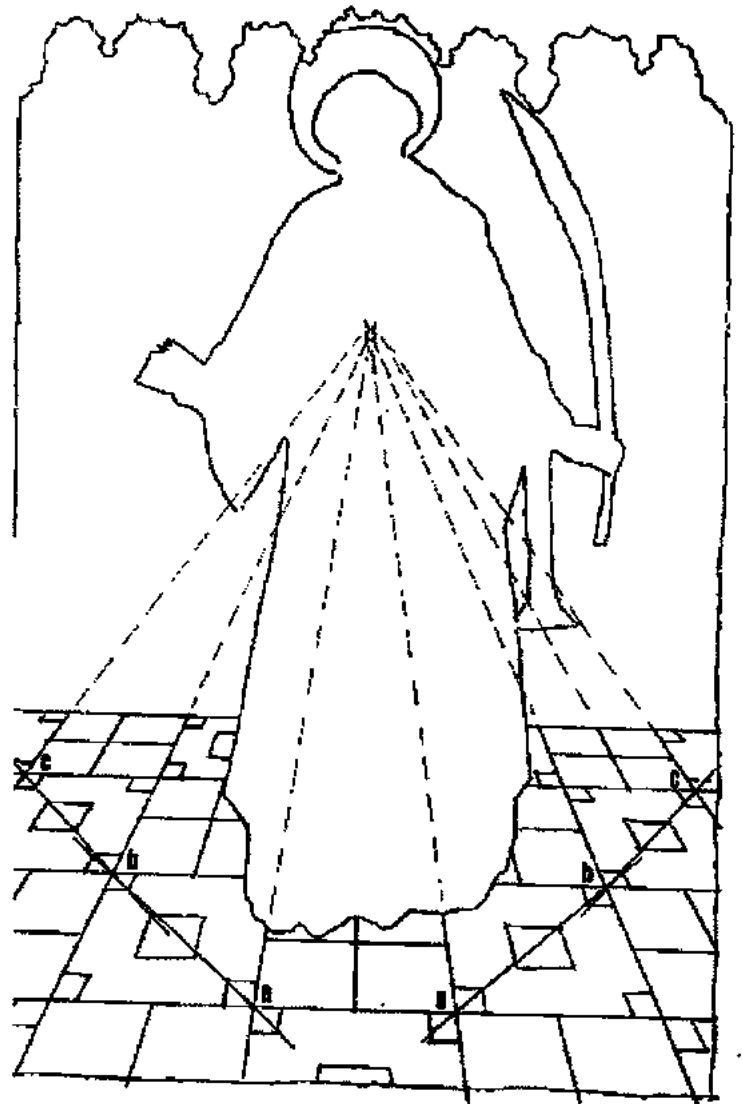
1.1.20a. Jaume Ferrer II,  
 Retaule de la Mare de Déu,  
 Sant Miquel i Sant Jordi (c. 1444/47),  
 Mare de Déu de l'Anunciació.  
 Lleida, Paeria.



**1.1.20bc. Jaume Ferrer II,**  
 Retaule de la Mare de Déu,  
 Sant Miquel i Sant Jordi (c. 1444/47),  
 Mare de Déu de l'Anunciació.  
 Lleida, Paeria.

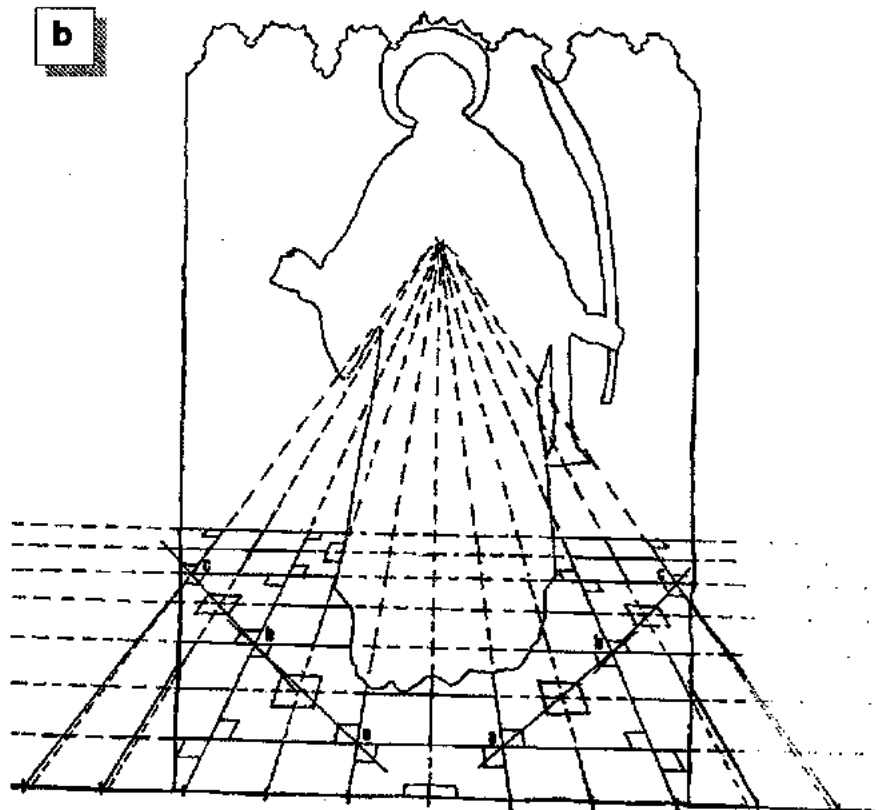
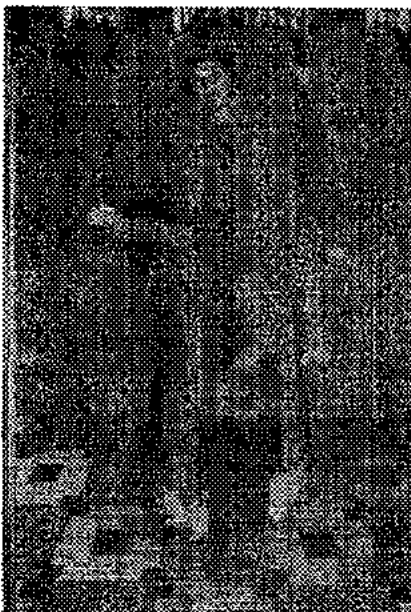
**1.2.1. Lluís Dalmau,**  
 Retaule de la *Verge dels Consellers*  
 (1443/45),  
 Barcelona, MAC.





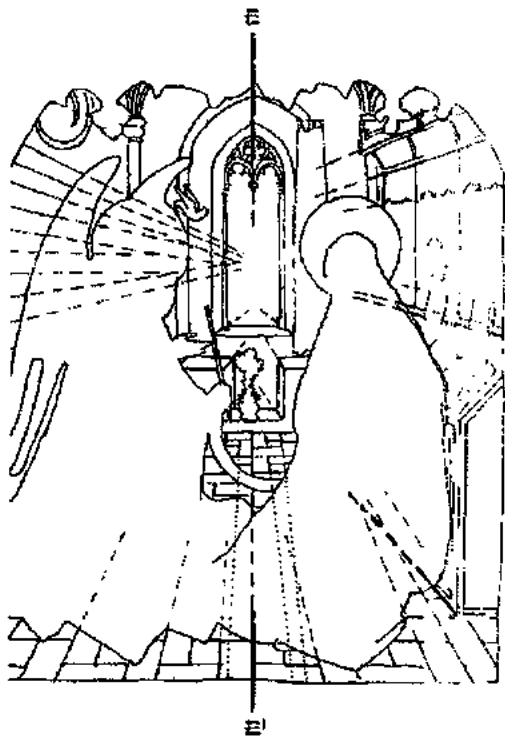
**a**

**1.2.2ab.** Lluís Dalmau,  
Retaule de Sant Baldiri (1448),  
*Sant Baldiri*.  
Sant Boi de Llobregat,  
església parroquial.

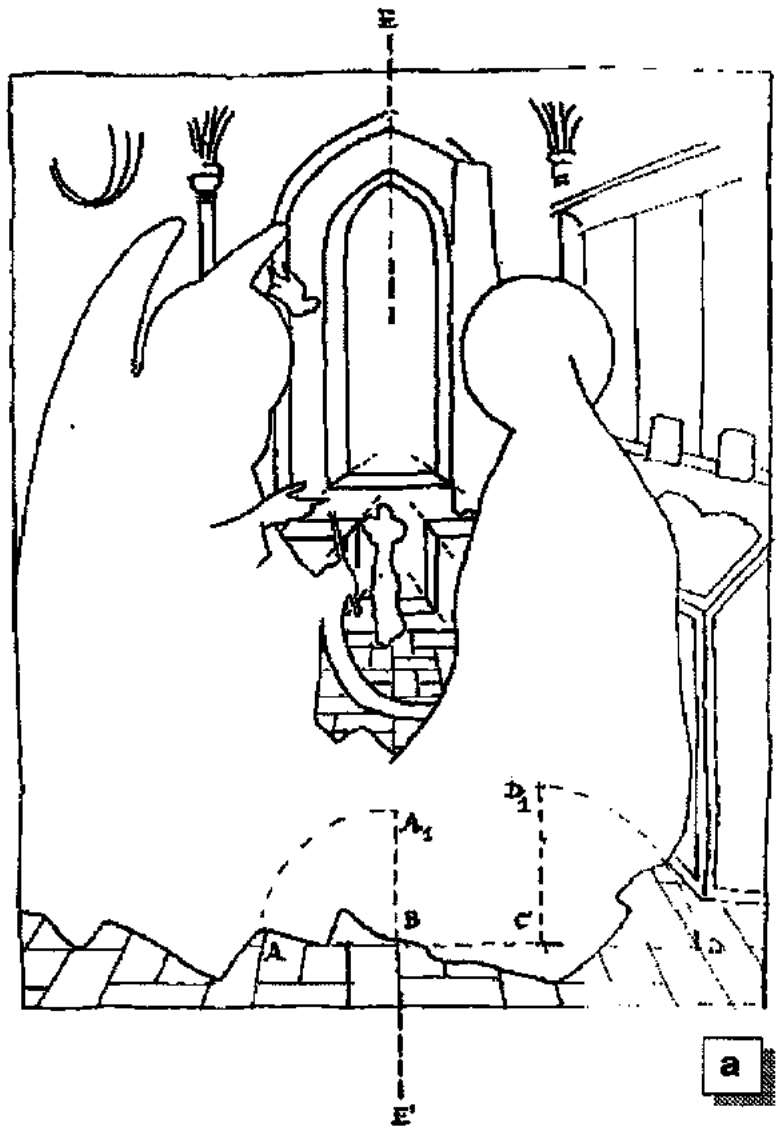


**b**



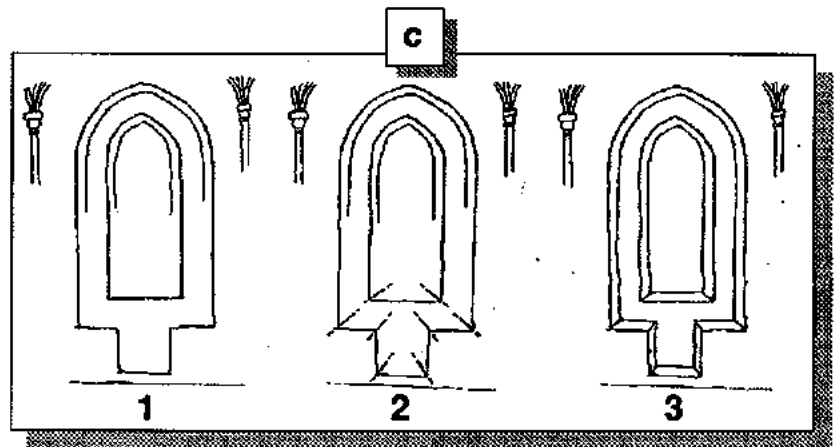


**b**



**a**

1.2.3abc. Jaume Huguet,  
 Retaule de la Verge de Vallmoll  
 (c. 1447/50),  
 Anunciació.  
 Tarragona, MAT.

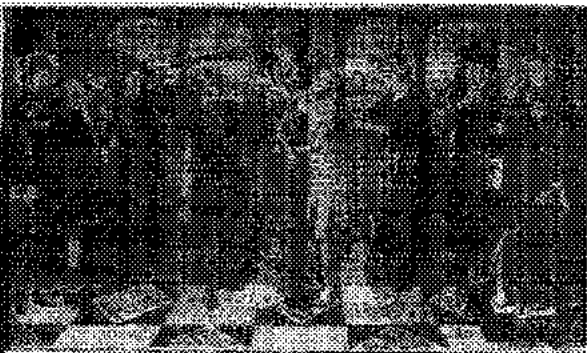
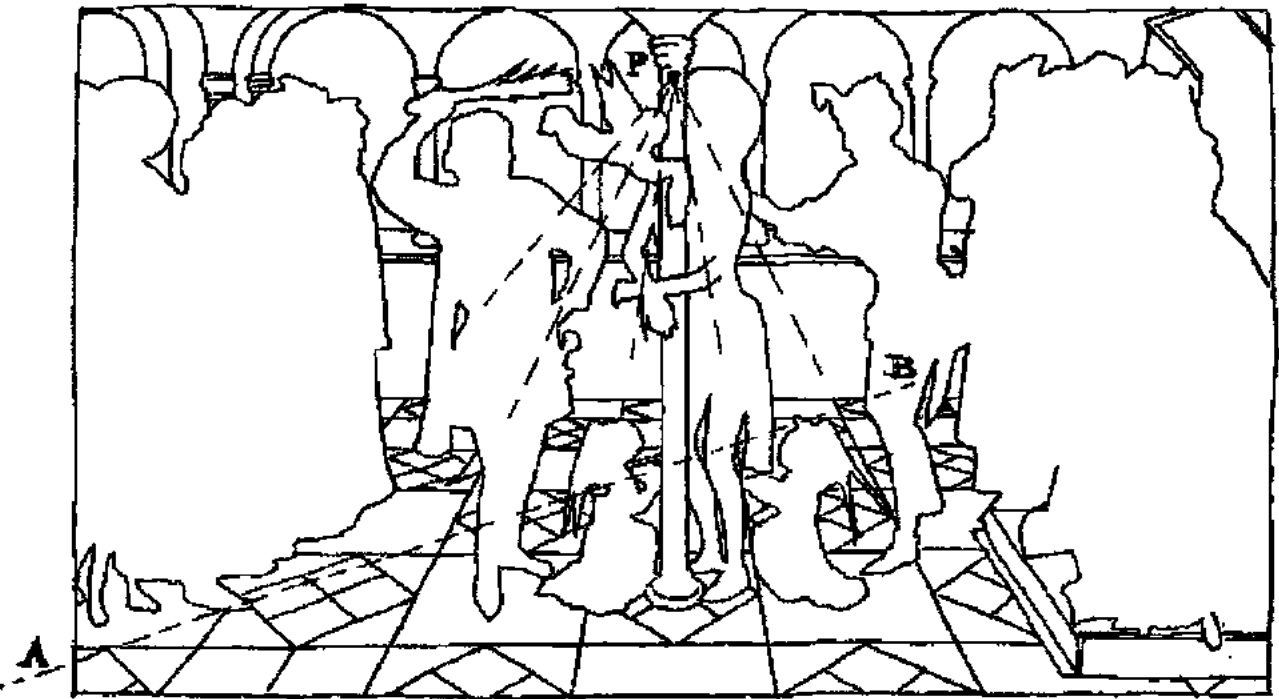
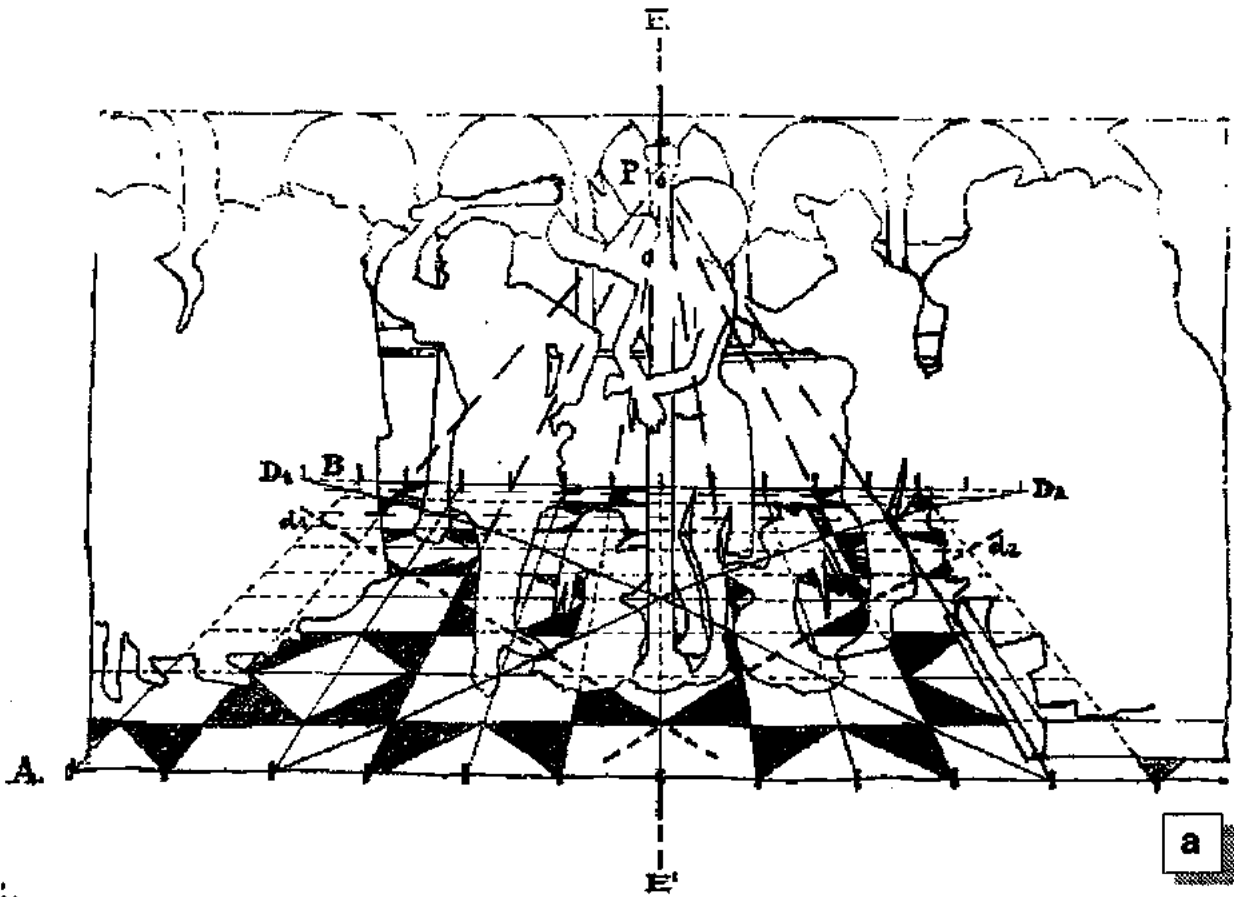


**c**

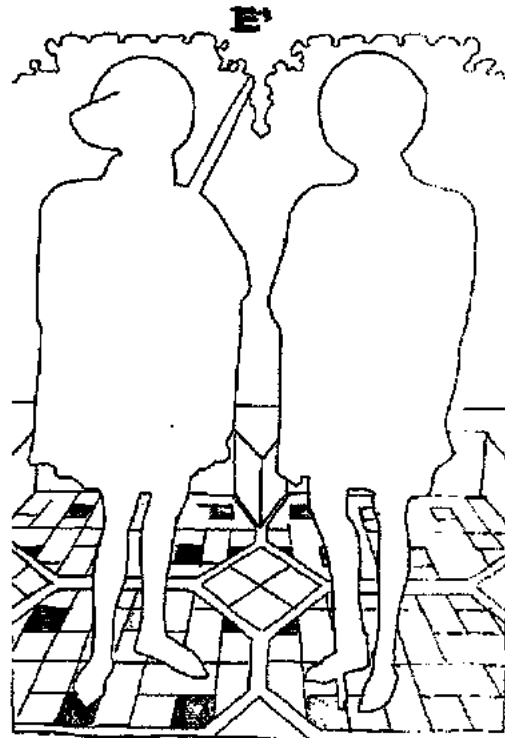
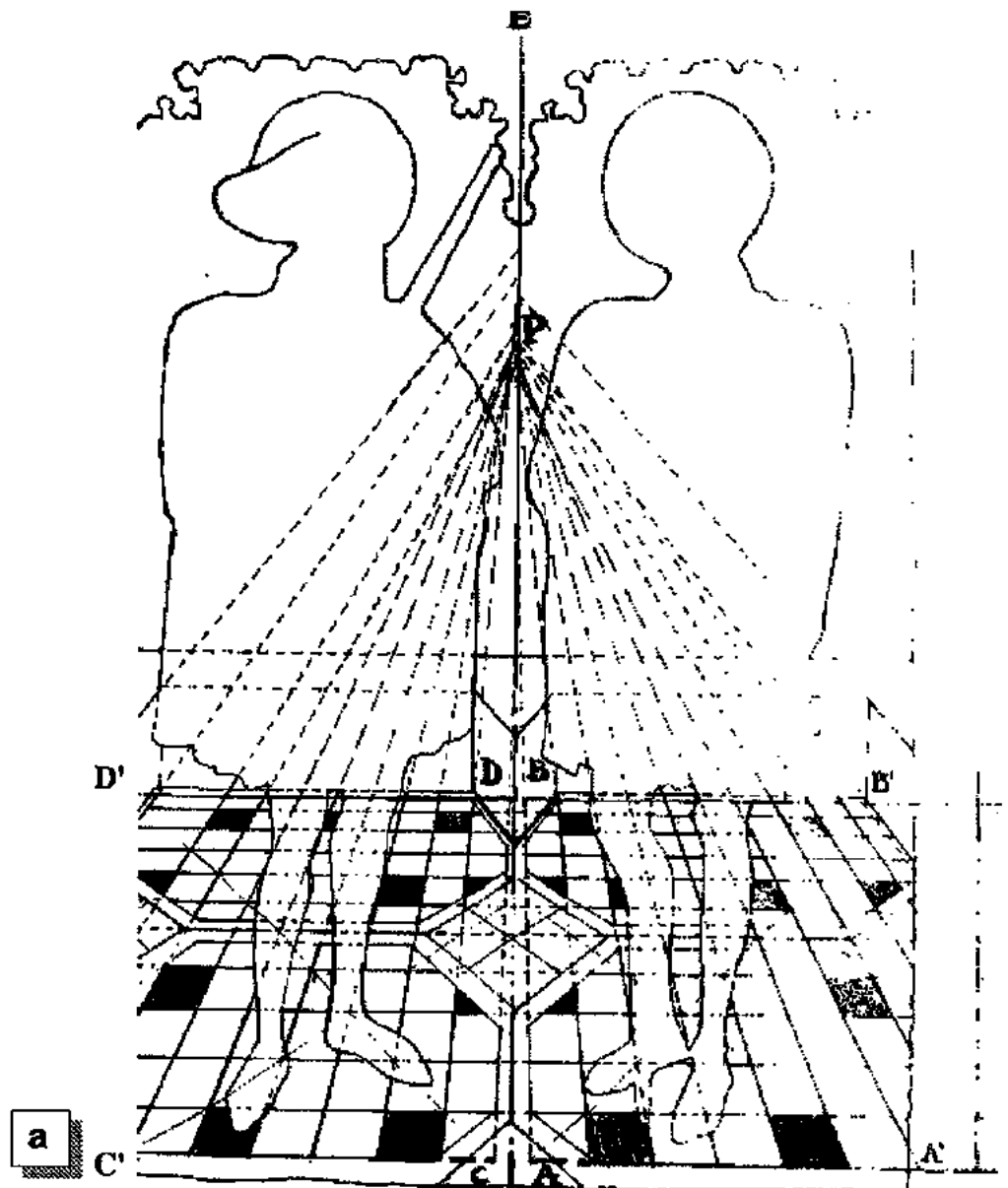
1

2

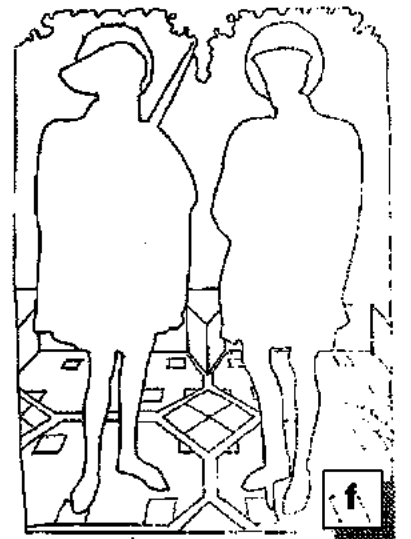
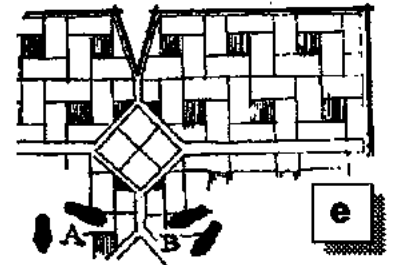
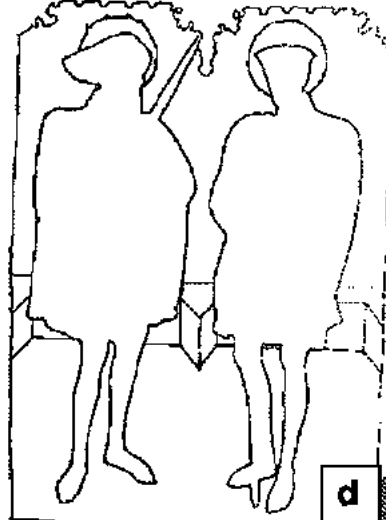
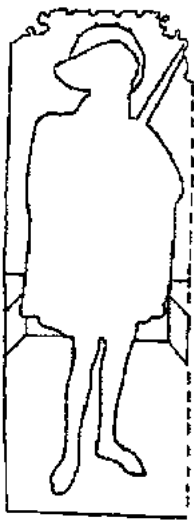
3



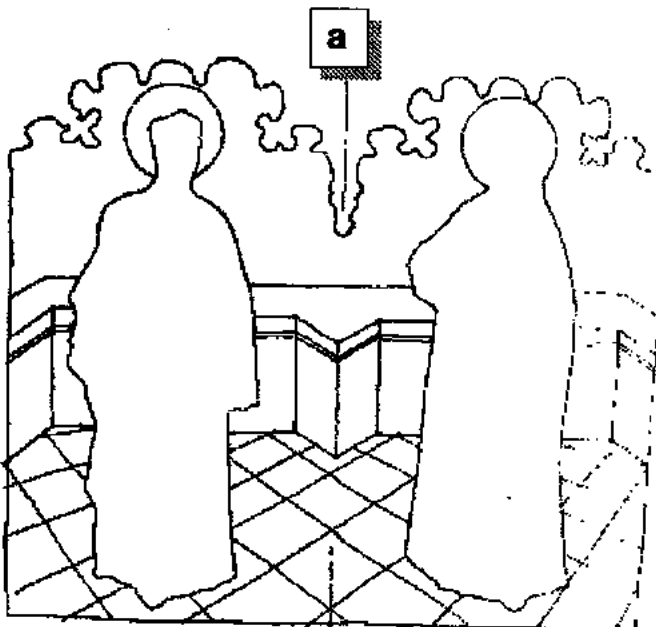
1.2.4ab. Jaume Huguet,  
 Frontal de la capella de Sant Marc  
 dels Sabaters de la Seu  
 de Barcelona (c. 1450/56),  
*Flagel·lació*.  
 París, Musée du Louvre.



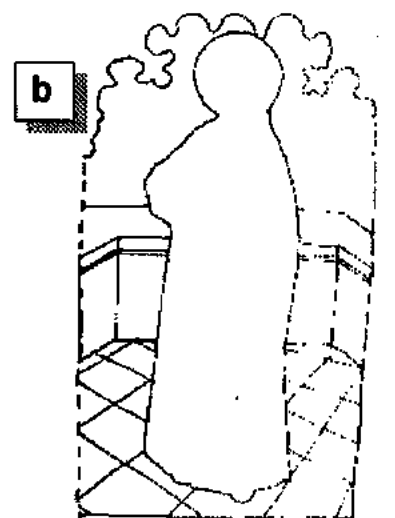
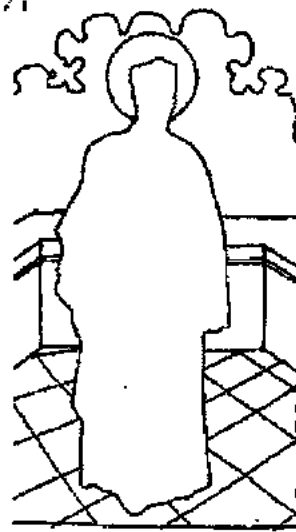
1.2.5ab.  
**Jaume Huguet,**  
 Retaulle dels  
 Sants Abdó  
 i Senén  
 de Sant Pere  
 de Terrassa  
 (1459/60),  
 Sants Abdó  
 i Senén.  
 Terrassa,  
 església  
 de Santa Maria.

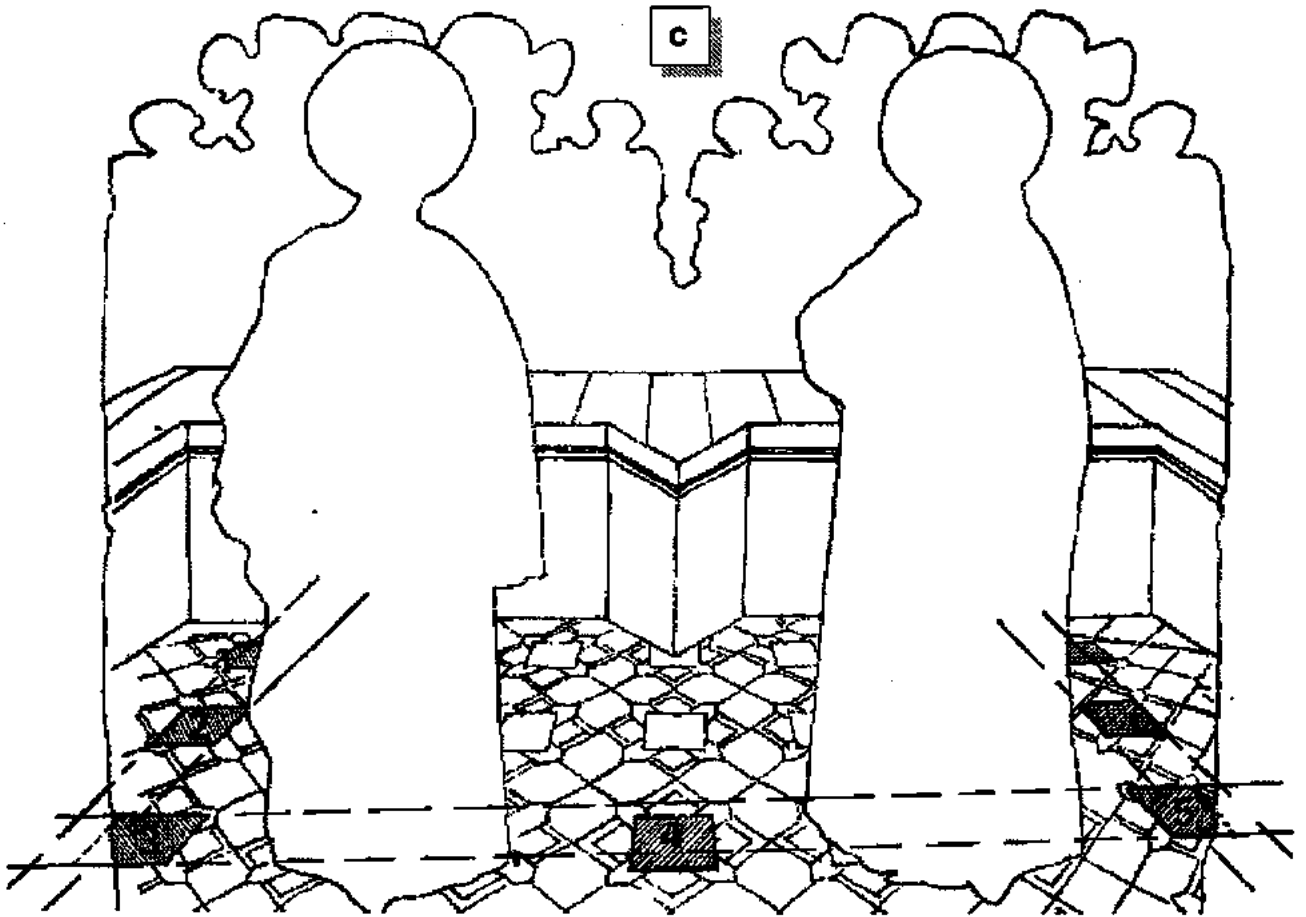


**1.2.5cdef. Jaume Huguet, Retaule dels Sants Abdó i Senén i Sant Pere de Terrassa (1459/60), Sants Abdó i Senén. Terrassa, església de Santa Maria.**



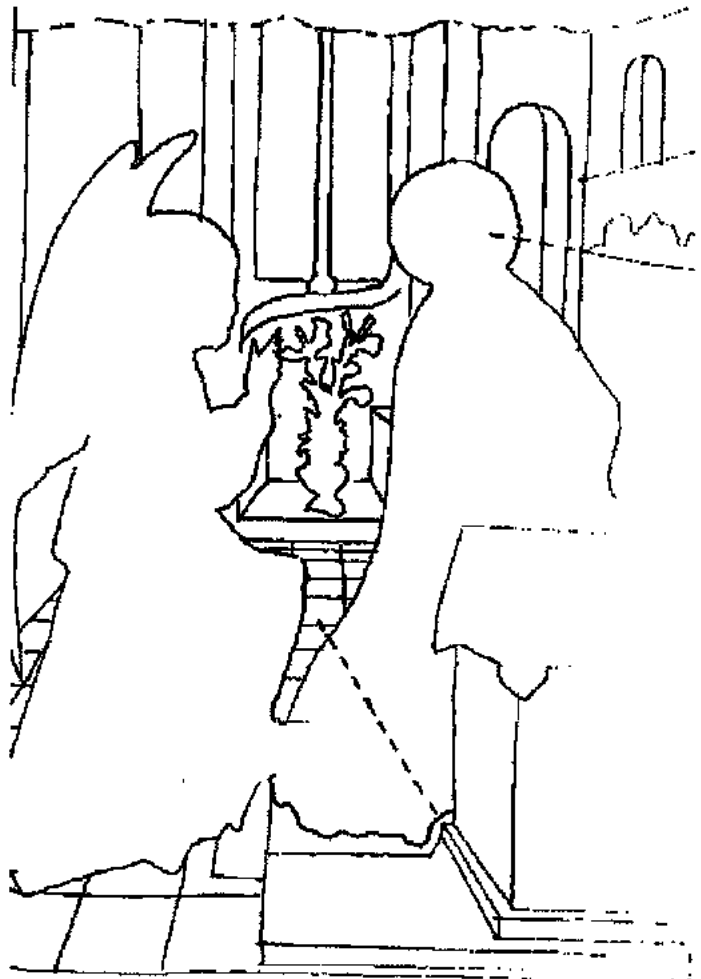
**1.2.6ab. Jaume Huguet, Retaule dels Sants Abdó i Senén de Sant Pere de Terrassa (1459/60), Sants Cosme i Damià. Terrassa, església de Santa Maria**

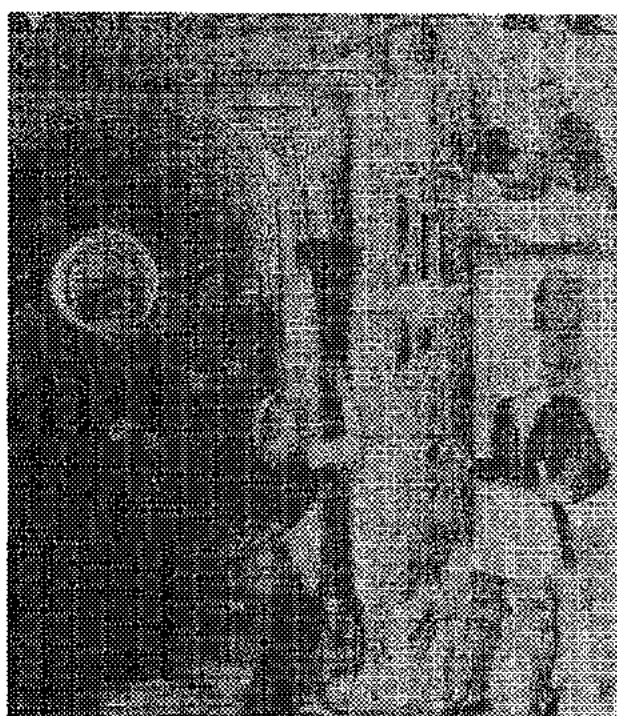
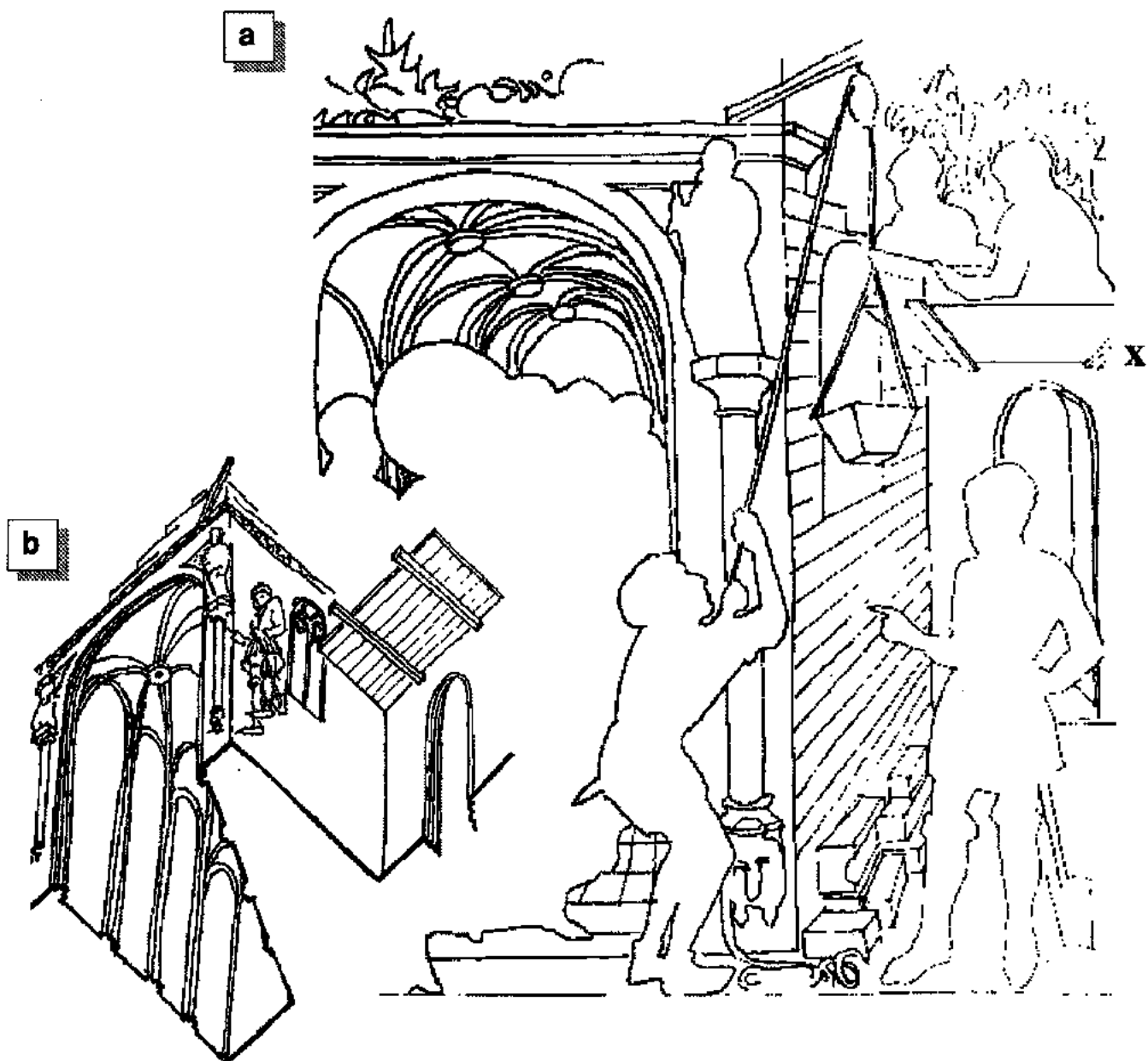




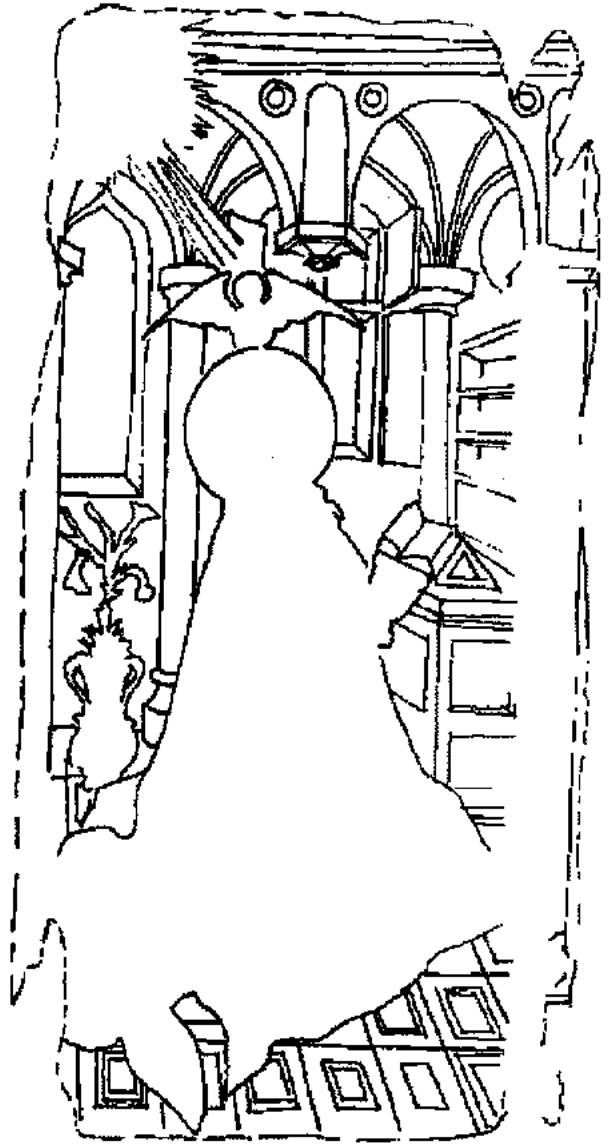
**1.2.6c. Jaume Huguet, Retaule dels Sants Abdó i Senén de Sant Pere de Terrassa (1459/60),  
Sants Cosme i Damià. Terrassa, església de Santa Maria**

**1.2.7. Jaume Huguet,  
Retaule del Conestable 11(1464/65),  
*Anunciació.*  
Barcelona, Capella de Santa Àgata  
del Palau reial major.**

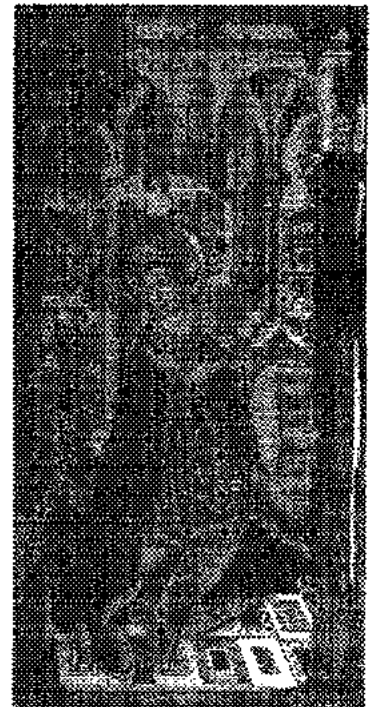




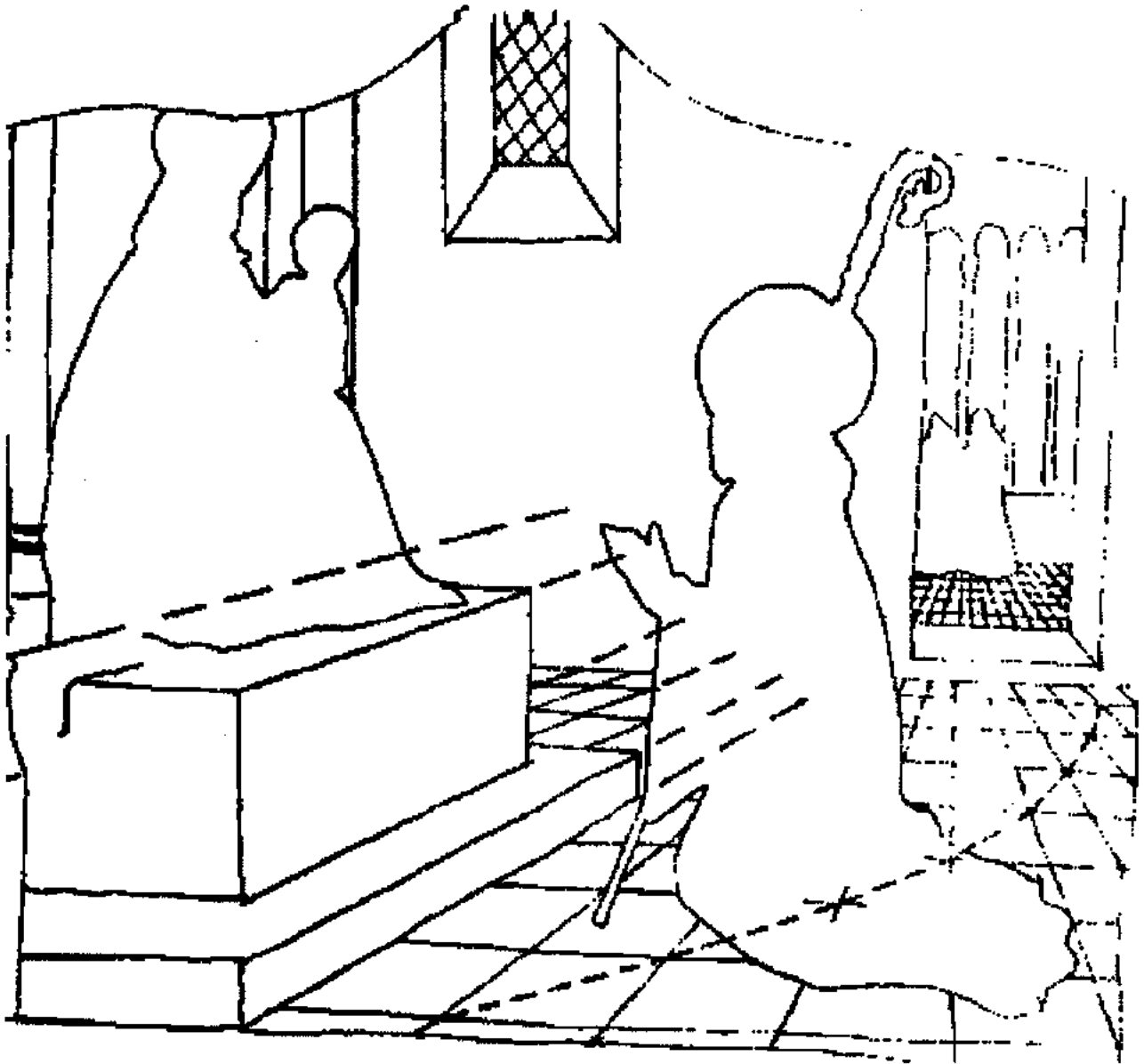
1.2.8ab. Ramon II o Esteve Solà,  
 Retaule de Sant Benet i Santa Escolàstica  
 de la Seu de Girona (c. 1465/90),  
*Sant Benet supervisant la construcció del temple.*  
 Col. part.



**1.2.10.**  
**Ramon II o Esteve Solà,**  
 Taules de l'Anunciació  
 (c. 1472/94),  
*l'Àngel.*  
 Girona,  
 Museu de la Catedral.

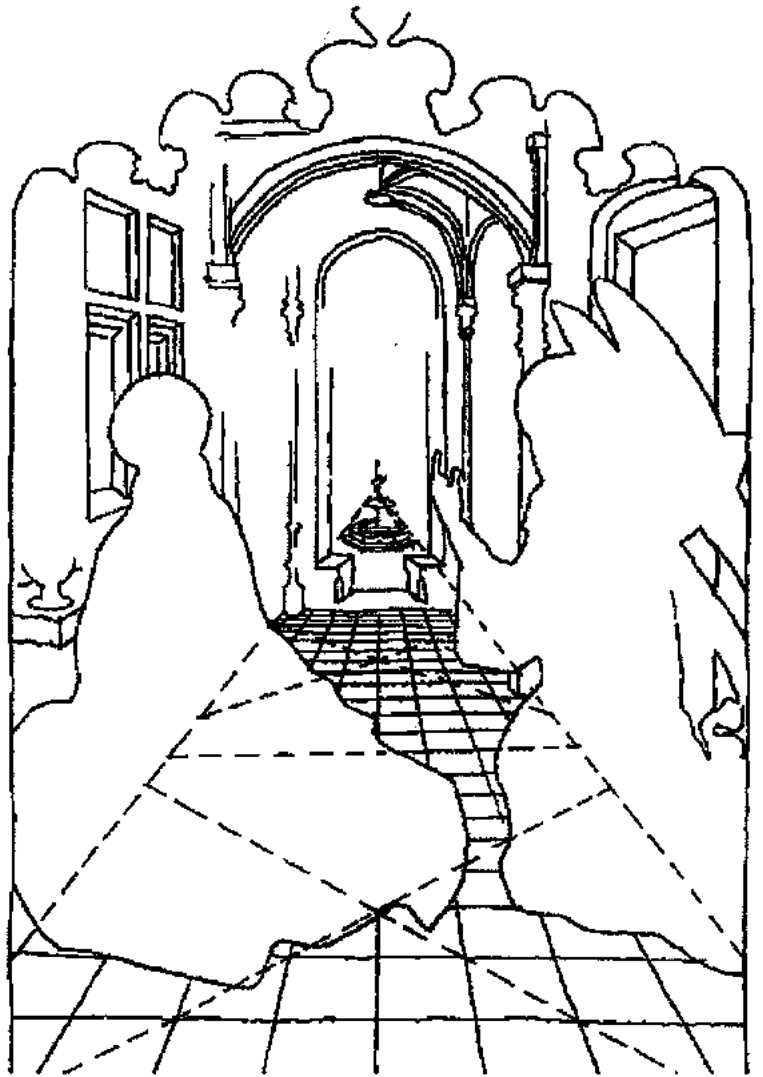


**1.2.9.**  
**Ramon II o Esteve Solà,**  
 Taules de l'Anunciació  
 (c. 1472/94?),  
*la Verge Maria.*  
 Girona,  
 Museu de la Catedral.



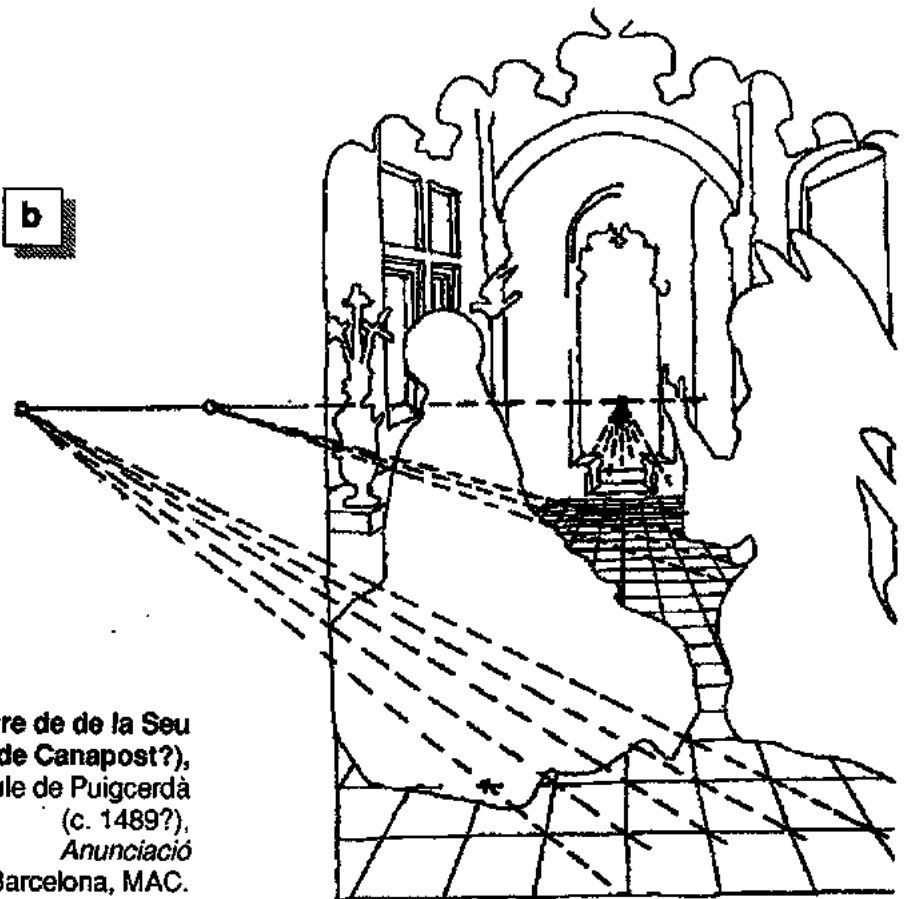
**1.2.11. Mestre de Canapost,**  
retaule de la Mare de Déu  
de Canapost  
(c. 1475/80),  
*Aparició de la Mare de Déu  
a Sant Bernat.*  
Girona, MAG.



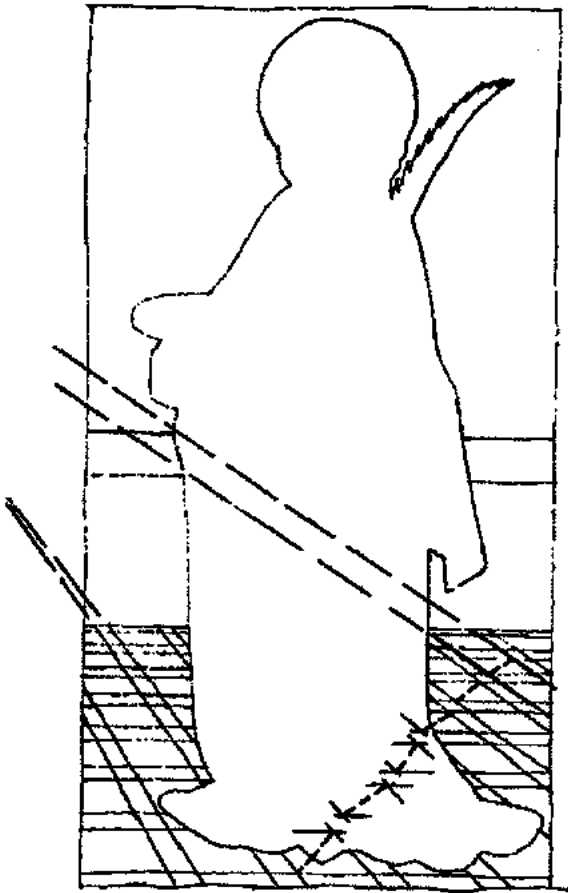


a

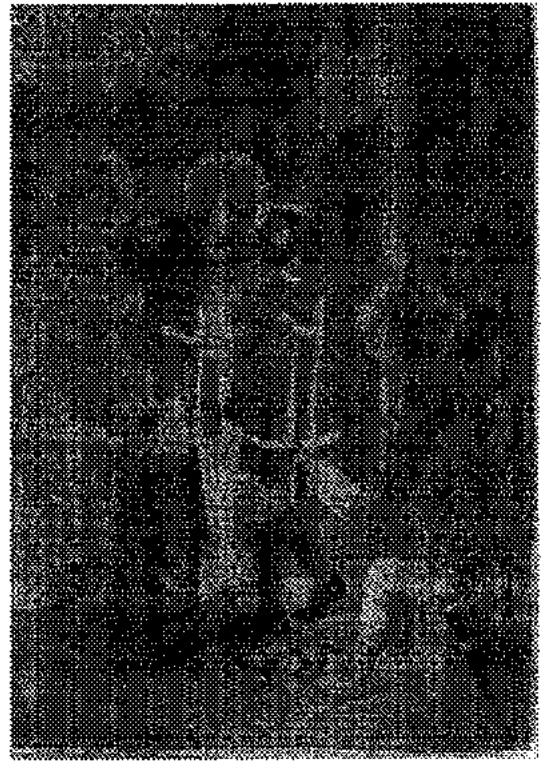
b



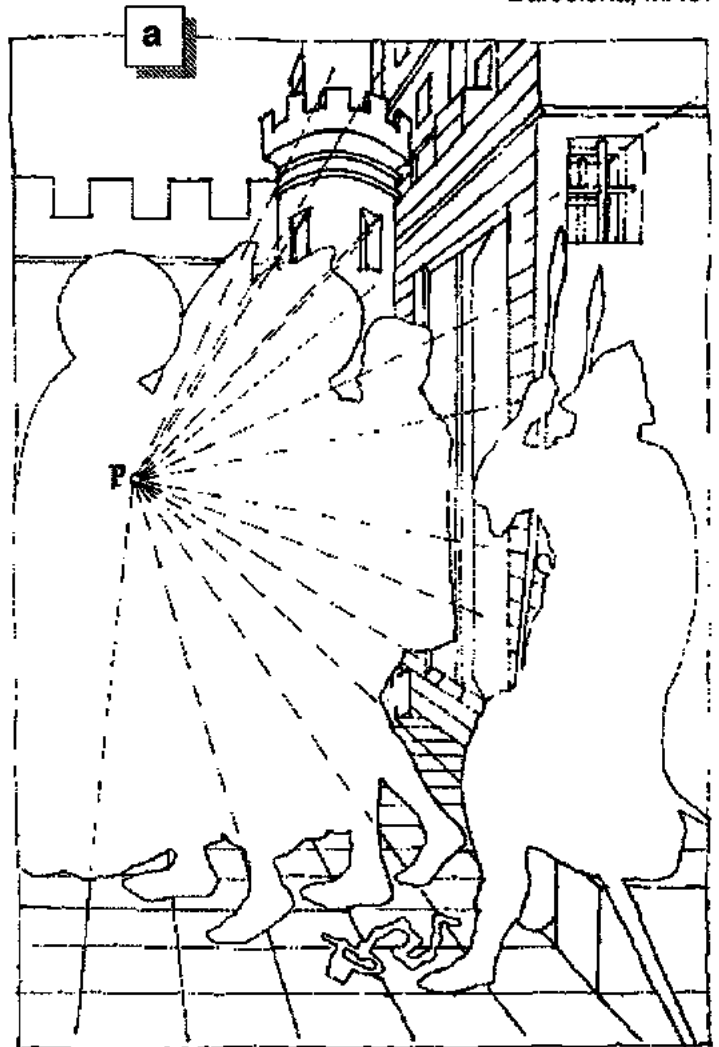
1.2.12ab. Mestre de de la Seu  
d'Urgell (Mestre de Canapost?),  
retaula de Puigcerdà  
(c. 1489?),  
Anunciació  
Barcelona, MAC.

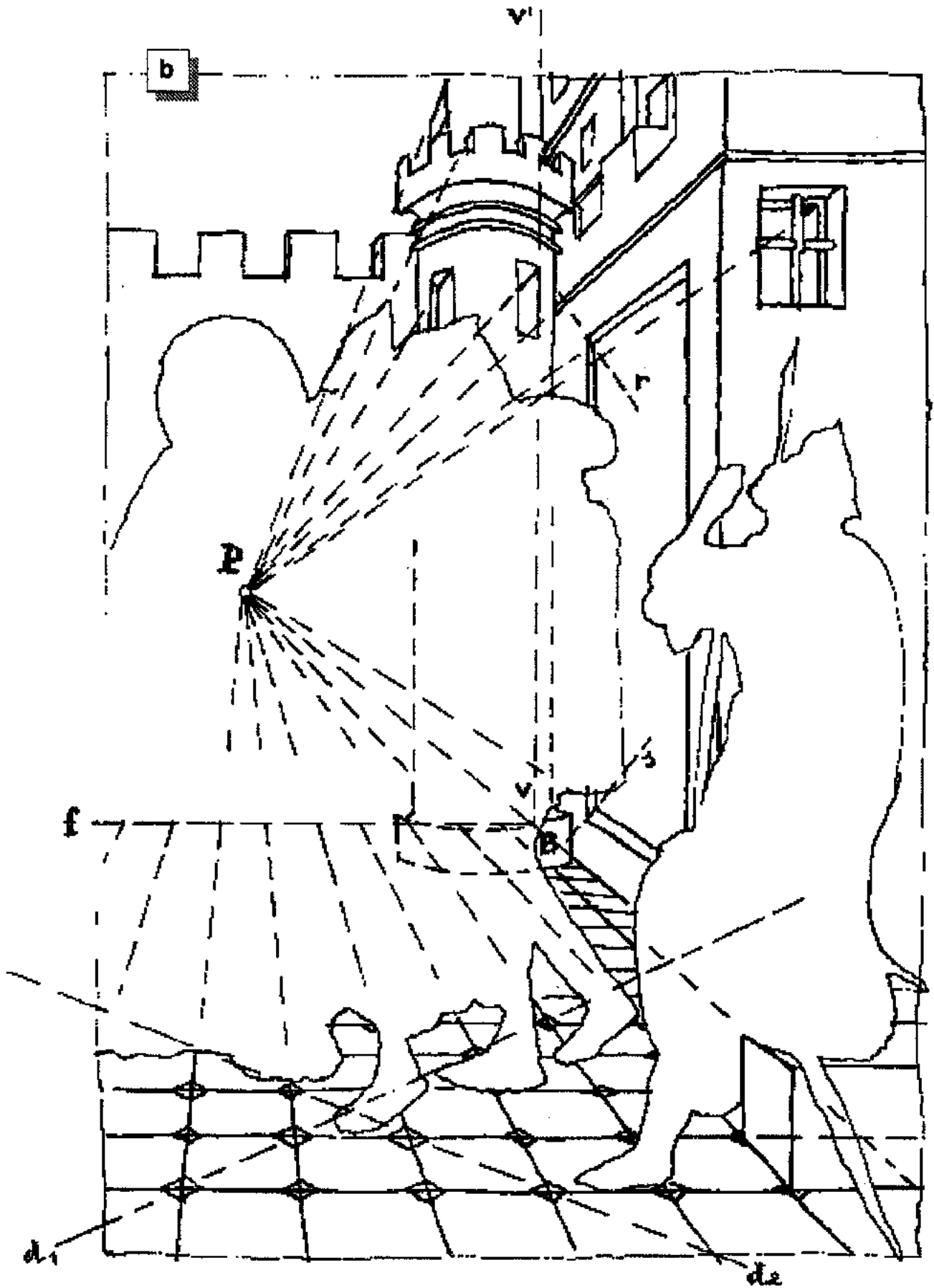


**1.2.13. Jaume Vergós I (?),**  
 Retaule de Canovelles (1480?),  
*Santa Àgata.*  
 U.S.A., Col. Deering.

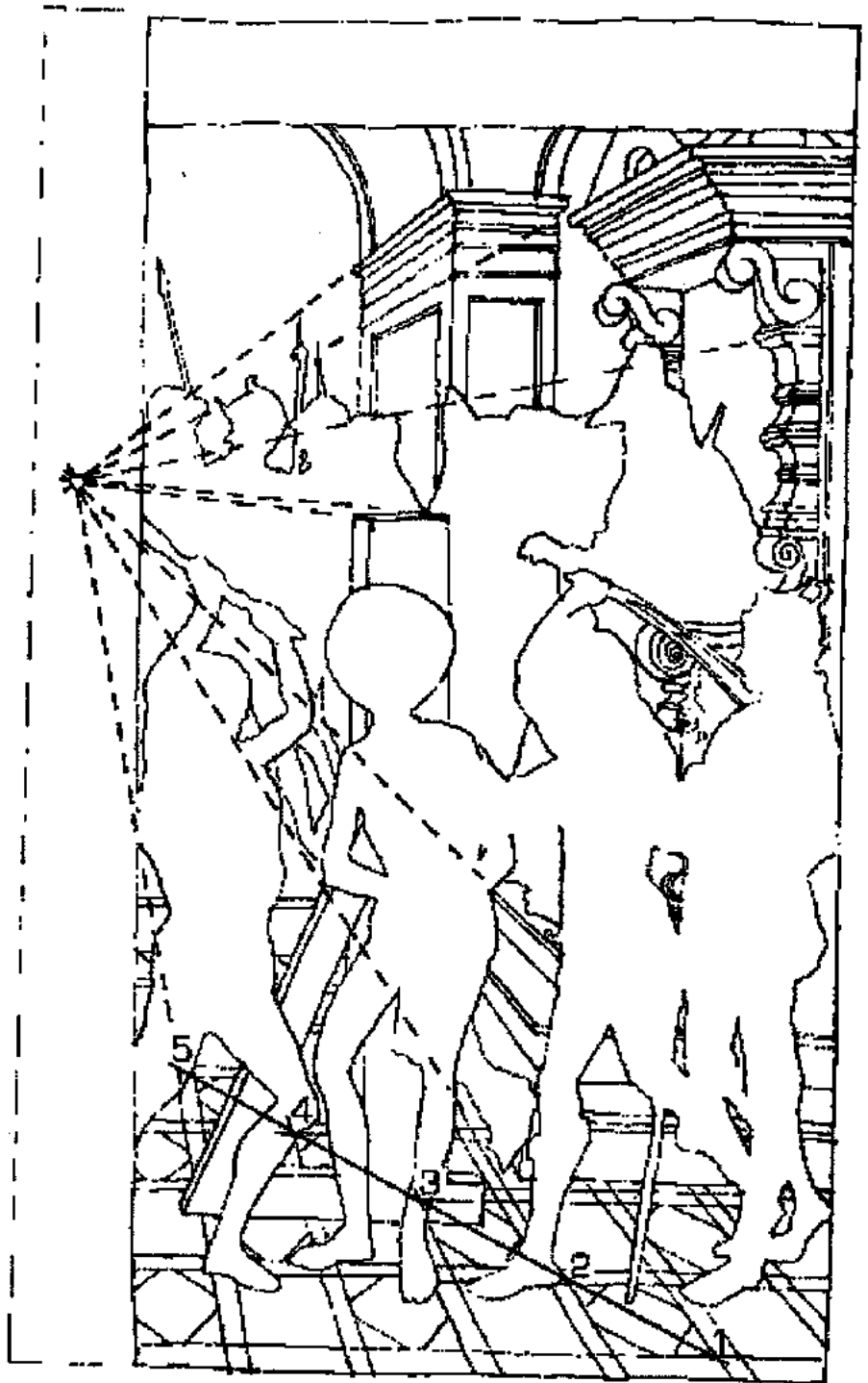


**1.2.14a. Els Vergós,**  
 Retaule de Sant Esteve de Granollers (1493-c.1502),  
*Alliberament de Galceran de Pinós*  
*de la presó sarraïna.*  
 Barcelona, MAC.

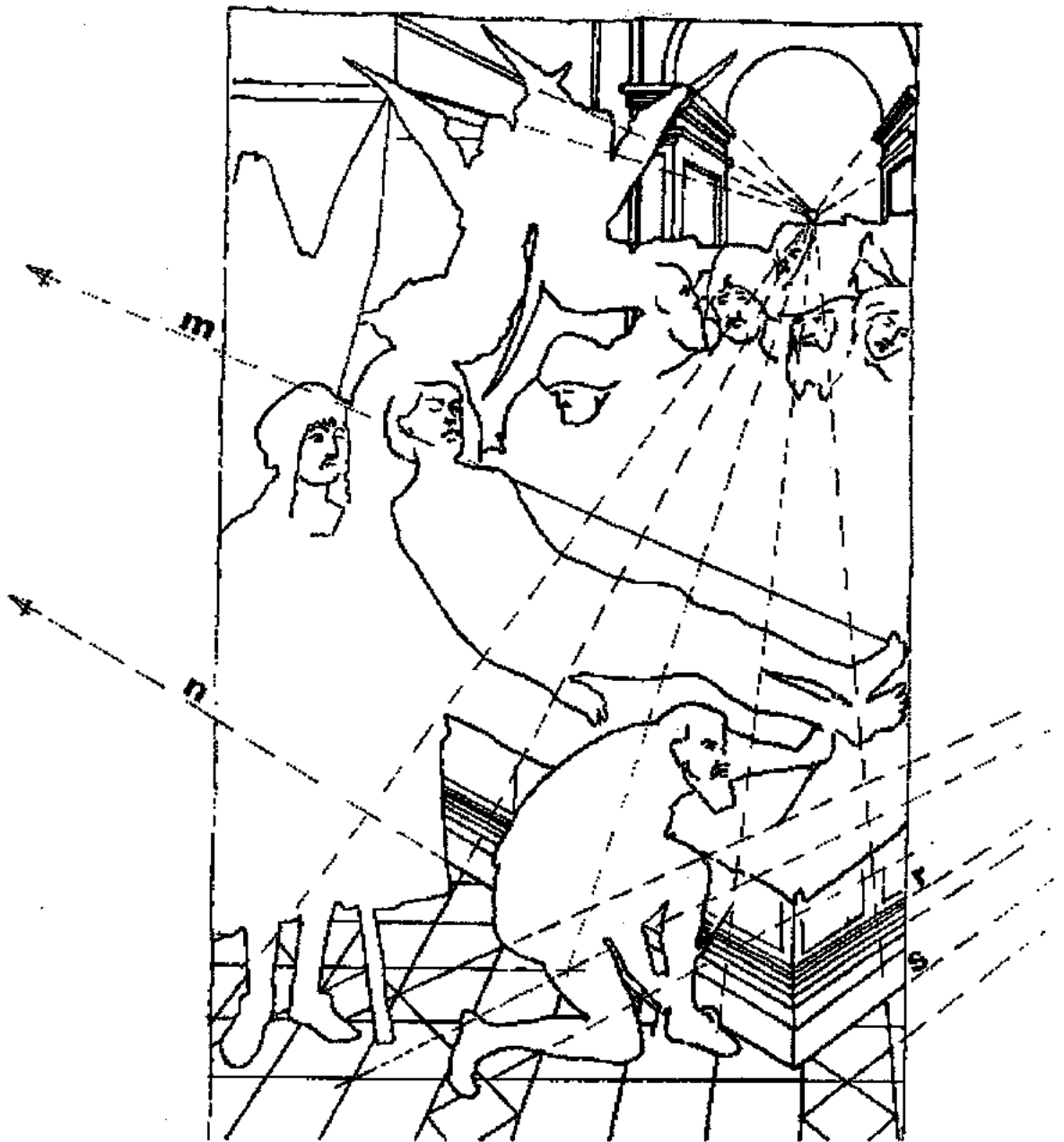




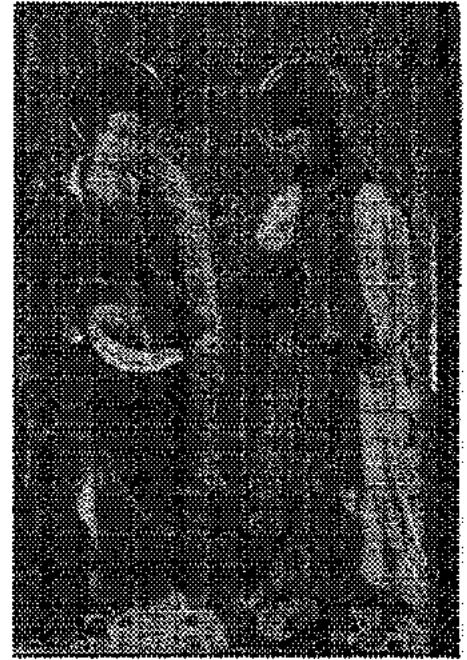
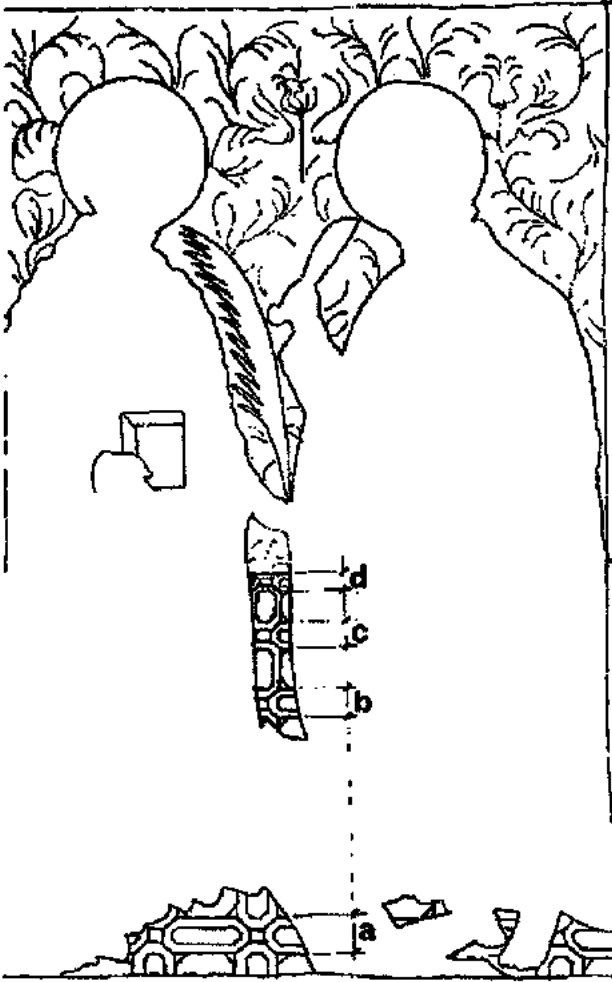
1.2.14b. Els Vergós,  
 Retaule de Sant Esteve de Granollers (1493-c.1502),  
*Alliberament de Galceran de Pinós  
 de la presó sarraïna.*  
 Barcelona, MAC.



**1.2.15. Mestre de Castelsardo,**  
Retaule de Sant Vicenç de Sarrià  
(post 1492-c. 1500?),  
*Flagel·lació de Sant Vicenç.*  
Barcelona, MAC.

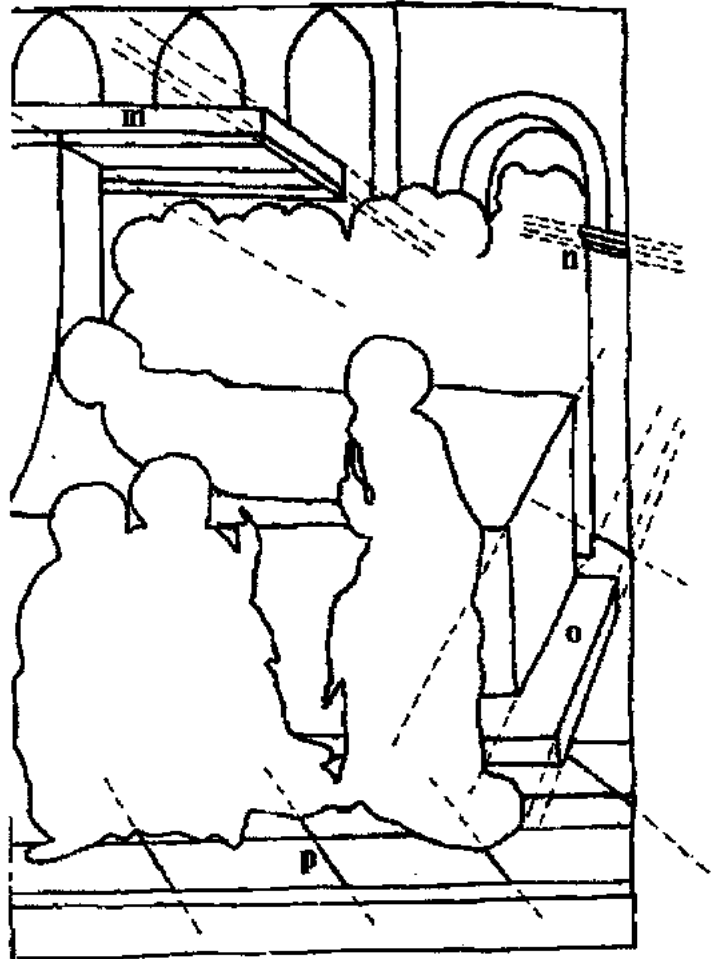


**1.2.16. Mestre de Castelsardo,**  
**Retaule de Sant Vicenç de Sarrià**  
 (post1492-c.1500?),  
*Mort de Sant Vicenç.*  
 Barcelona, MAC.

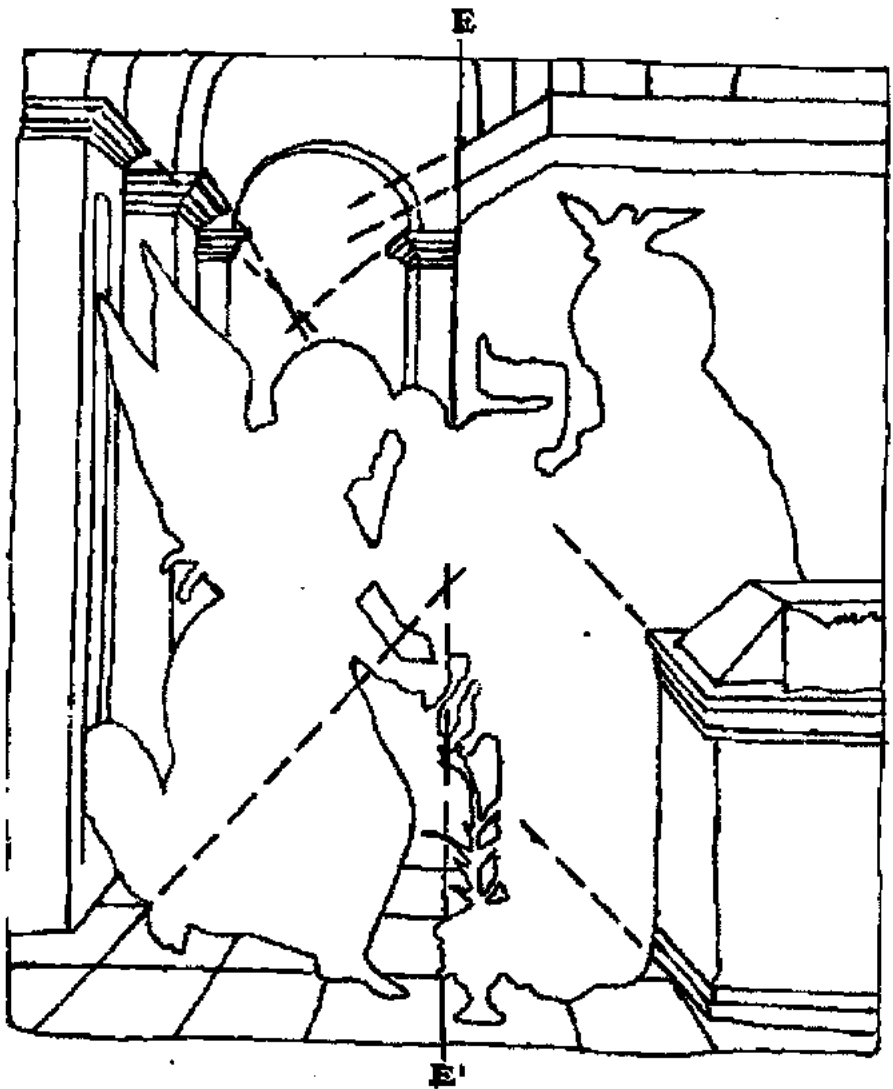


**1.2.17. Nicolau de Credença,**  
 Retaule de Santa Tecla i Sant Bartomeu (1499),  
*Santa Tecla i Sant Bartomeu.*  
 Sitges, església parroquial.

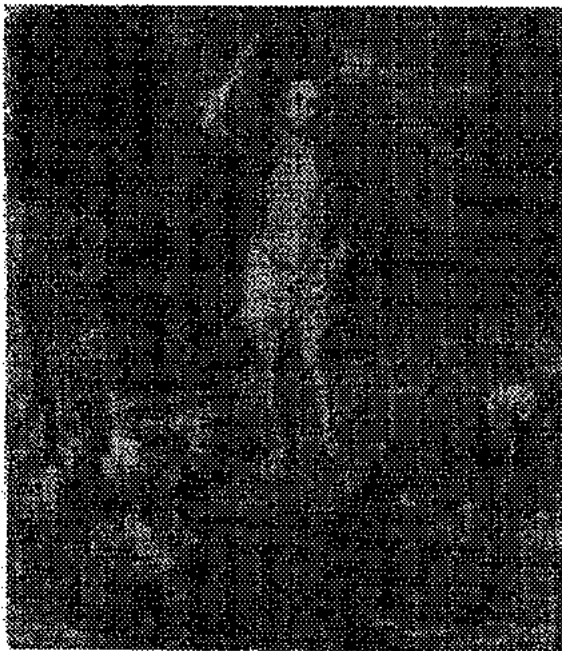
**1.2.18. Mestre de Palau-solità,**  
 Retaule de la Verge de Poblet (1500?),  
*Dormició de la Verge.*  
 Col. part.



**1.2.19.**  
**Mestre de Palau-solità,**  
 Retaule de Santa Maria  
 (1513/19),  
*Anunciació.*  
 Palau-solità,  
 església parroquial.

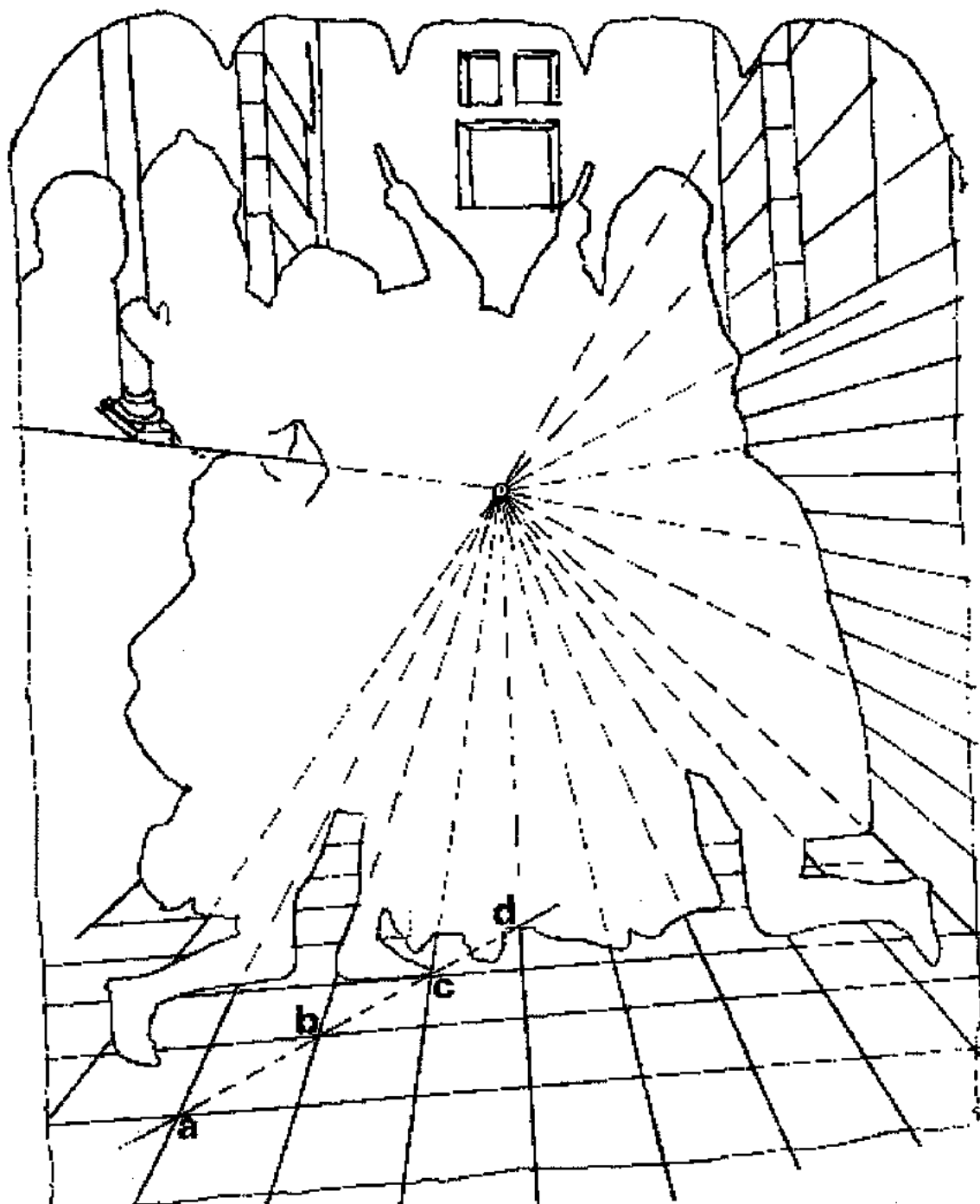


**1.2.20. mestre de Palau-solità,**  
 Retaule de la Verge Maria (1513/19),  
*Resurrecció.*  
 Palau-solità, església parroquial.



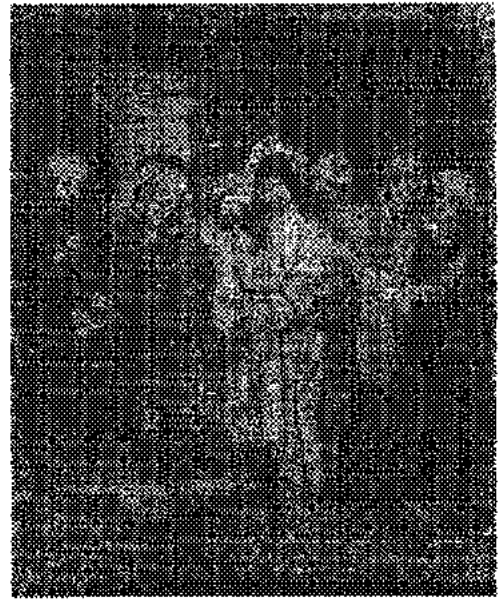
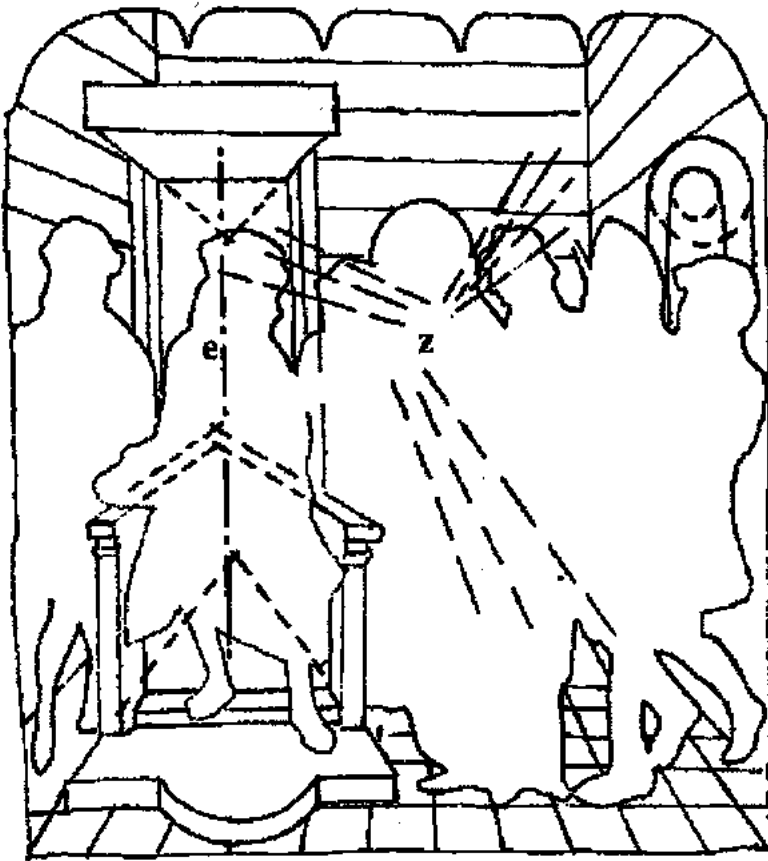
**1.2.21. Mestre de Borbotó?,**  
 Retaule de Santa Maria (1513/19),  
*Pentecostès.*  
 Palau-solità, església parroquial.





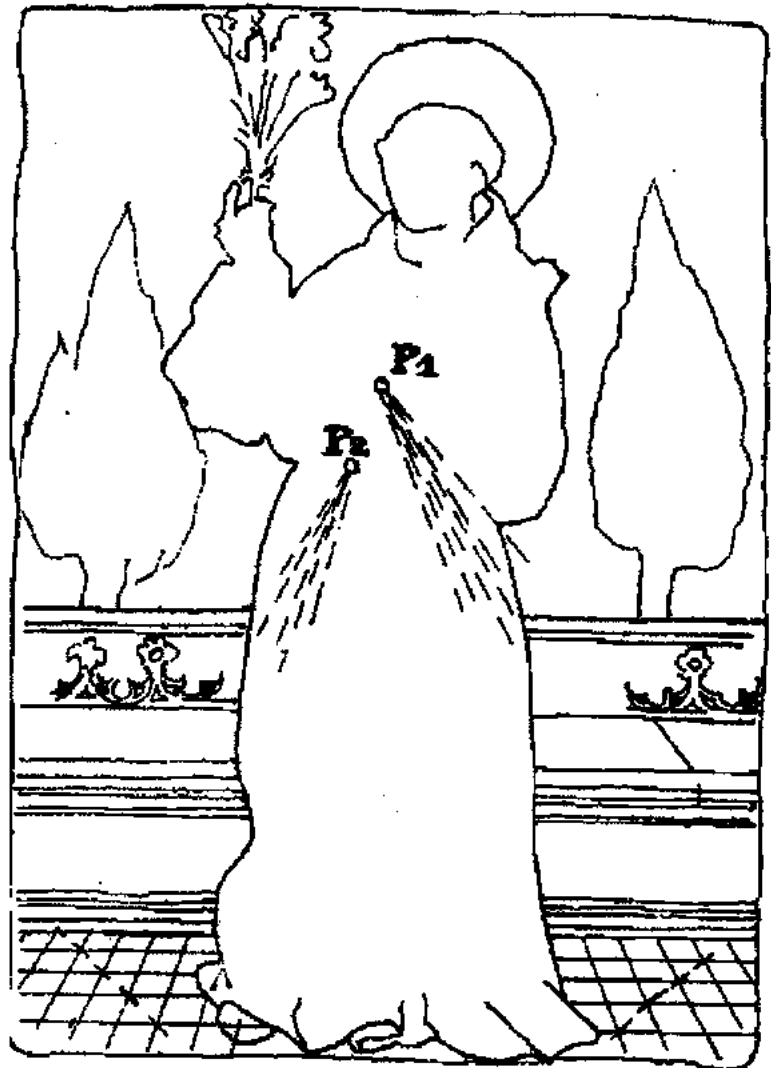
1.2.22. Anònim,  
 Portes del tríptic de la Passió  
 de la capella de les Fonts Baptismals (c. 1500?),  
*Coronació d'espines.*  
 Barcelona, Seu.





1.2.23. Anònim, Portes del tríptic de la Passió de la capella de les Fonts Baptismals (c. 1500?), *Jesús davant Pilat.* Barcelona, Seu.

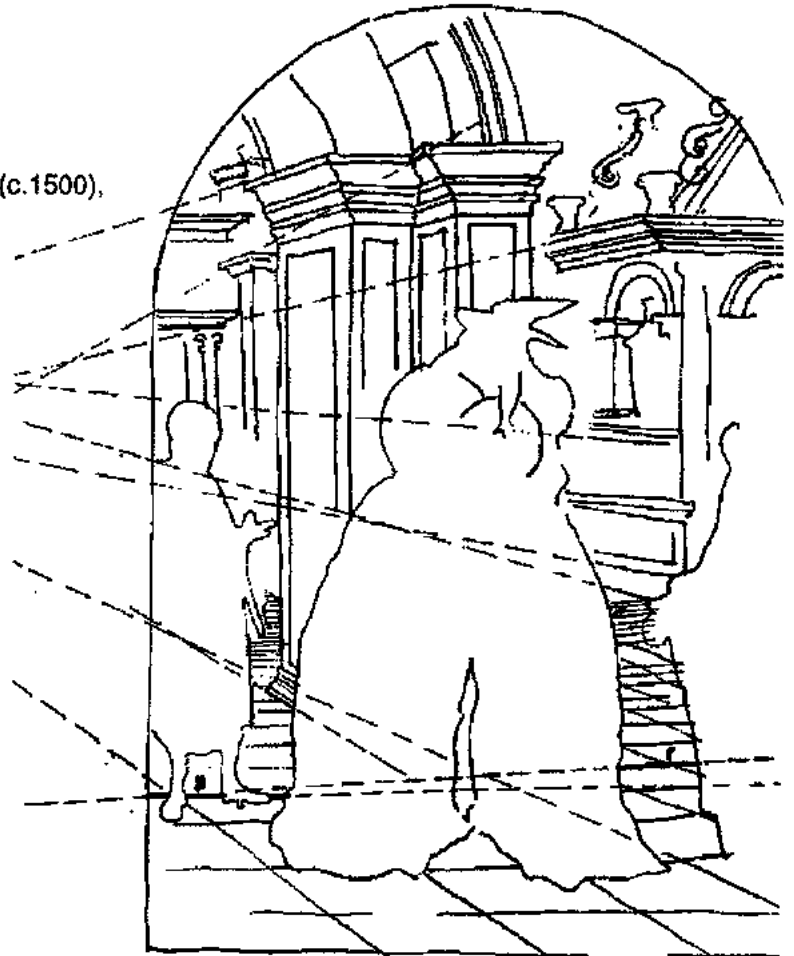
1.2.24. Anònim, Taules amb grisalla de la sala Capitular (c. 1500?), *Sant Antoni de Pàdua.* Barcelona, Seu.





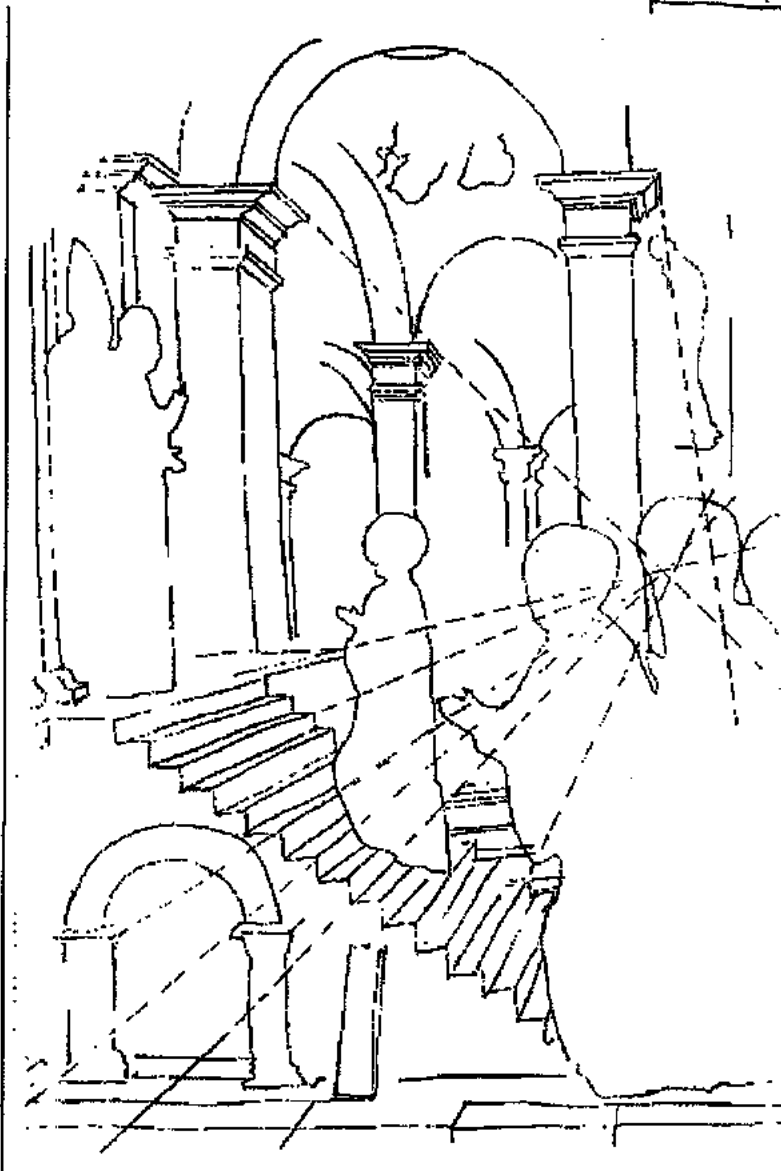
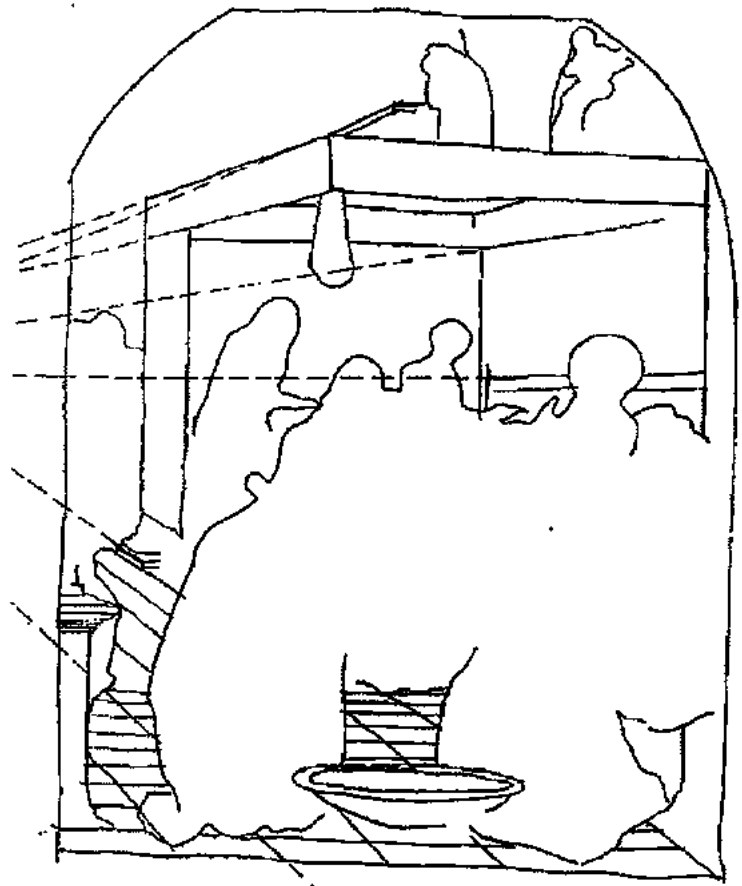
**2.1.1. Mestres de la Magrana,**  
Retaule de la Mare de Déu de la Magrana  
(c.1500),  
*Expulsió de Sant Joaquim del temple.*  
Seu de Perpinyà.

**2.1.2. Mestres de la Magrana,**  
Retaule de la Mare de Déu de la Magrana (c.1500),  
*Encontre a la Porta Daurada.*  
Seu de Perpinyà.





**2.1.3. Mestres de la Magrana,**  
Retaule de la Mare de Déu de la Magrana  
(c. 1500),  
*Nativitat de Maria.*  
Seu de Perpinyà.

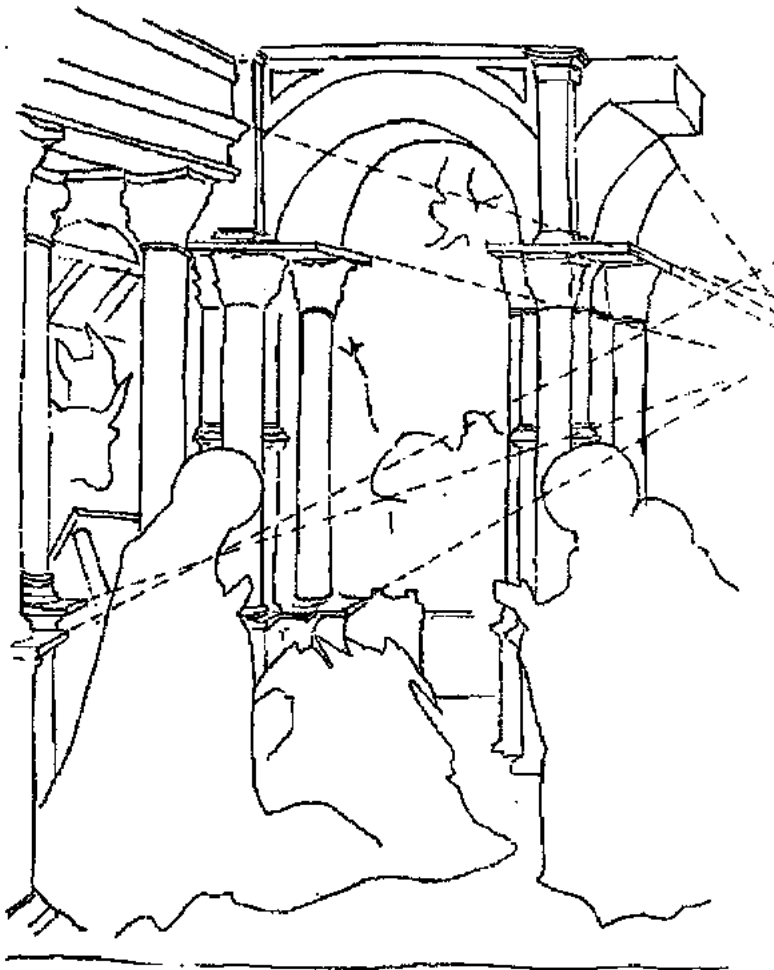
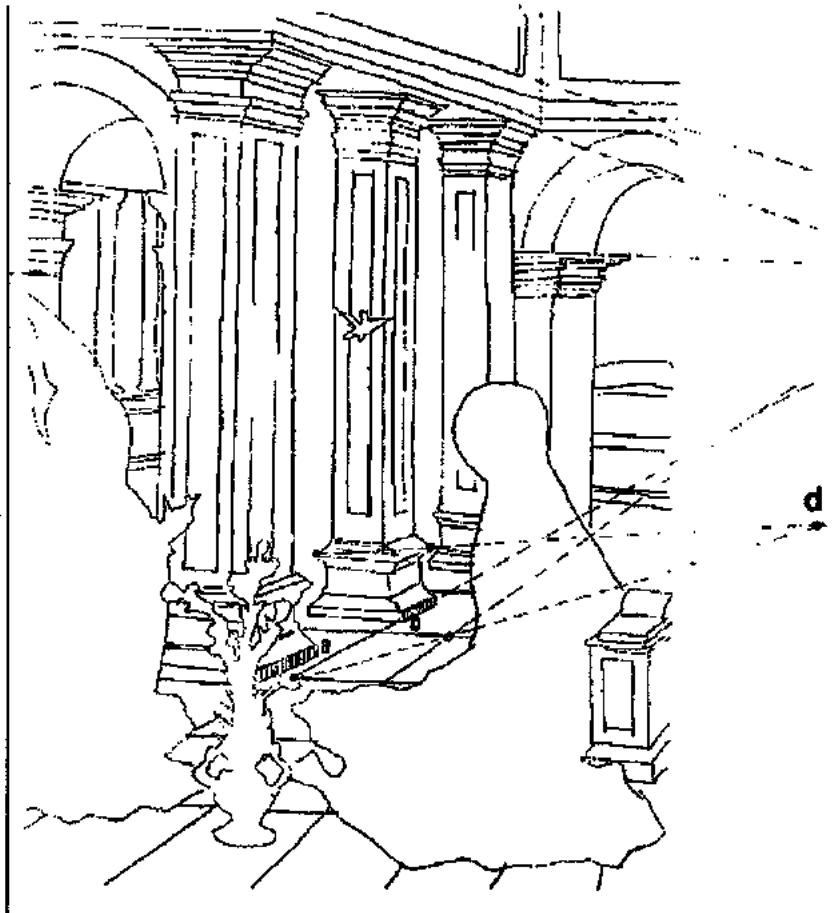


**2.1.4. Mestres de la Magrana,**  
Retaule de la Mare de Déu de la Magrana  
(c. 1500),  
*Presentació de Maria al Temple.*  
Seu de Perpinyà.



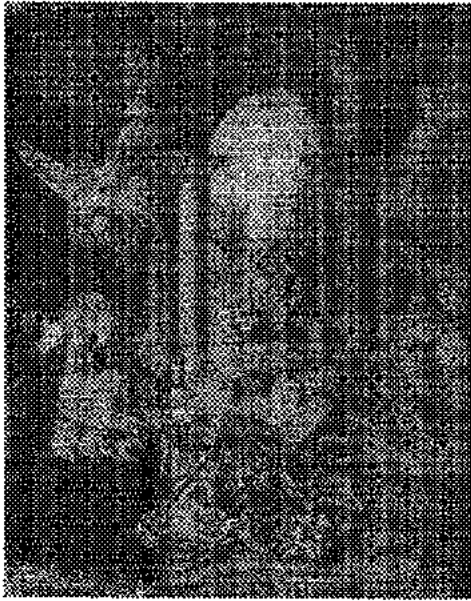


**2.1.5. Mestres de la Magrana,**  
 Retaule de la Mare de Déu  
 de la Magrana  
 (c.1500),  
*Anunciació.*  
 Seu de Perpinyà.

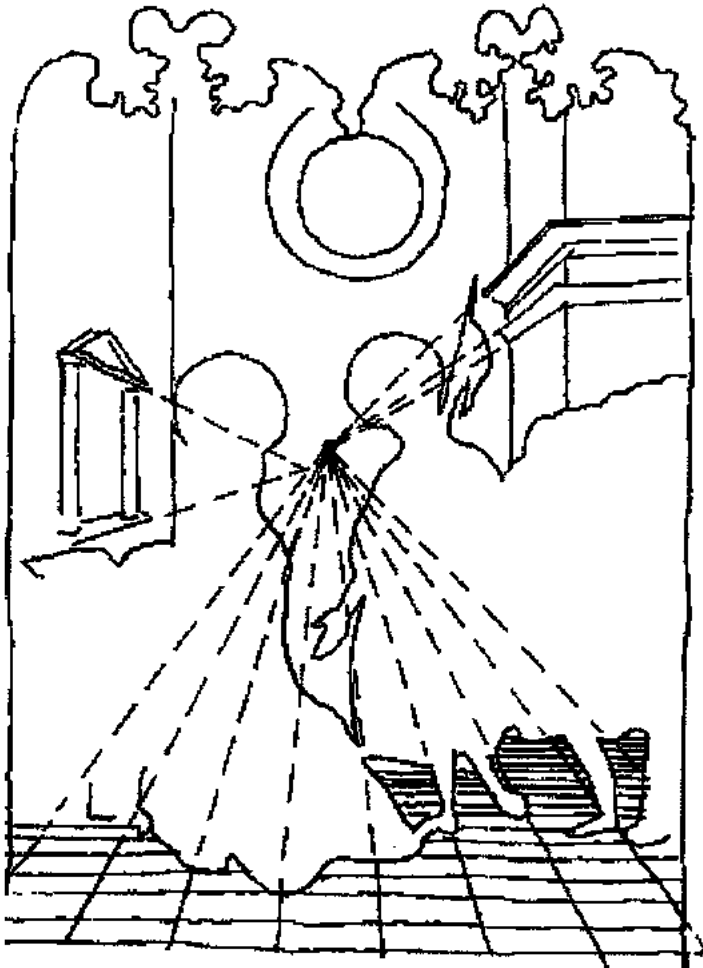
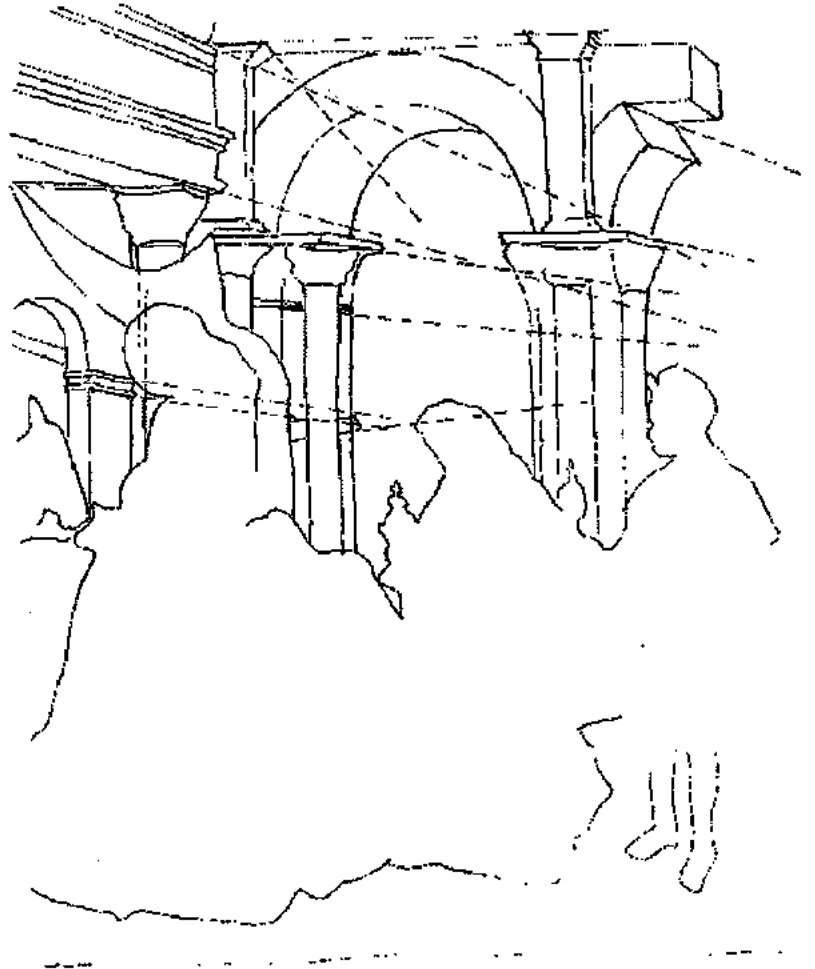


**2.1.6. Mestres de la Magrana.**  
 Retaule de la Mare de Déu  
 de la Magrana  
 (c. 1500),  
*Naixement de Jesús.*  
 Seu de Perpinyà.



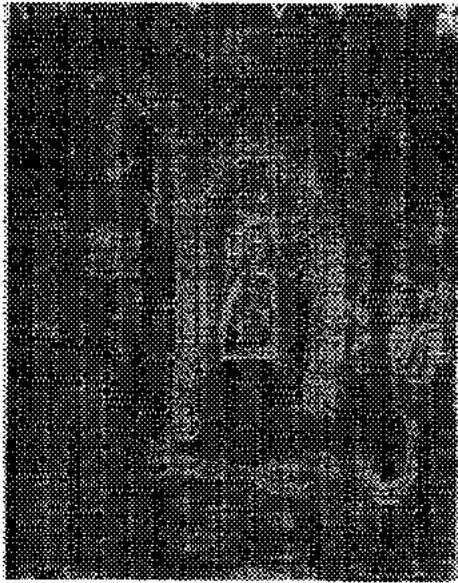


**2.1.7. Mestres de la Magrana,**  
Retable de la Mare de Déu  
de la Magrana  
(c.1500),  
*Epifania.*  
Seu de Perpinyà.

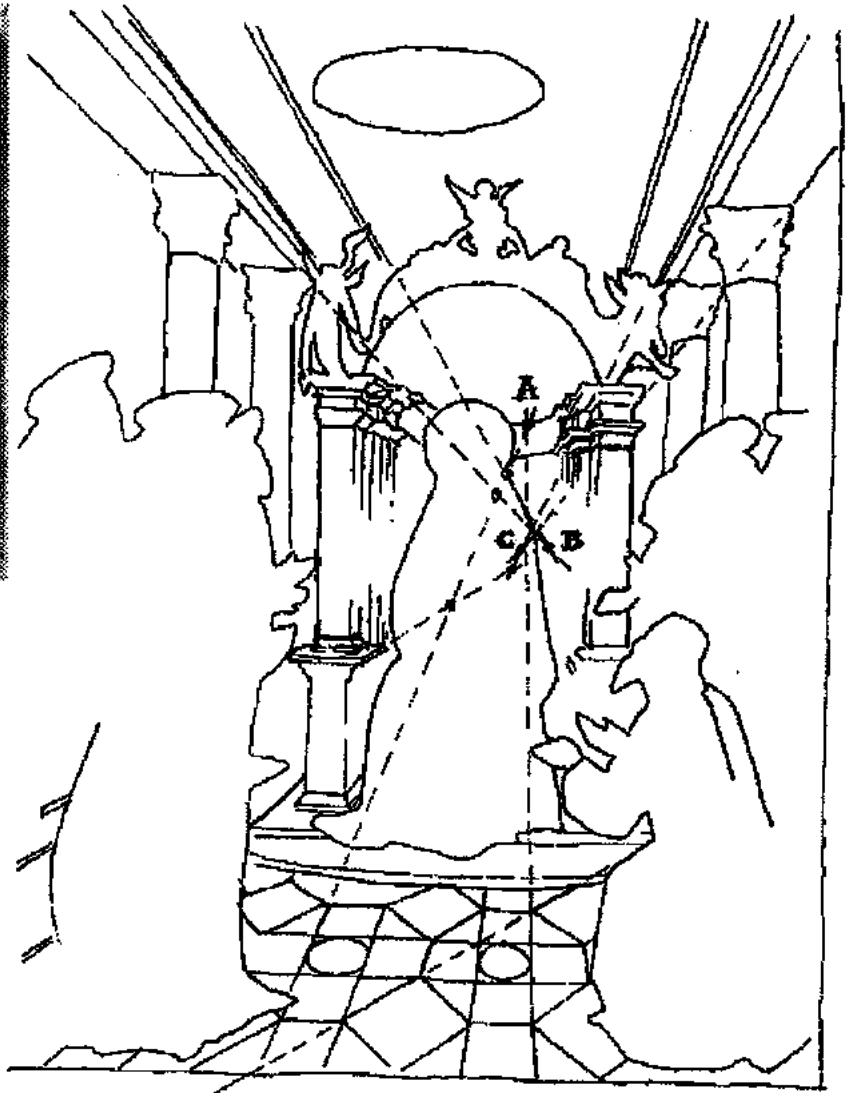


**2.1.8. Mestres de la Magrana,**  
Retable de la Mare de Déu de la Magrana  
(c. 1500),  
*Aparició de Crist a Maria.*  
Seu de Perpinyà.

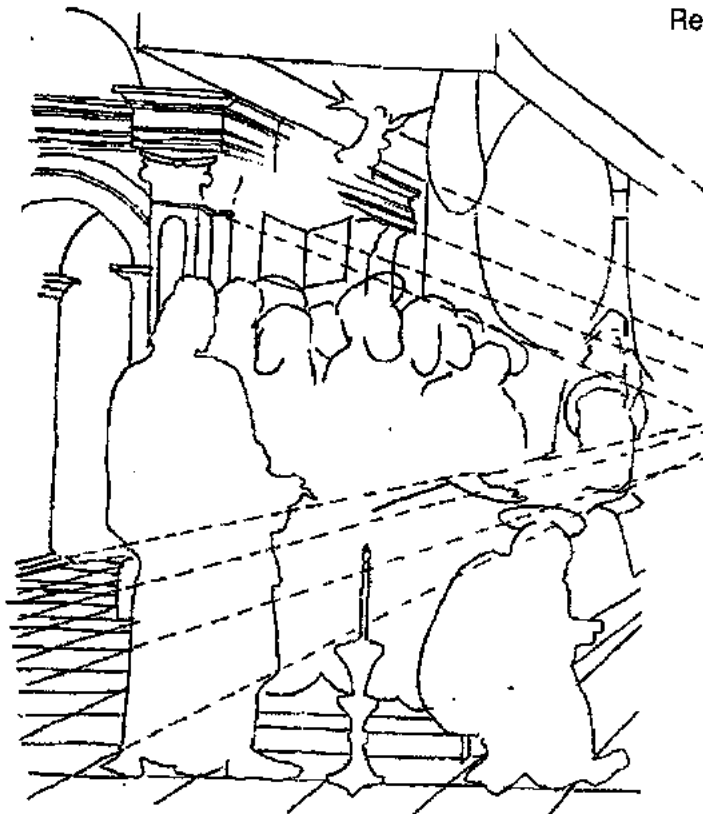


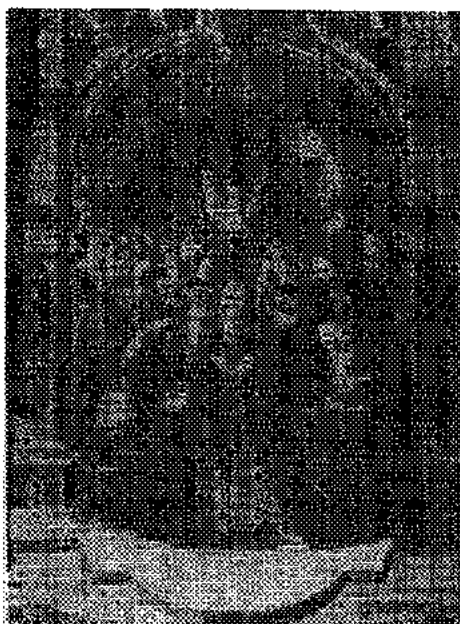
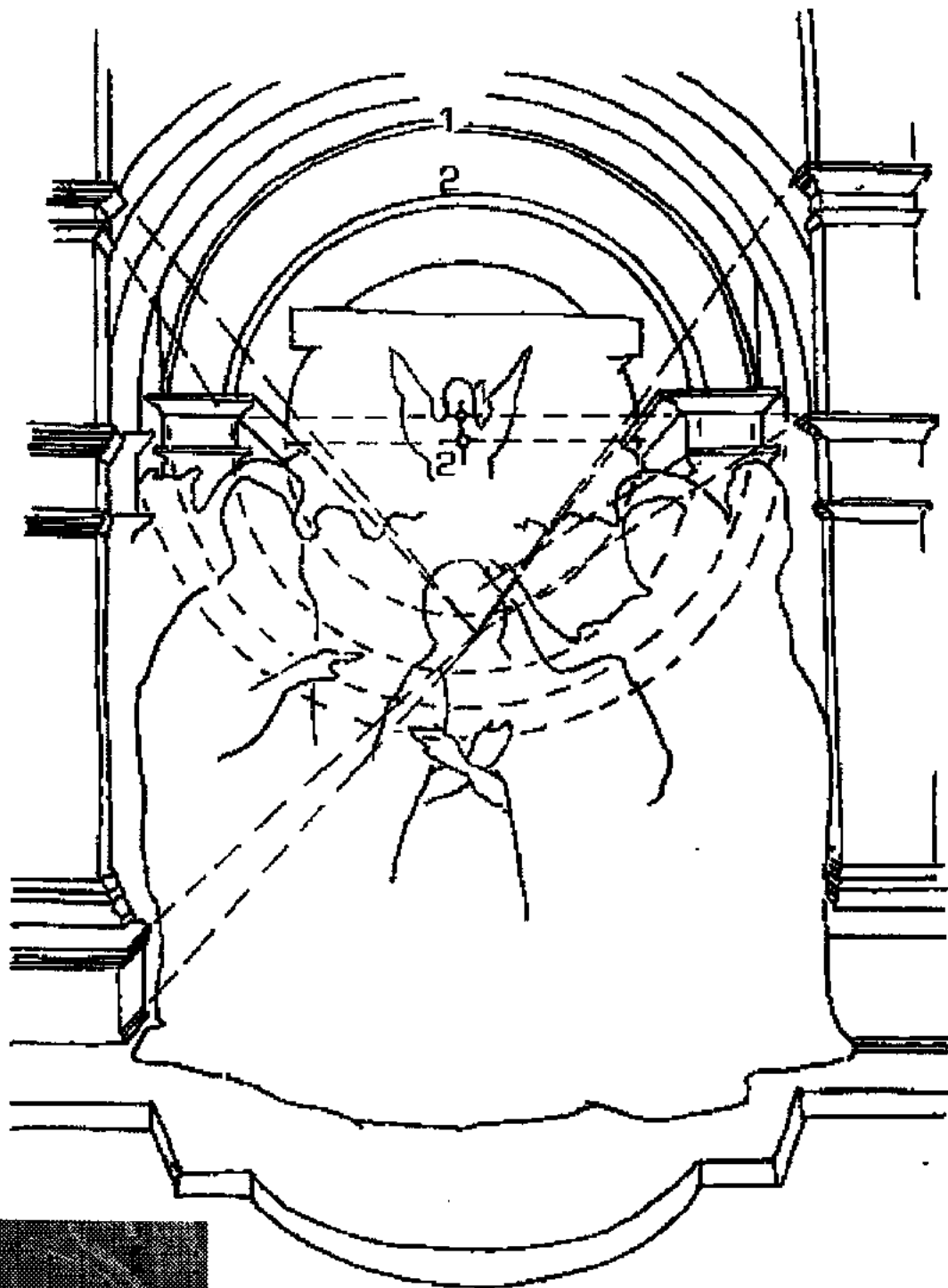


**2.1.9. Mestres de la Magrana,**  
 Retaule de la Mare de Déu  
 de la Magrana  
 (c. 1500),  
*Pentecostès.*  
 Seu de Perpinyà.

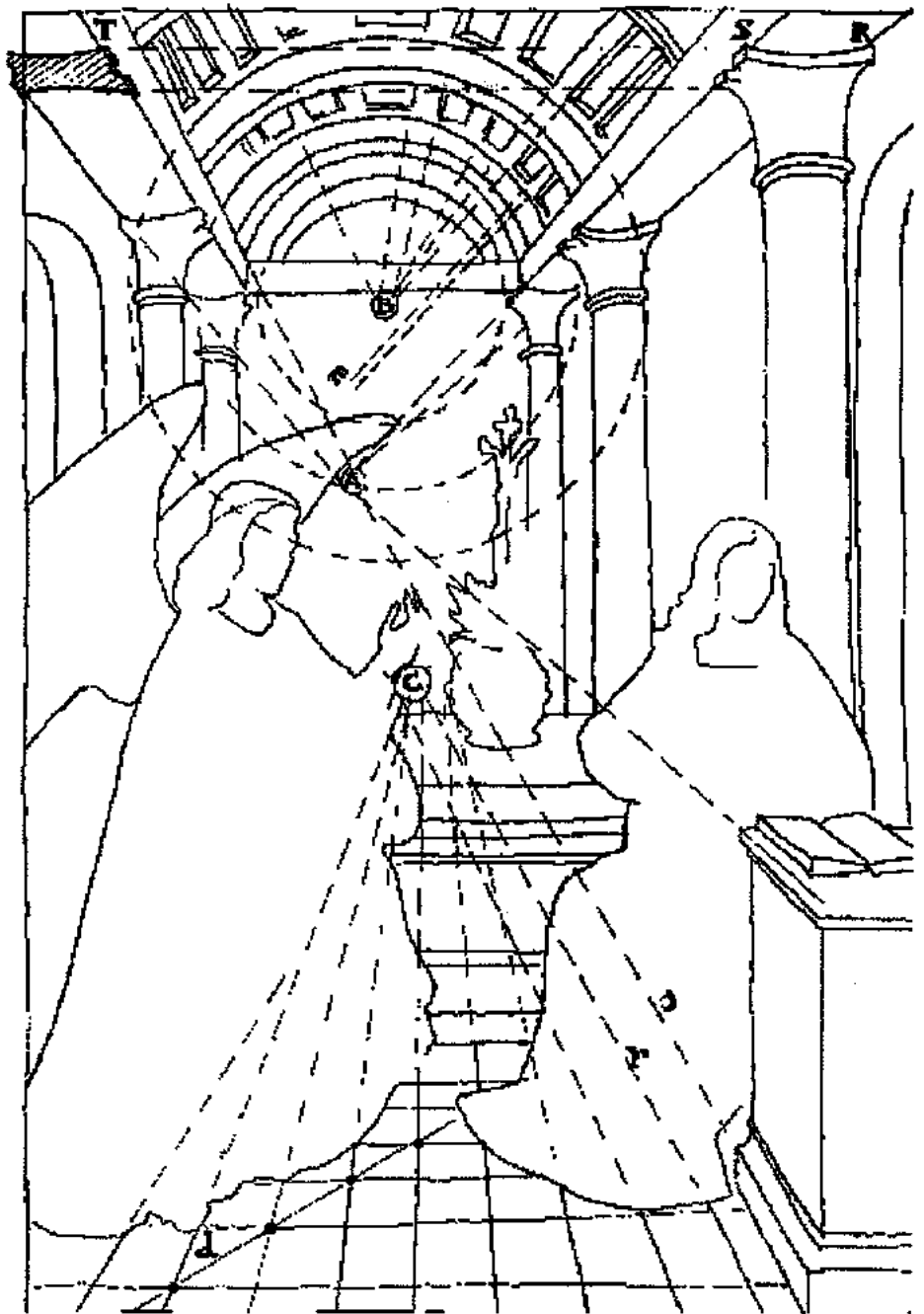


**2.1.10. Mestres de la Magrana,**  
 Retaule de la Mare de Déu de la Magrana (c. 1500),  
*Dormició de Maria.* Seu de Perpinyà.



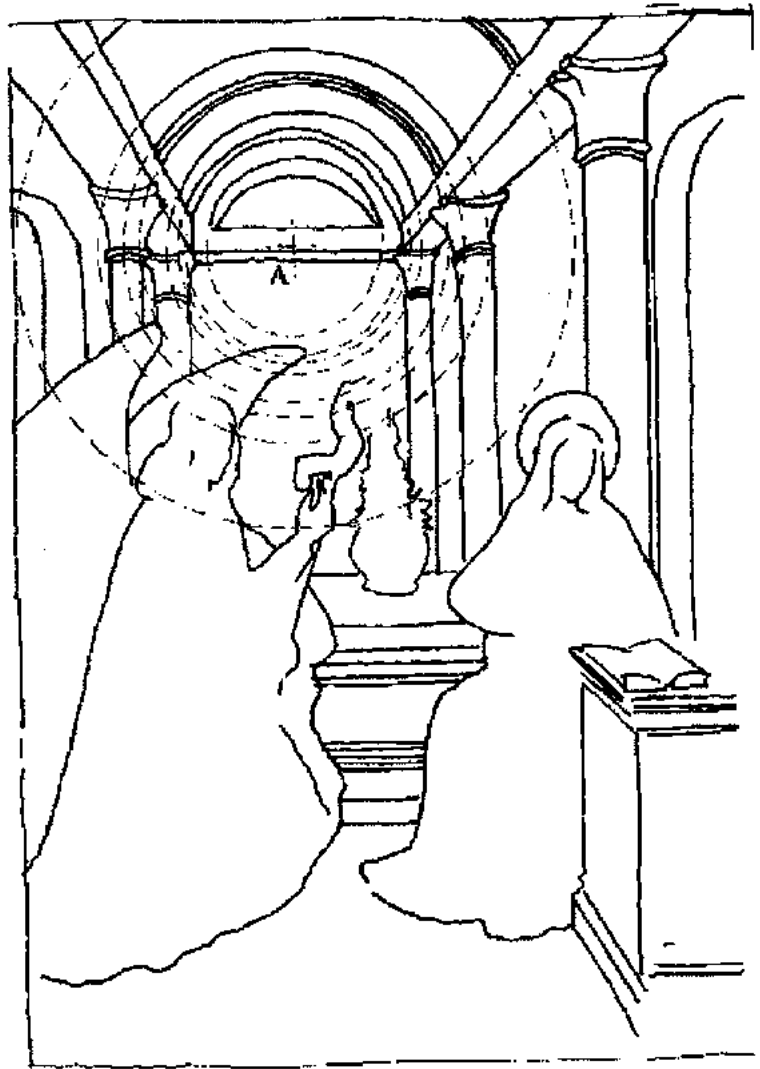


**2.1.11. Mestres de la Magrana,**  
Retaule de la Mare de Déu de la Magrana  
(c. 1500),  
*Coronació de Maria.*  
Seu de Perpinyà.

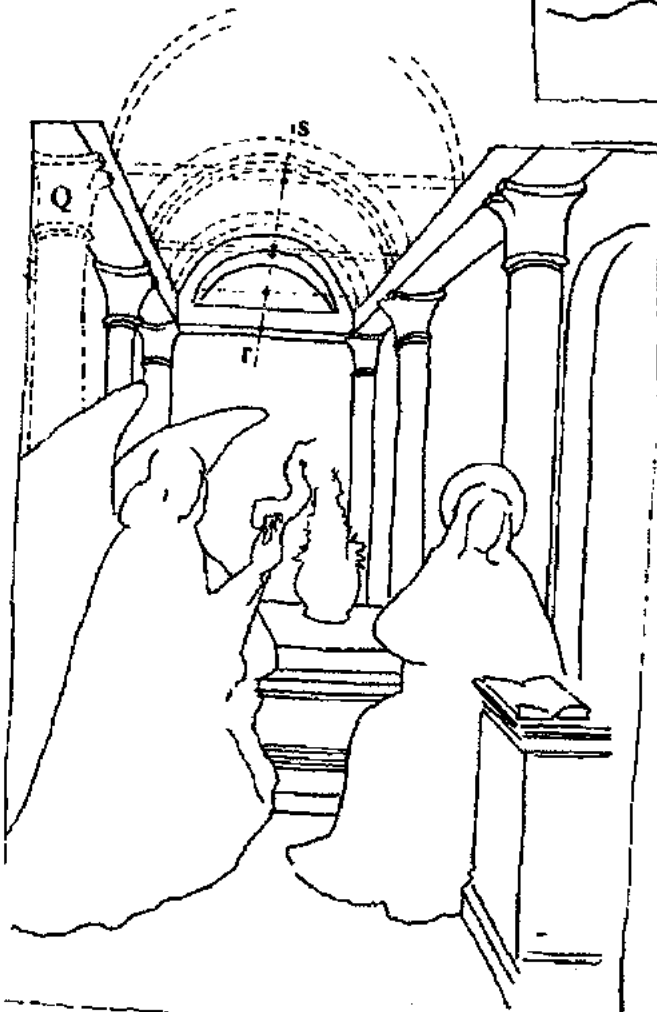


2.1.12a. Pere de Fontaines,  
Retaule de Sant Feliu de Girona  
(1517-1518),  
*Anunciació*.  
Girona, MAG.





**b**

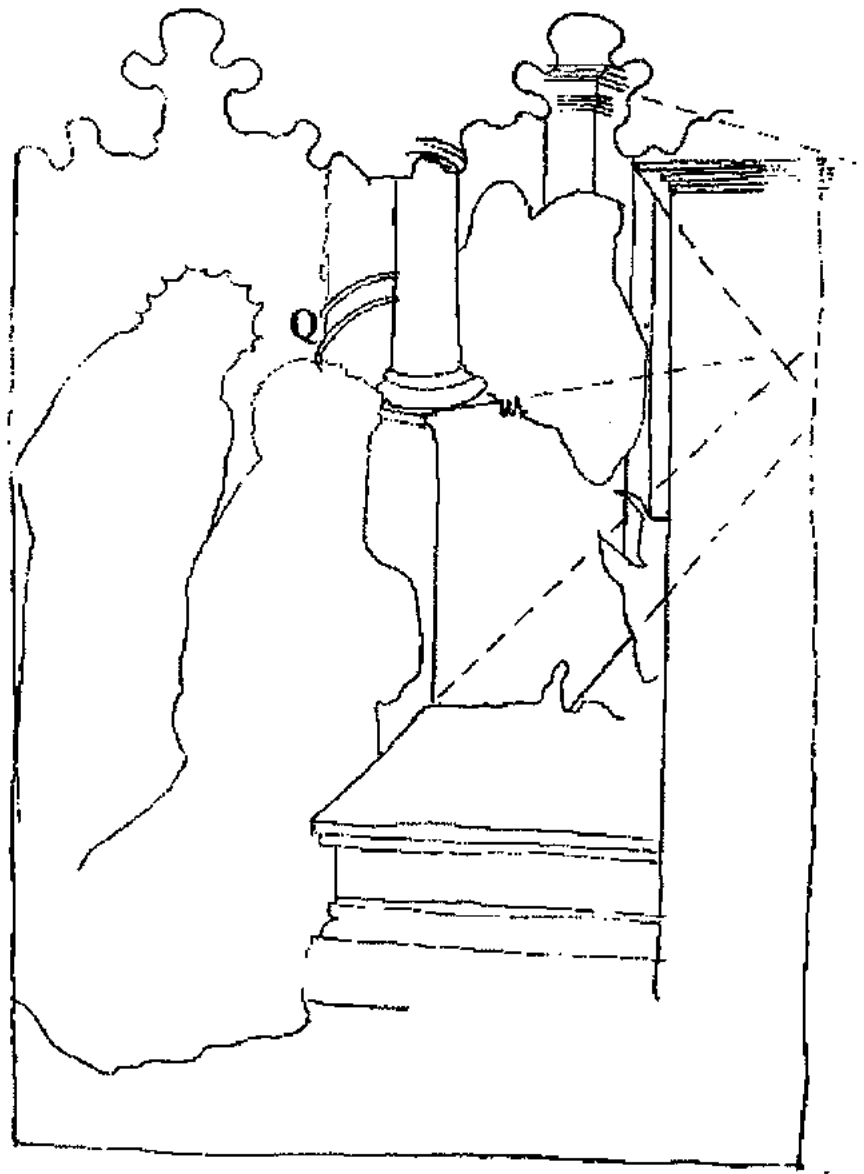


**c**

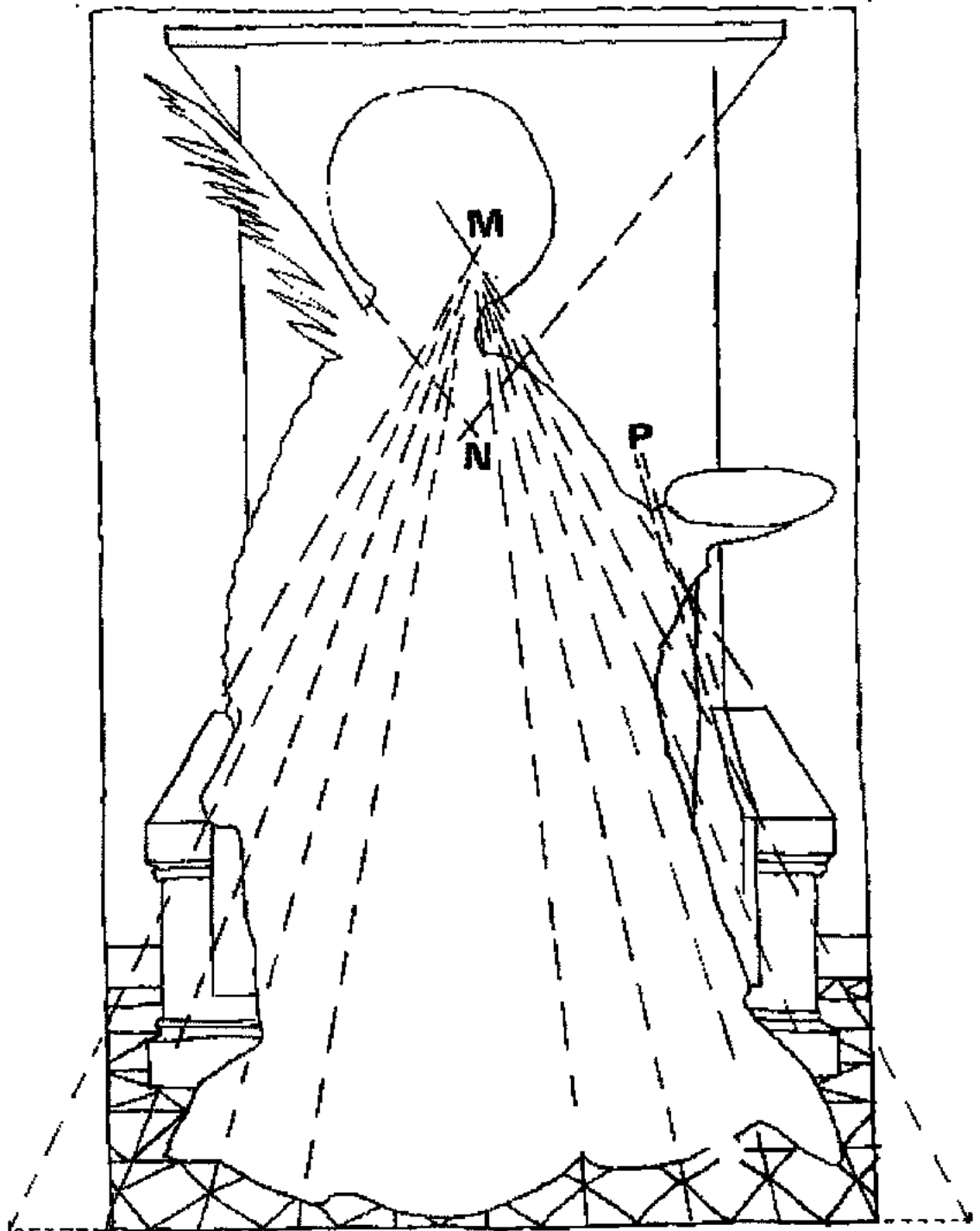
**2.1.12bc. Pere de Fontaines,**  
**Retable de Sant Feliu de Girona**  
 (1517-1518),  
*Anunciació.*  
 Girona, MAG.



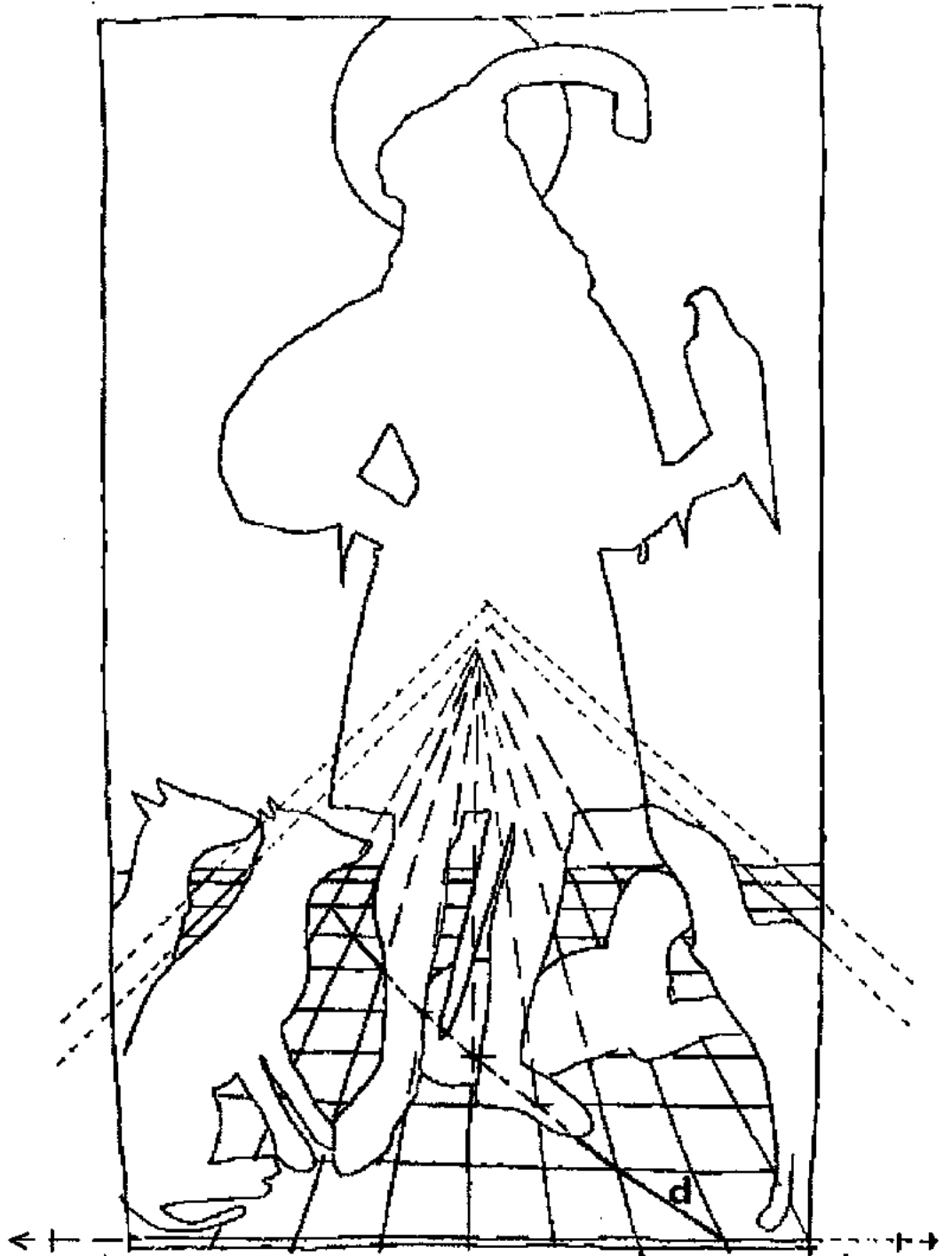
**2.1.13. Pere de Fontaines,**  
Retaule de Sant Feliu de Girona  
(1517-1518),  
*Adoració dels pastors.*  
Girona, MAG.



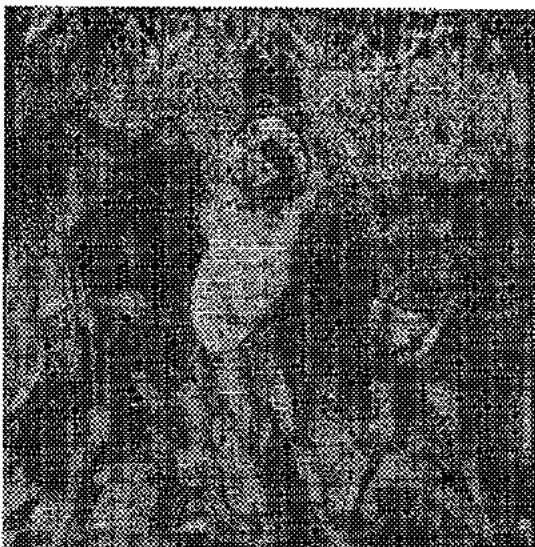
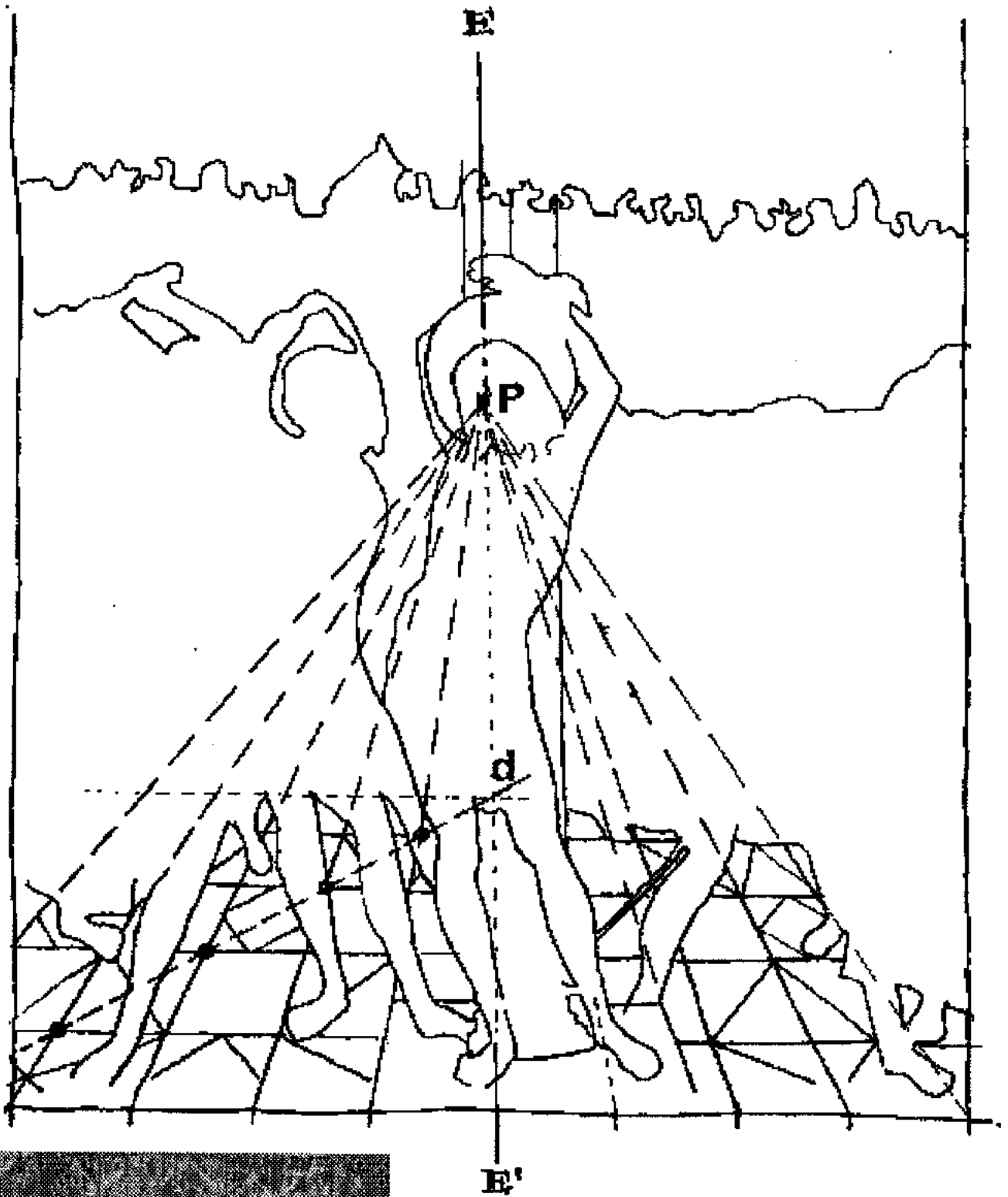
**2.1.14. Pere de Fontaines,**  
Retaule de Sant Feliu de Girona  
(1517-1518),  
*Epifania.*  
Girona, MAG.



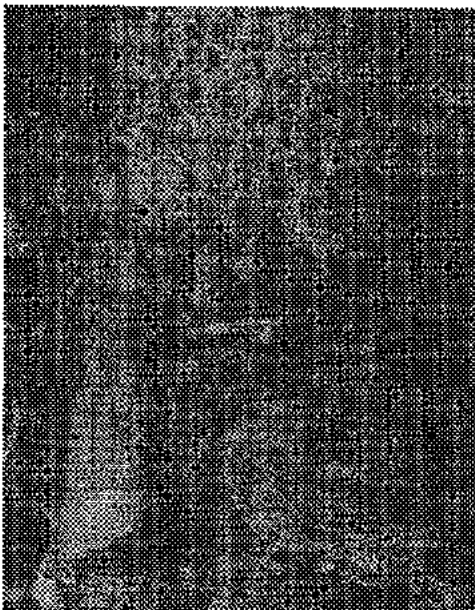
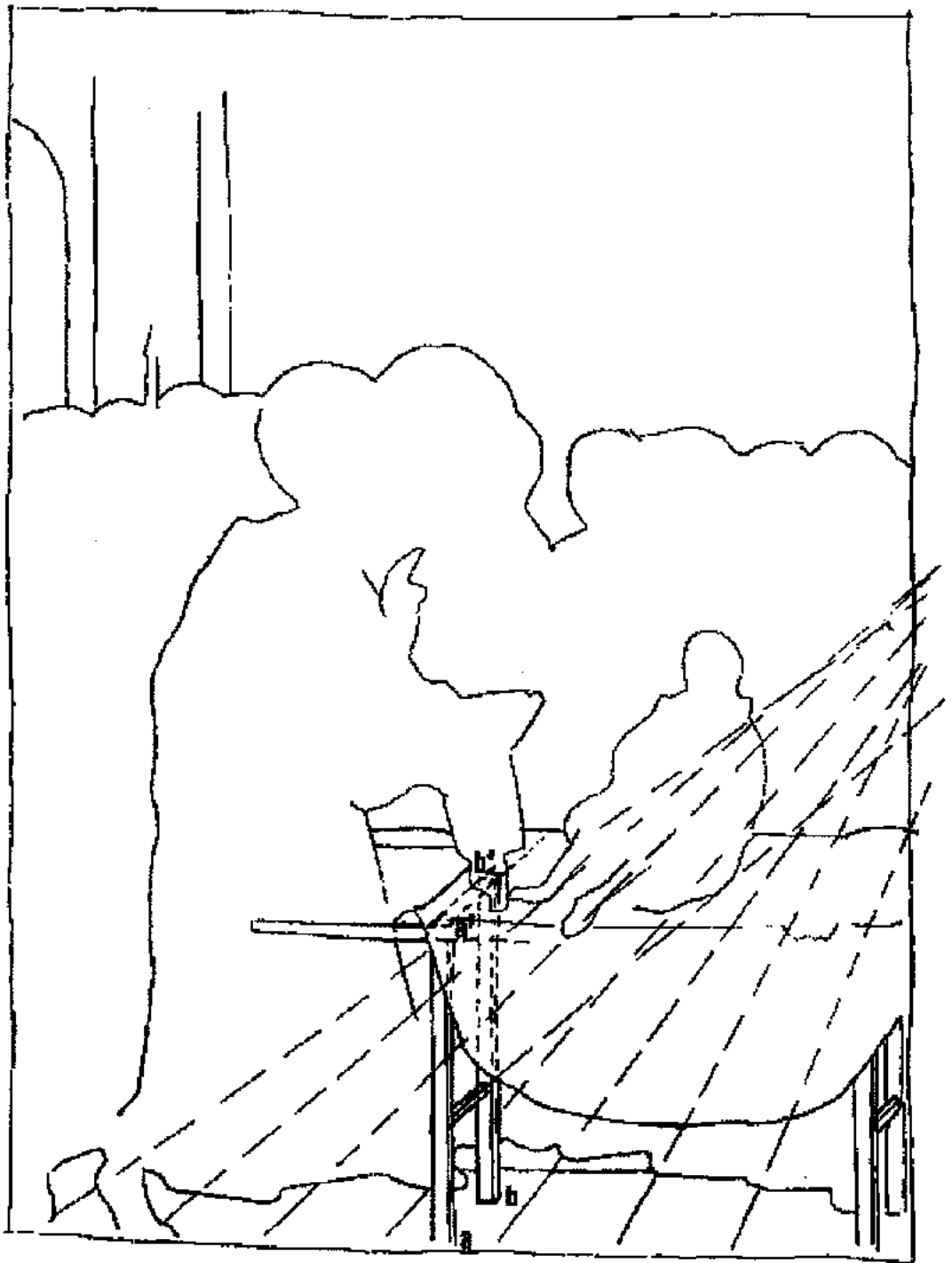
2.1.15. Joan Gascó,  
Retaule de Santa Llúcia  
de Sant Joan de les Abadesses  
(1505),  
*Santa Llúcia*.  
Vic, MEV.



**2.1.16. Joan Gascó**  
Retaule de Sant Julià de Vilamirosa  
(1508),  
*Sant Julià*.  
Vic, col. part.



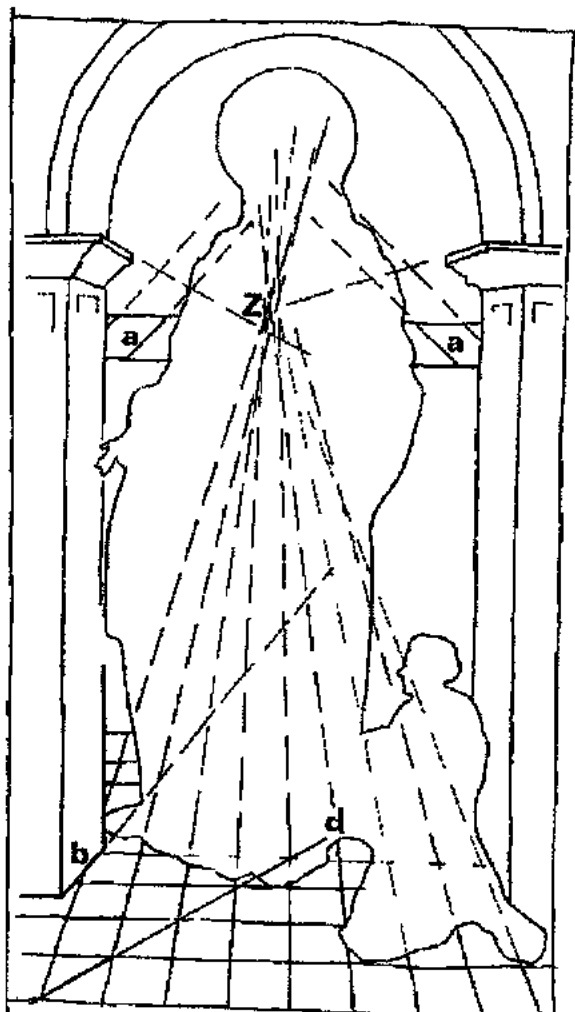
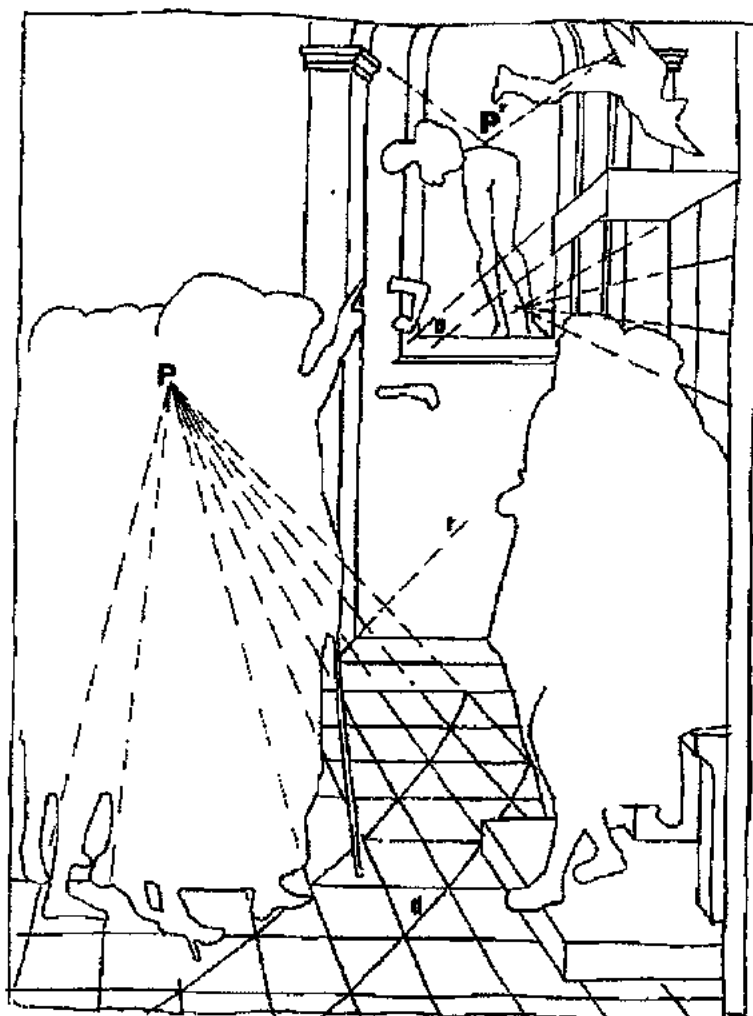
2.1.17. Joan Gascó,  
Retaule de Sant Pere de Vilamajor  
(1513-1516),  
*Flagel·lació de Crist*  
(destruït el 1936).



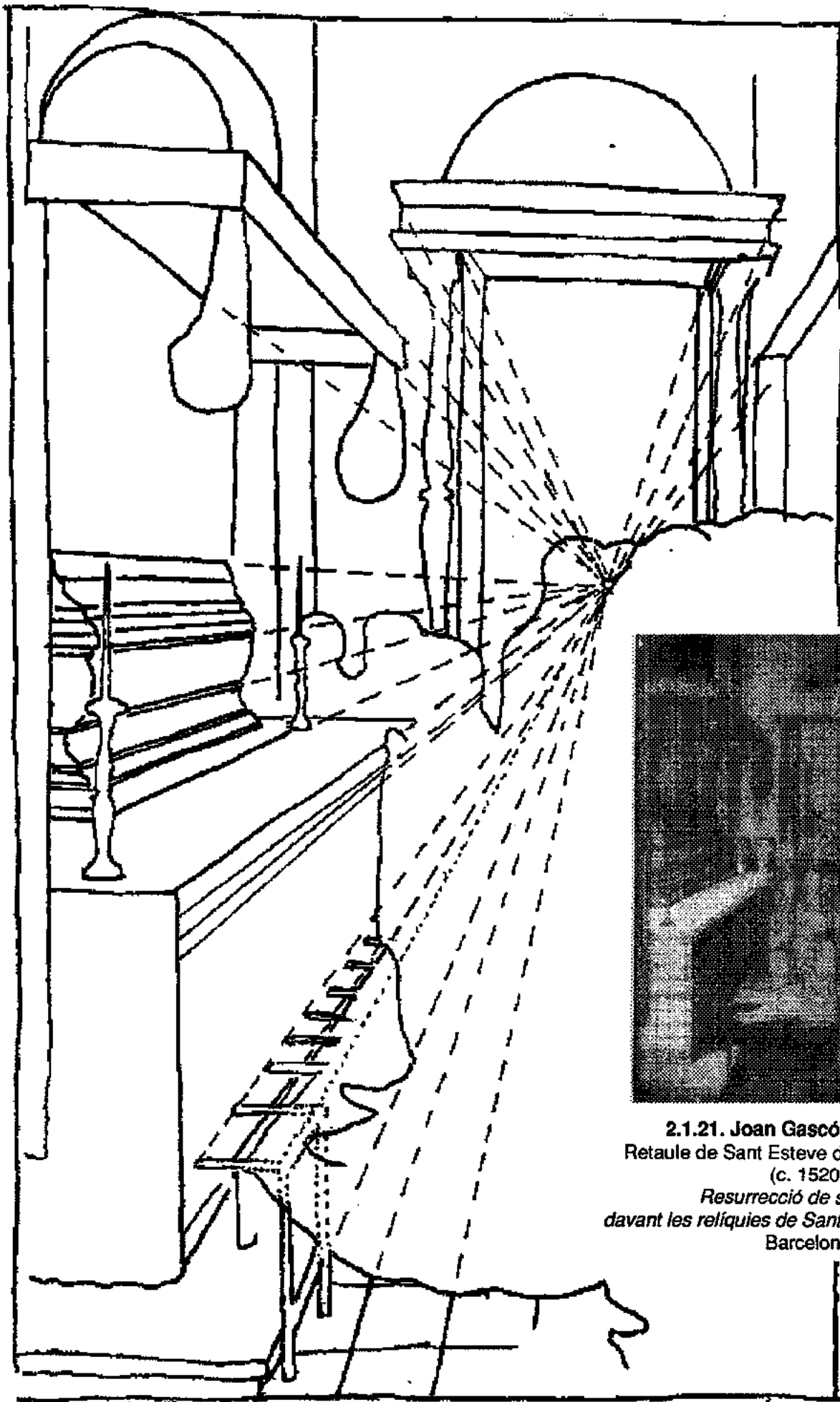
**2.1.18. Joan Gascó,**  
Retaule de Sant Pere de Vilamajor  
(1513-1516),  
*Resurrecció de Tabita*  
(destruït el 1936).



**2.1.19. Joan Gascó,**  
 Retaule de Sant Bartomeu  
 de l'Hospital de Pelegrins de Vic  
 (1513/1525),  
*Sant Bartomeu davant del pretor.*  
 Barcelona, col. part.



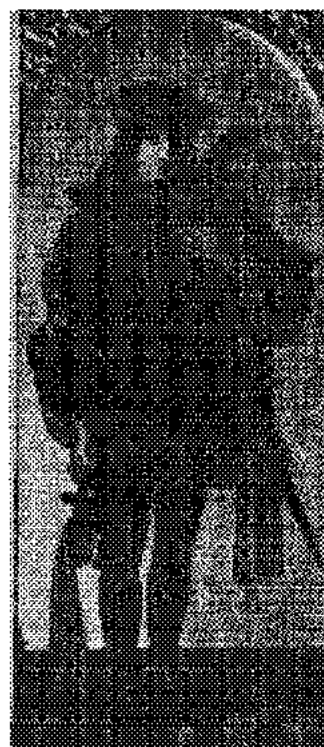
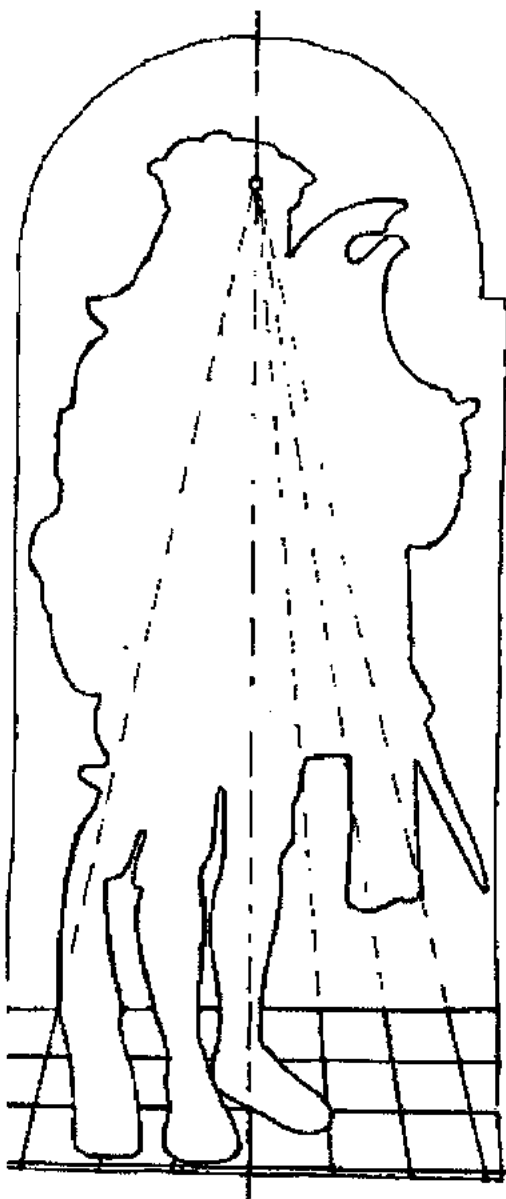
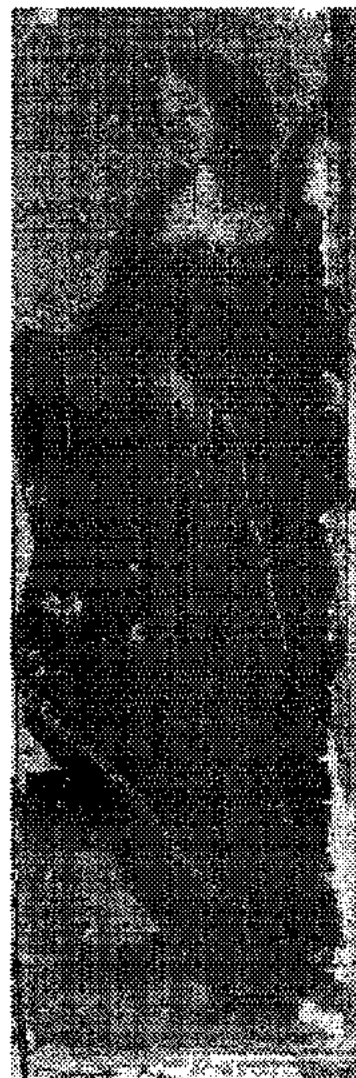
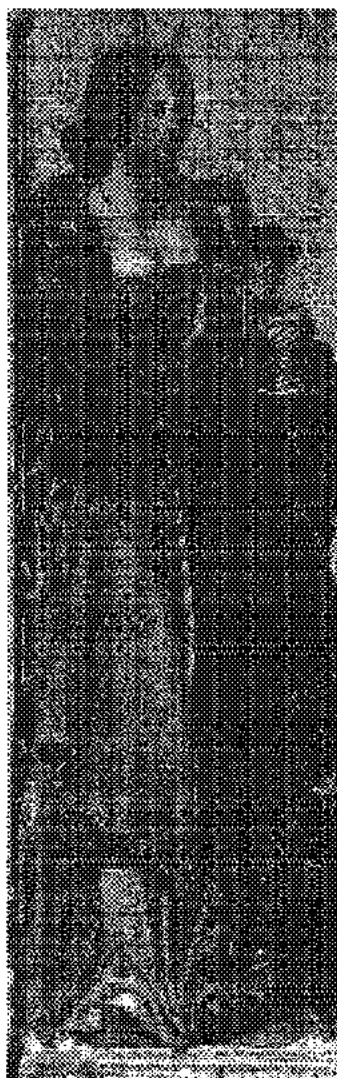
**2.1.20. Joan Gascó (atrib.),**  
 Retaule de Santa Magdalena de Joncadella  
 (c. 1515-1528),  
*Santa Magdalena.* Vic, col. part.



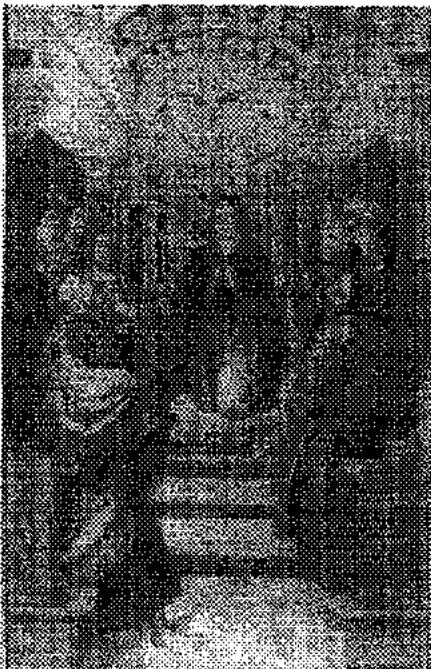
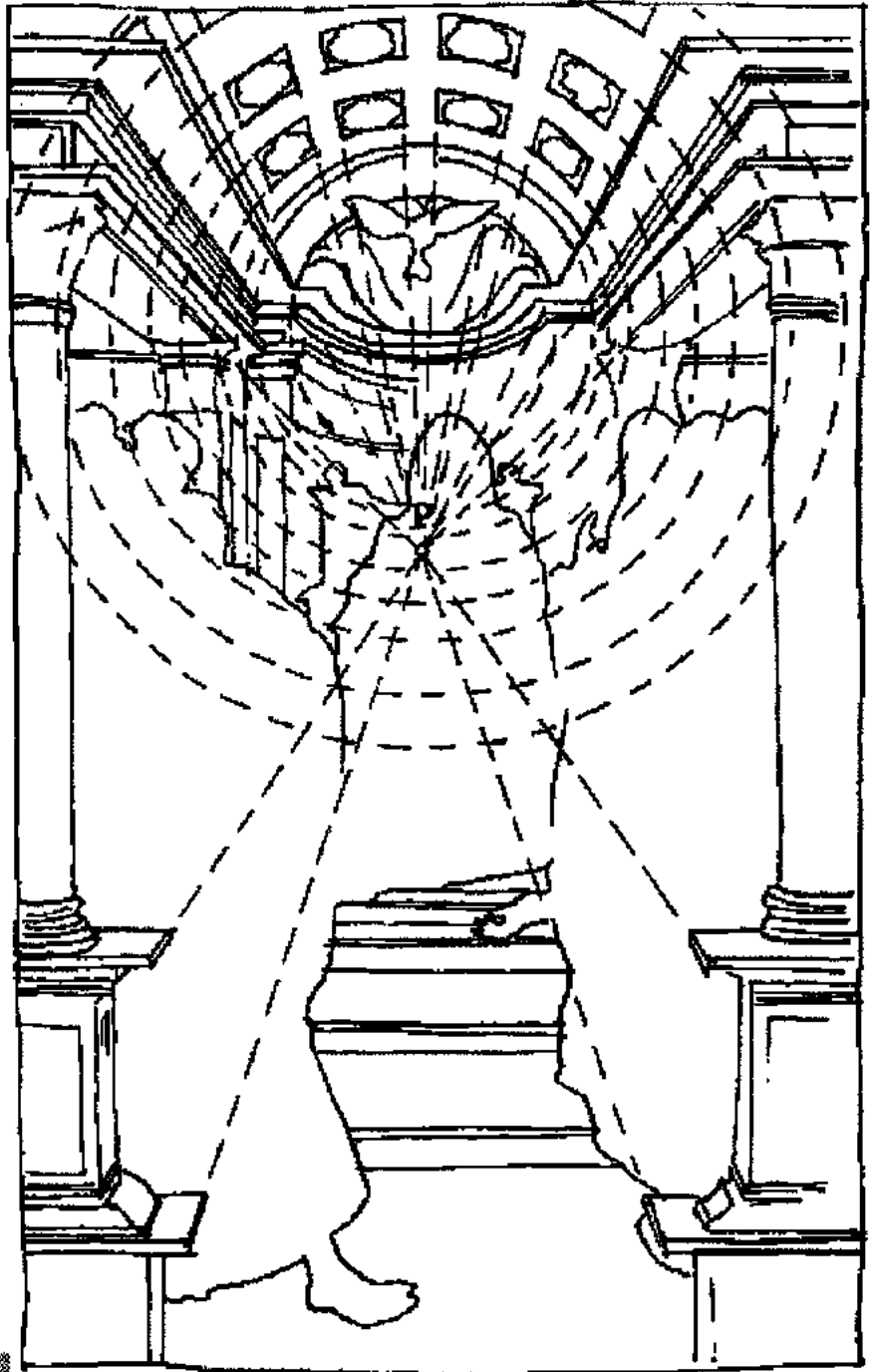
**2.1.21. Joan Gascó (atrib.),**  
Retaule de Sant Esteve d'En Bas  
(c. 1520-1525?),  
*Resurrecció de sis morts*  
*davant les relíquies de Sant Esteve.*  
Barcelona, MAC.



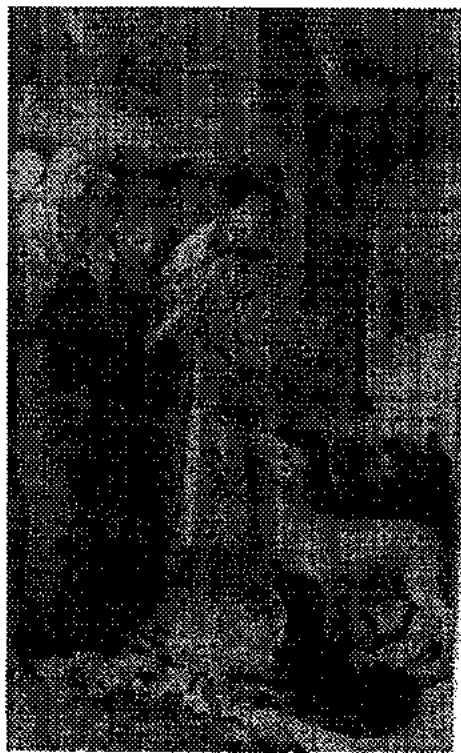
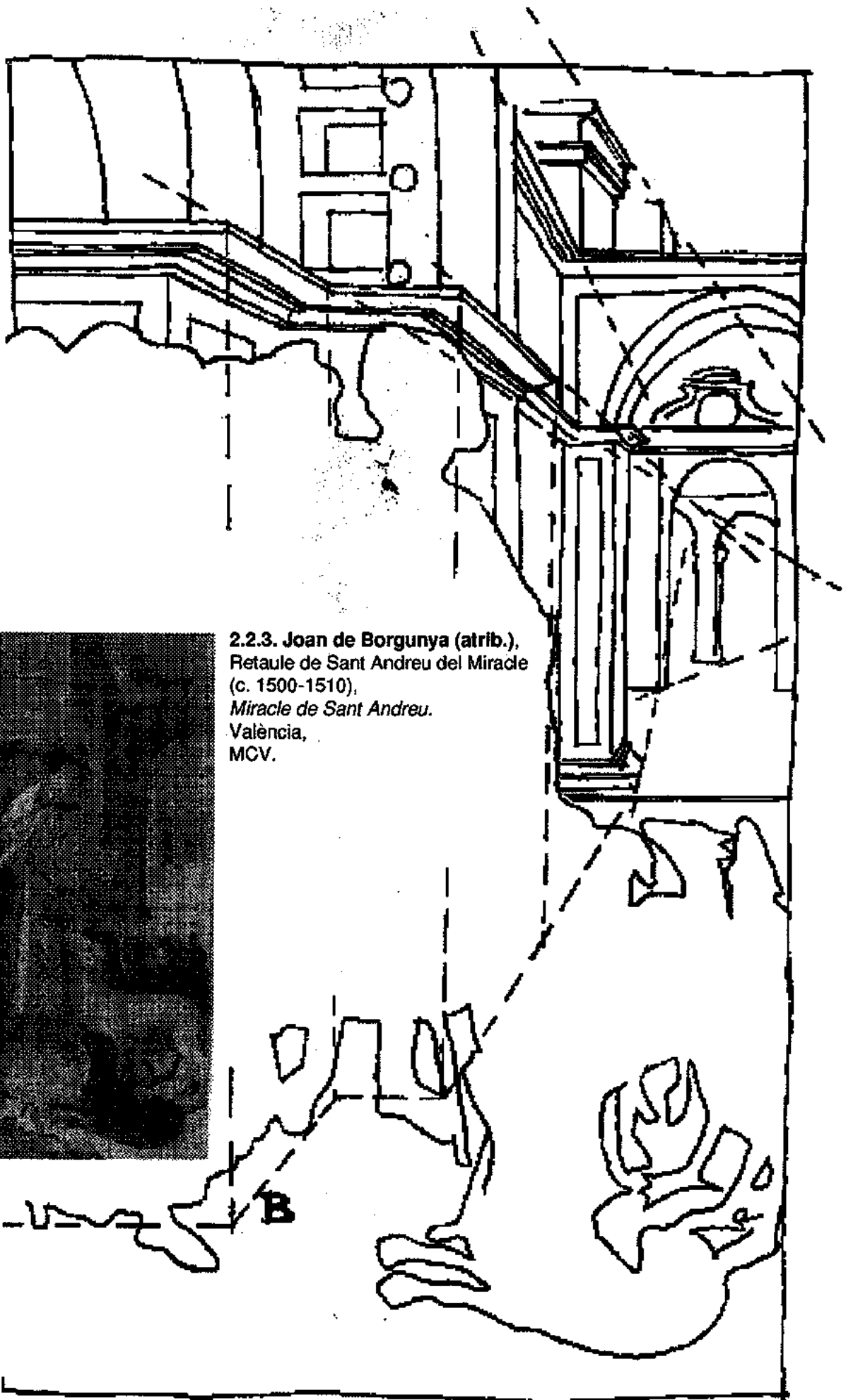
**2.1.22. Joan Gascó (atrib.),**  
 Retaule de Sant Marçal i Sant Sebastià  
 (c. 1520),  
 taules de *Santa Magdalena*  
 i *Santa Apol·lònia*.  
 Barcelona, MDB.



**2.2.1. Aine Bru,**  
 Retaule de Sant Cugat del Vallès  
 (1504-1507),  
*Sant guerrer*.  
 Barcelona, MAC.



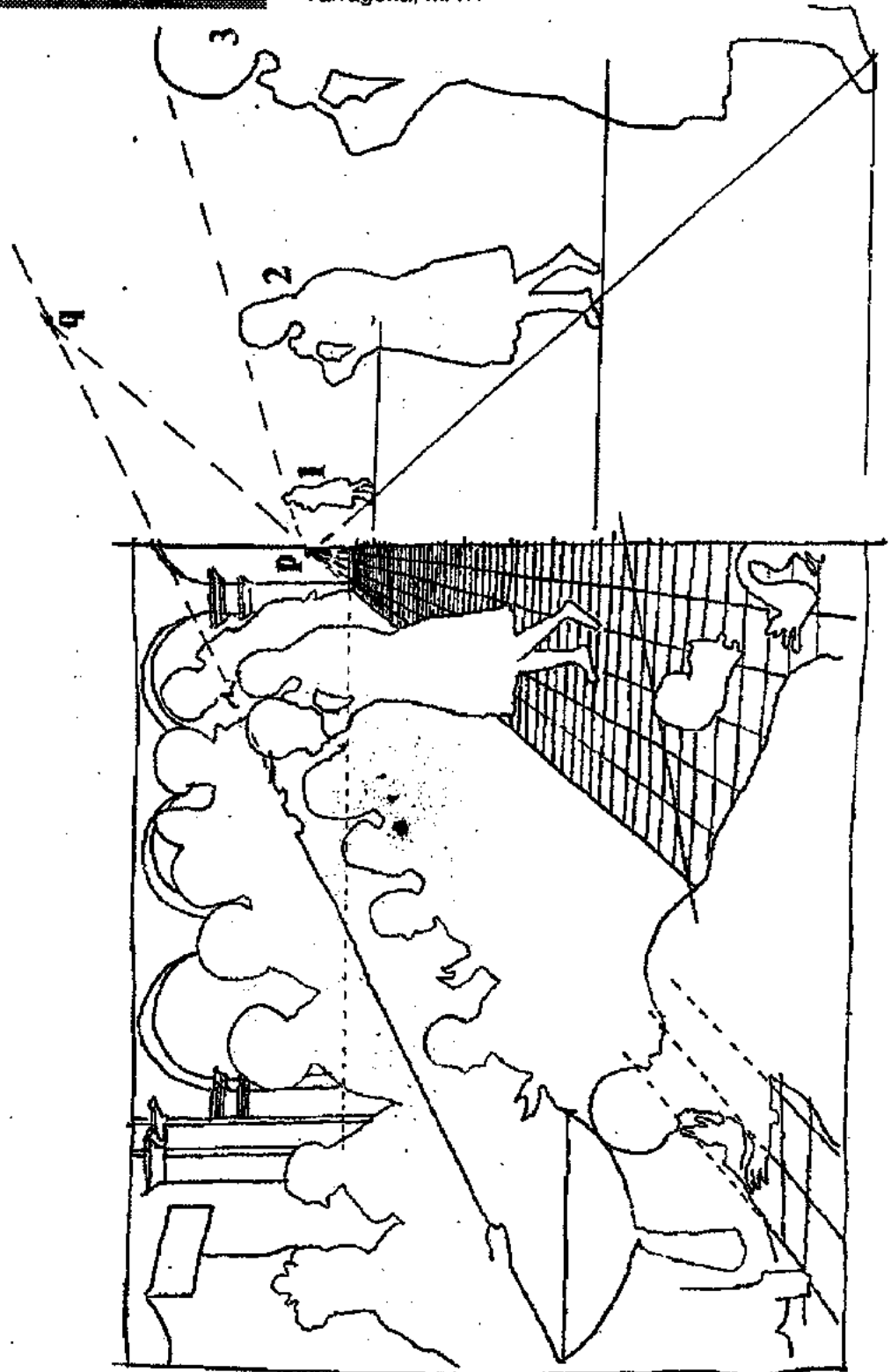
**2.2.2. Joan de Borgunya (atrib.),**  
Retaule de Sant Andreu del Miracle  
(c. 1500-1510),  
*Pentecostès.*  
València, MCV.

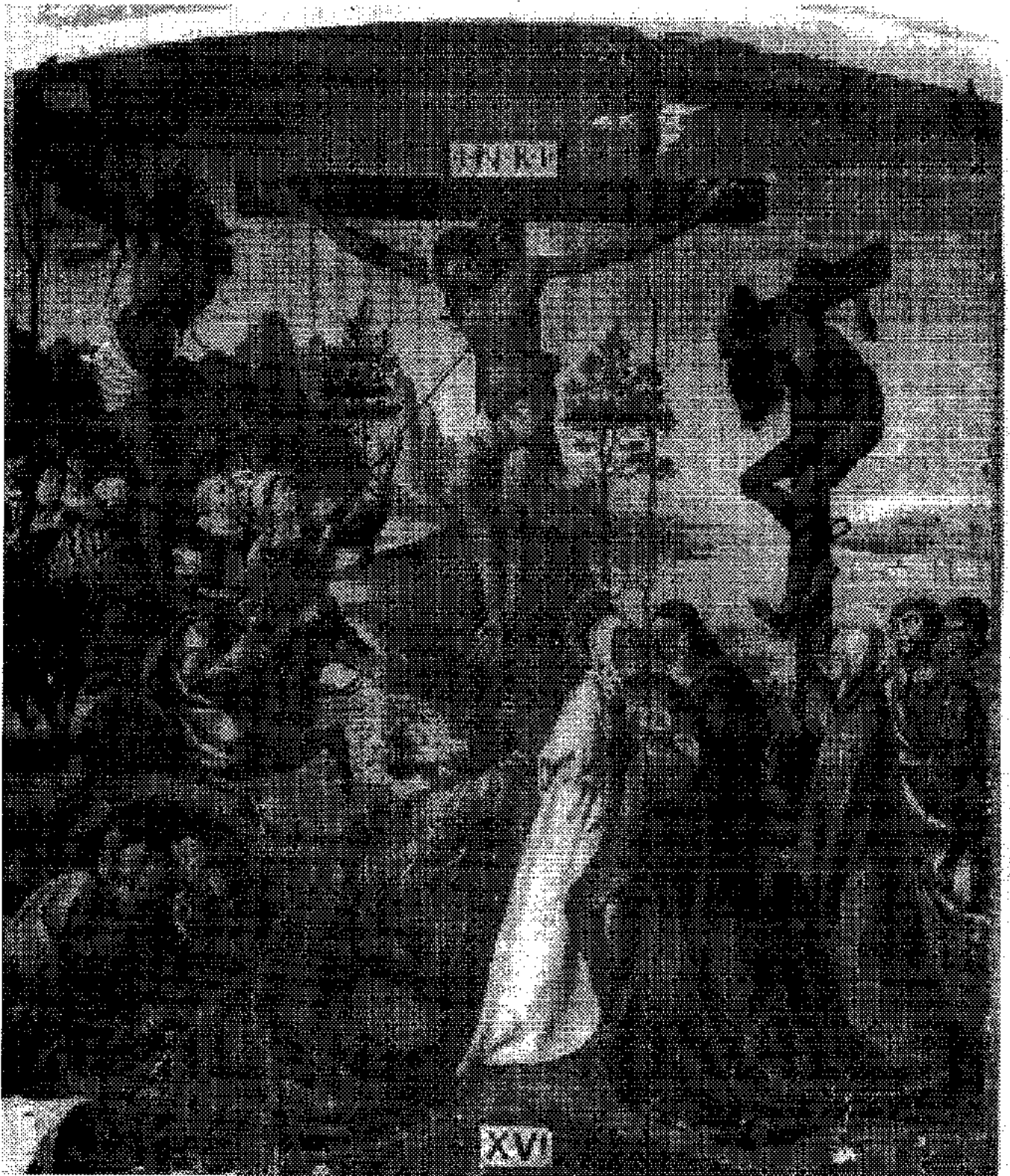


**2.2.3. Joan de Borgunya (atrib.),**  
**Retaule de Sant Andreu del Miracle**  
**(c. 1500-1510),**  
*Miracle de Sant Andreu.*  
València,  
MCV.

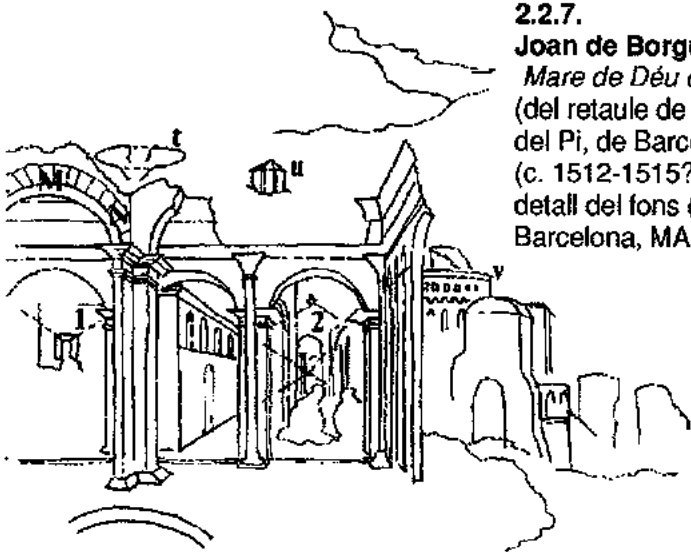
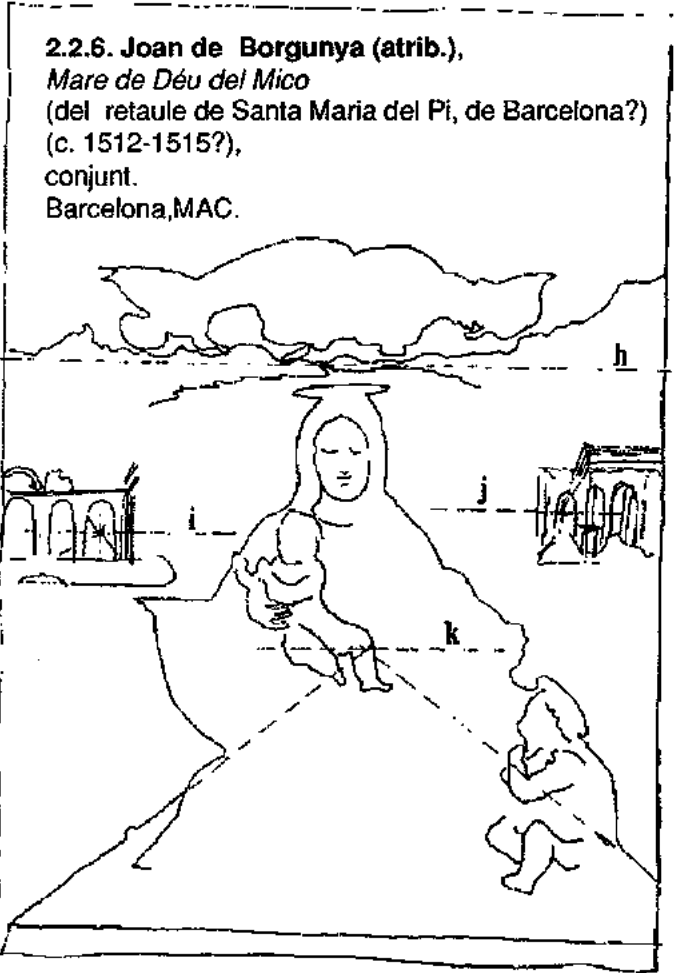
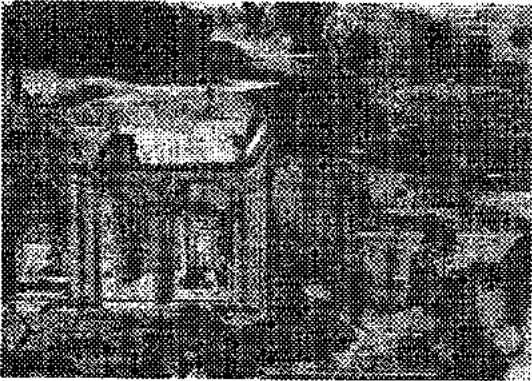
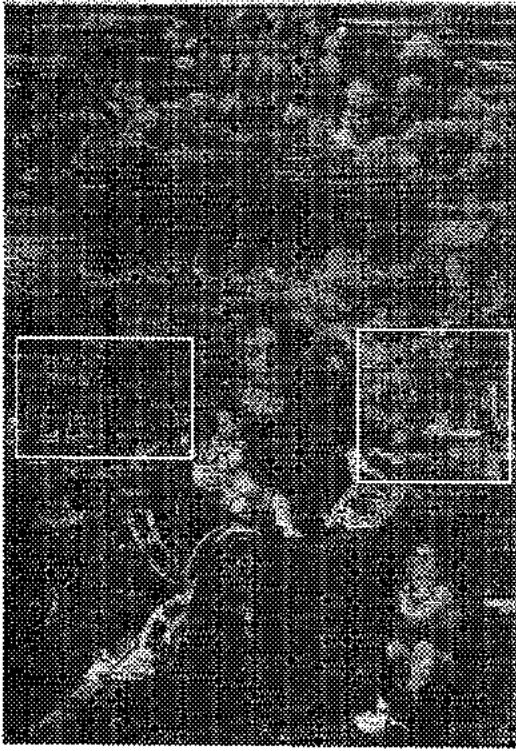


2.2.4. Joan de Borgunya,  
Retaule de Santa Magdalena (de Santes Creus?)  
(1510).  
*Magdalena renta els peus de Crist.*  
Tarragona, MAT:

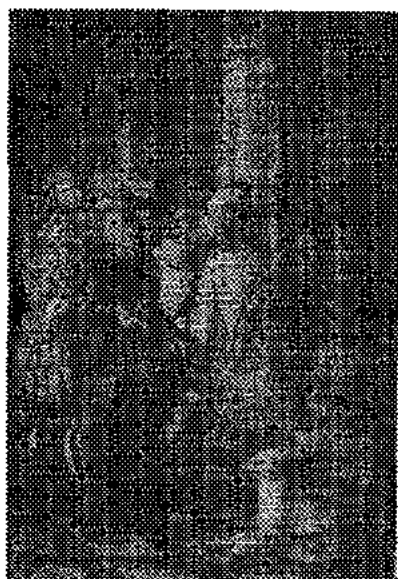
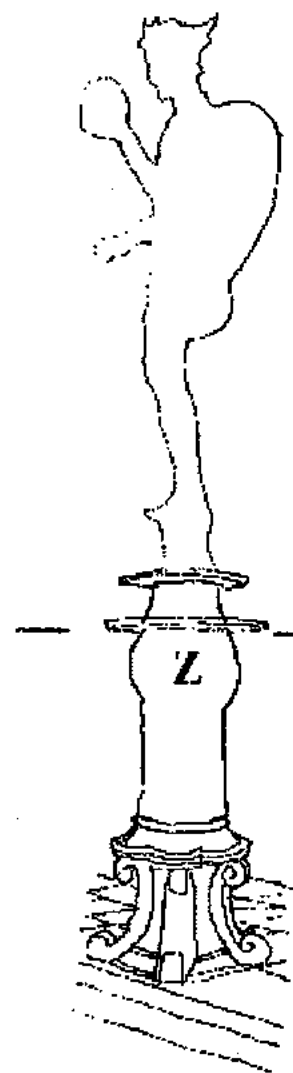
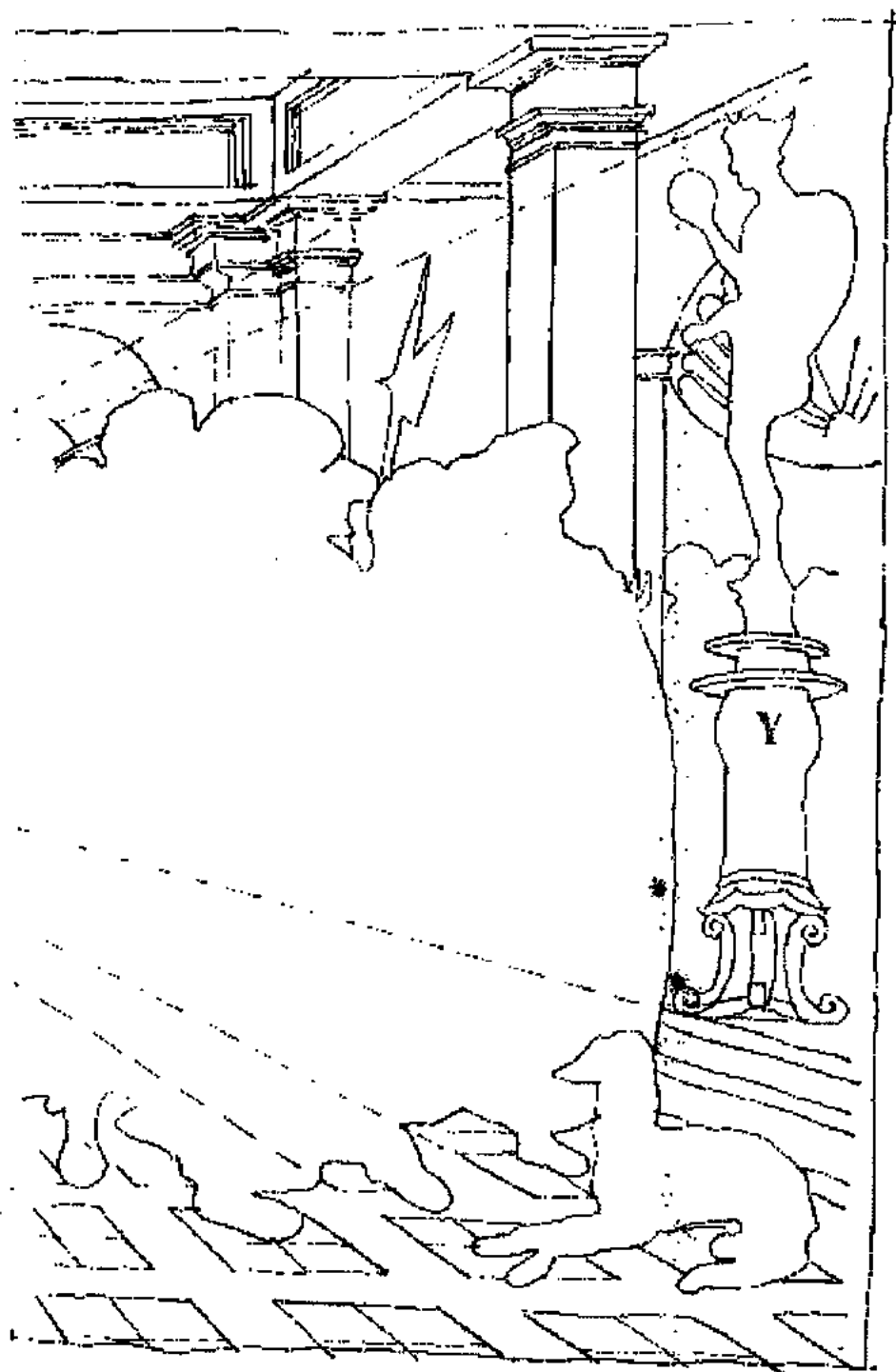




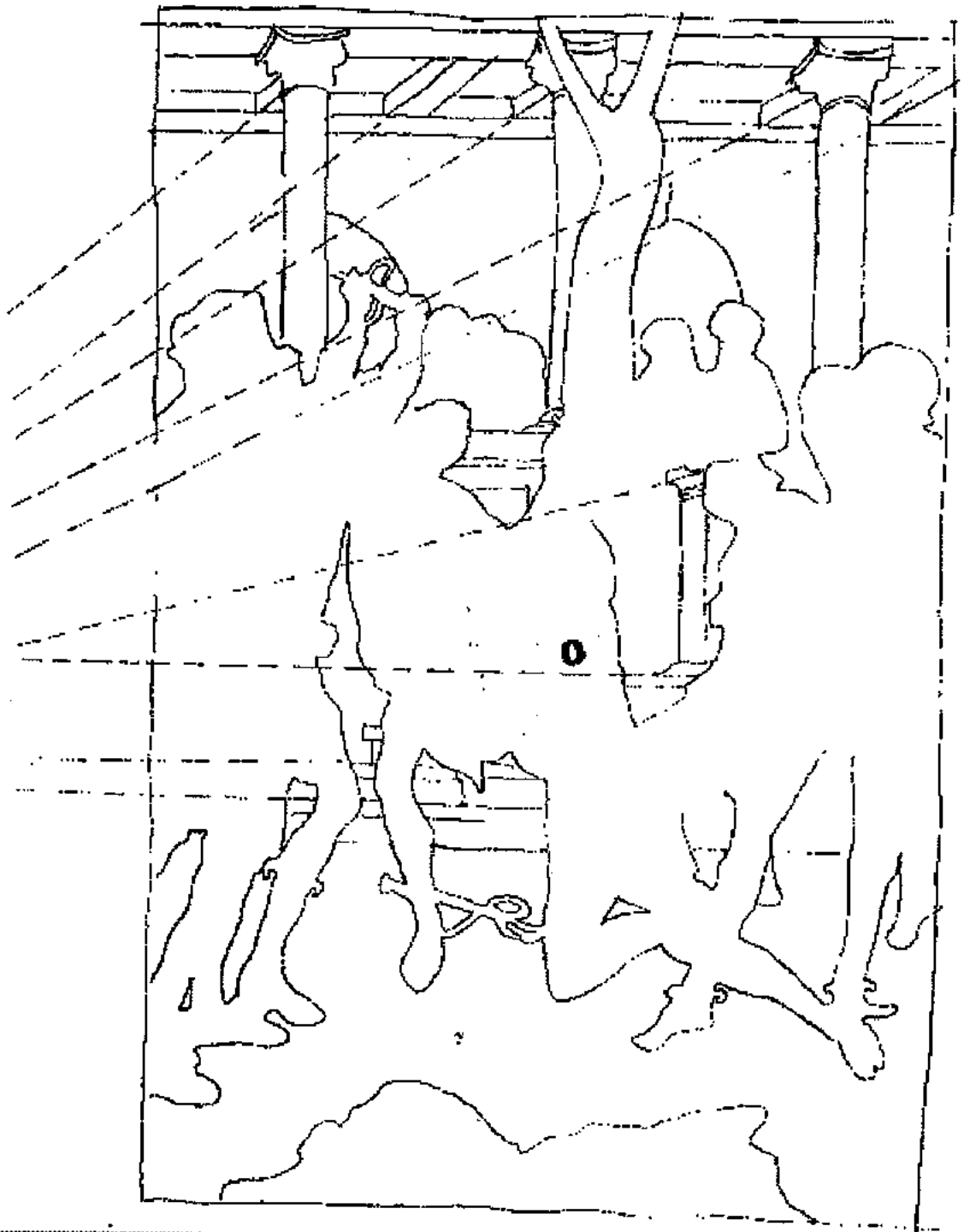
**2.2.5. Joan de Borgunya,**  
Retaule de Santa Magdalena (de Santes Creus?)  
(1510),  
*Calvari.*  
Tarragona, MAT.



**2.2.8. Joan de Borgunya (atrib.),  
Mare de Déu del mico  
(del retaule de Santa Maria del Pi, de Barcelona?)  
(c. 1510-1525?),  
detall del fons (dreta).  
Barcelona, MAC.**

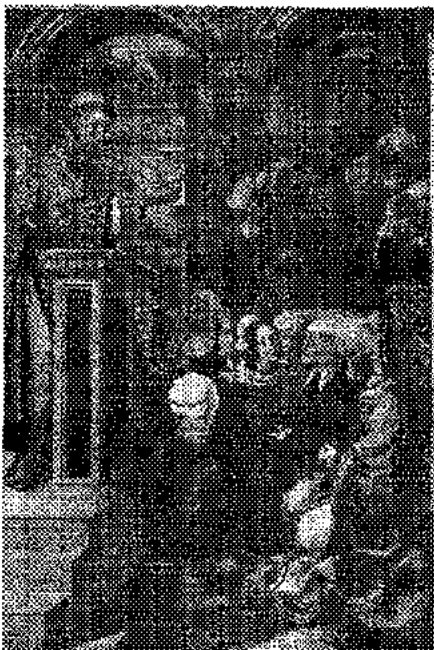
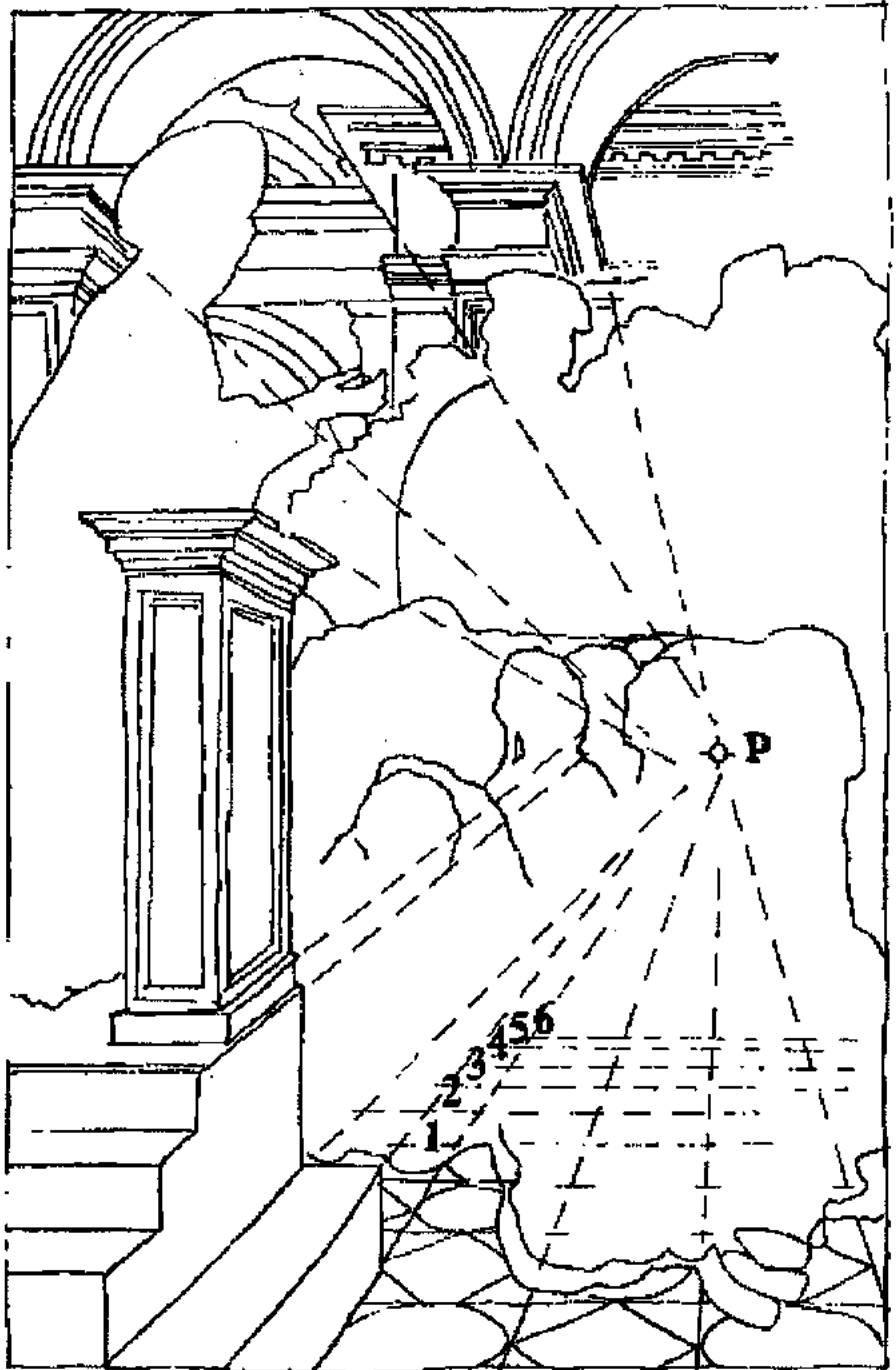


2.2.9. Joan de Borgunya (atrib),  
 Retaule de Sant Bartomeu  
 (c. 1510-1525),  
*Sant Bartomeu davant el pretor.*  
 Barcelona, col. part.



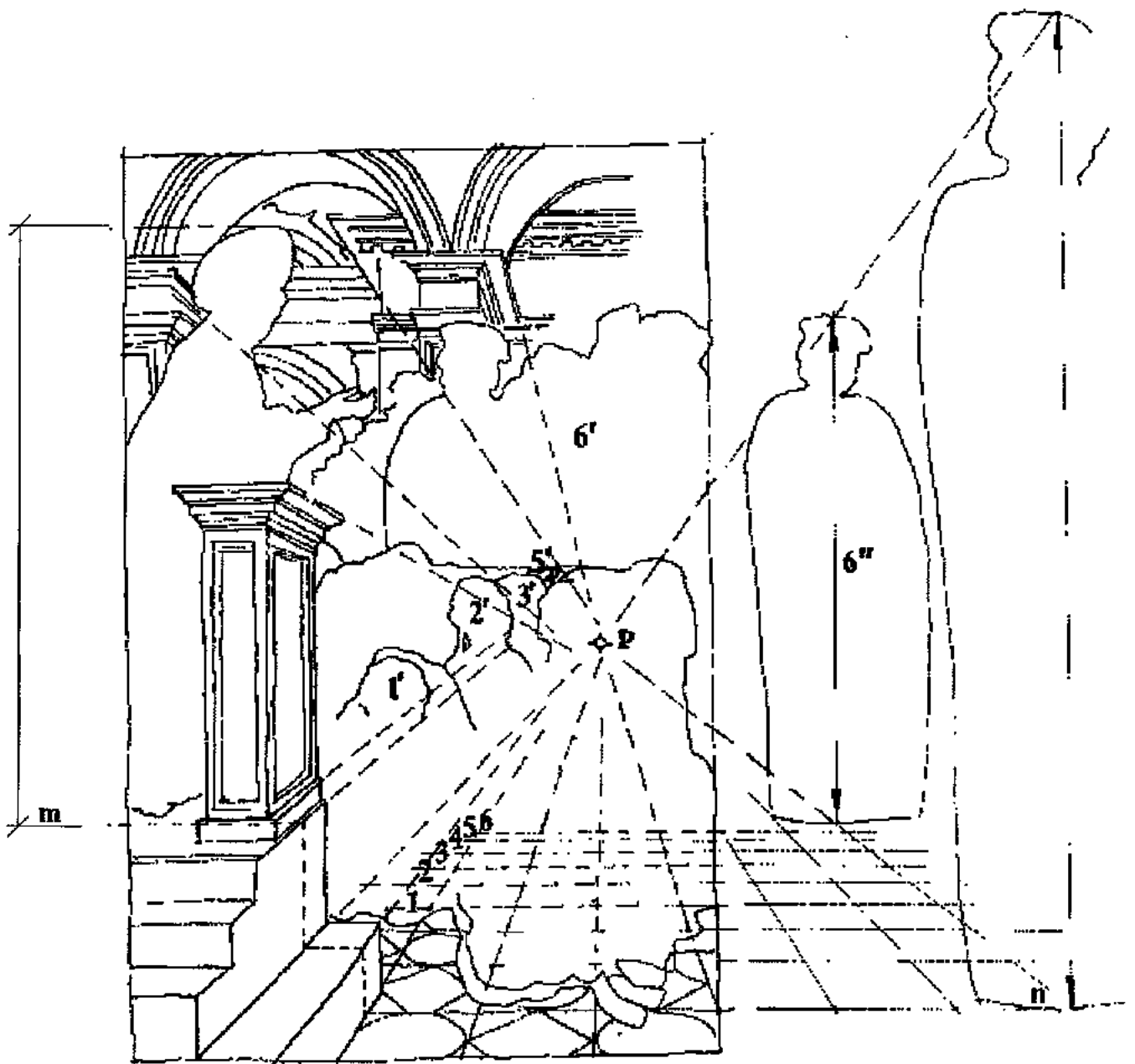
**2.2.10. Joan de Borgunya (atrib.),**  
Retaule de Sant Bartomeu  
(c. 1510-1525),  
*Flagel·lació de Sant Bartomeu.*  
Barcelona, col. part.





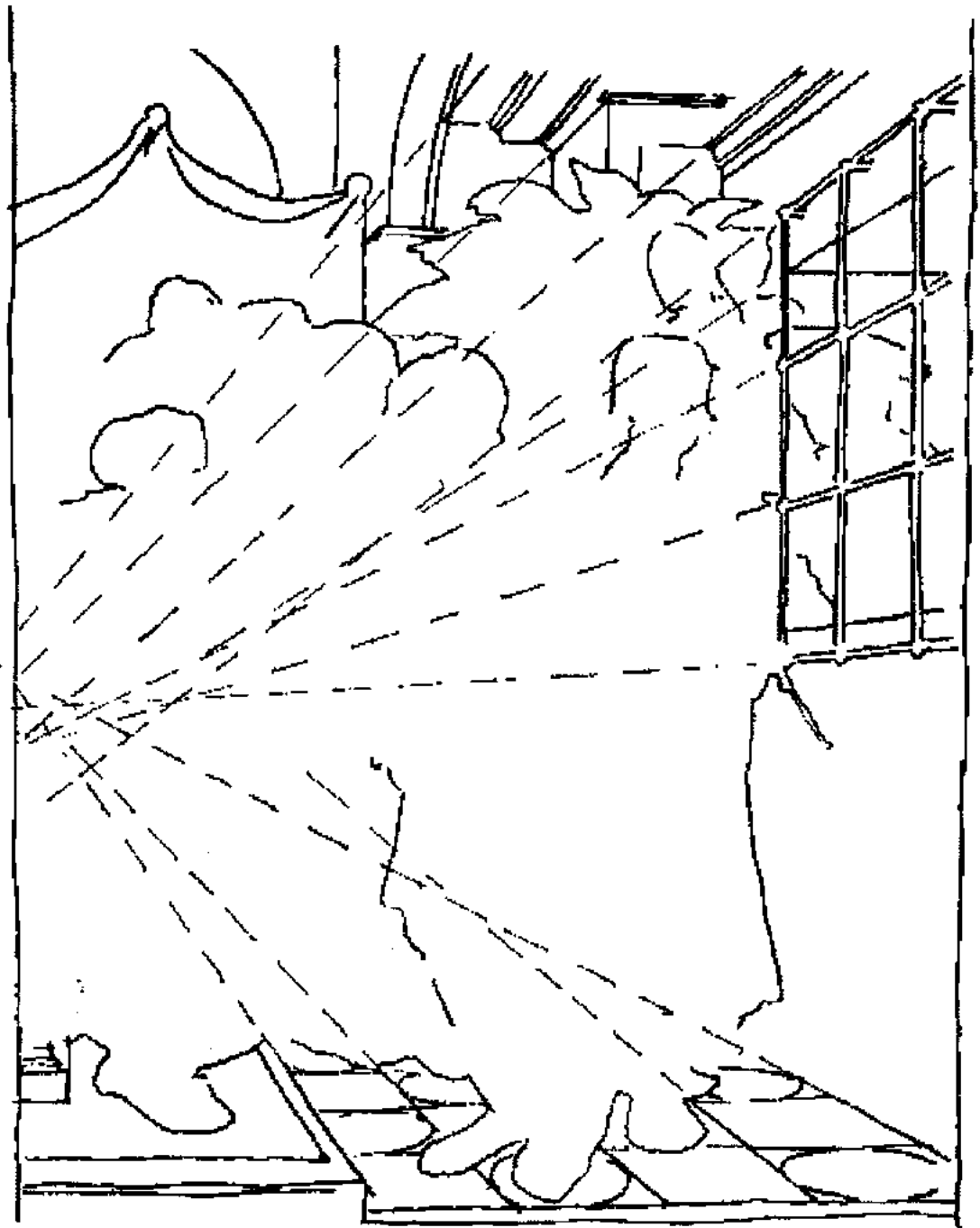
a

**2.2.11a. Joan de Borgunya,**  
 Retaule de Sant Feliu de Girona  
 (c. 1518-1520),  
*Predicació de Sant Feliu.*  
 Girona, MAG.



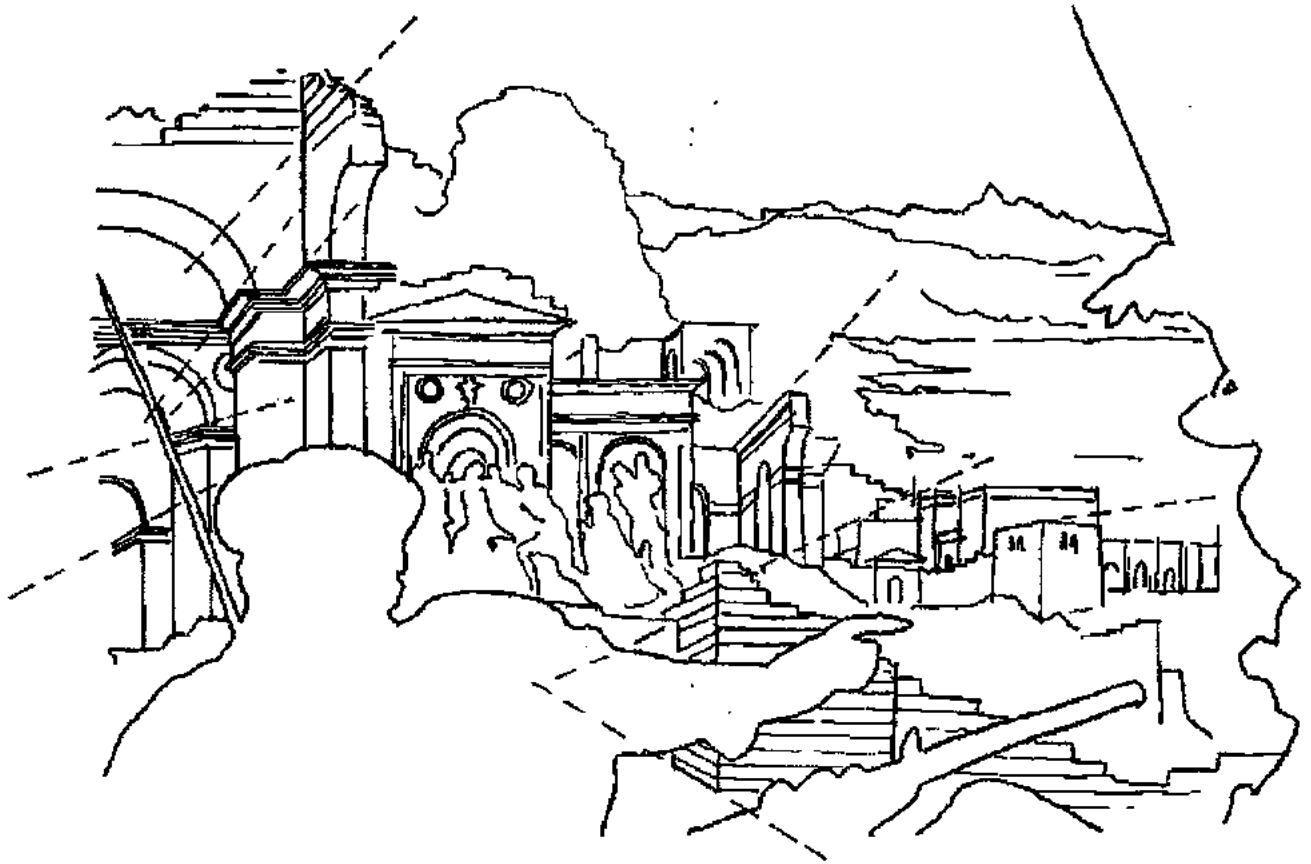
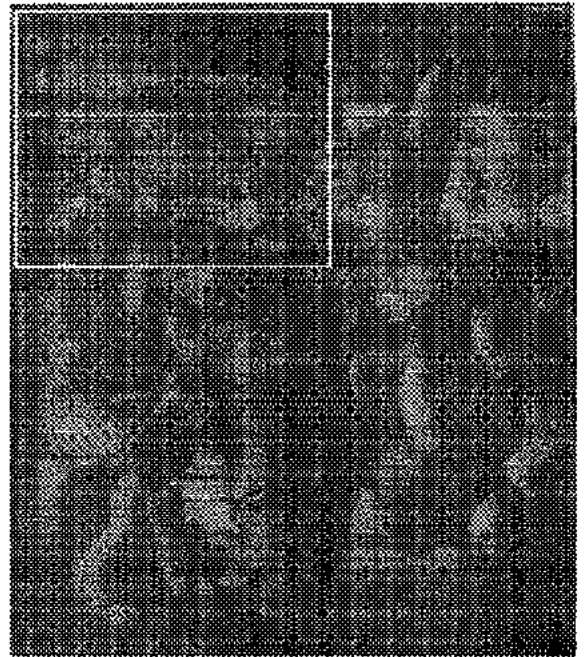
**b**

**2.2.11b. Joan de Borgunya,**  
 Retaule de Sant Feliu de Girona  
 (c. 1518-1520),  
*Predicació de Sant Feliu.*  
 Girona, MAG.

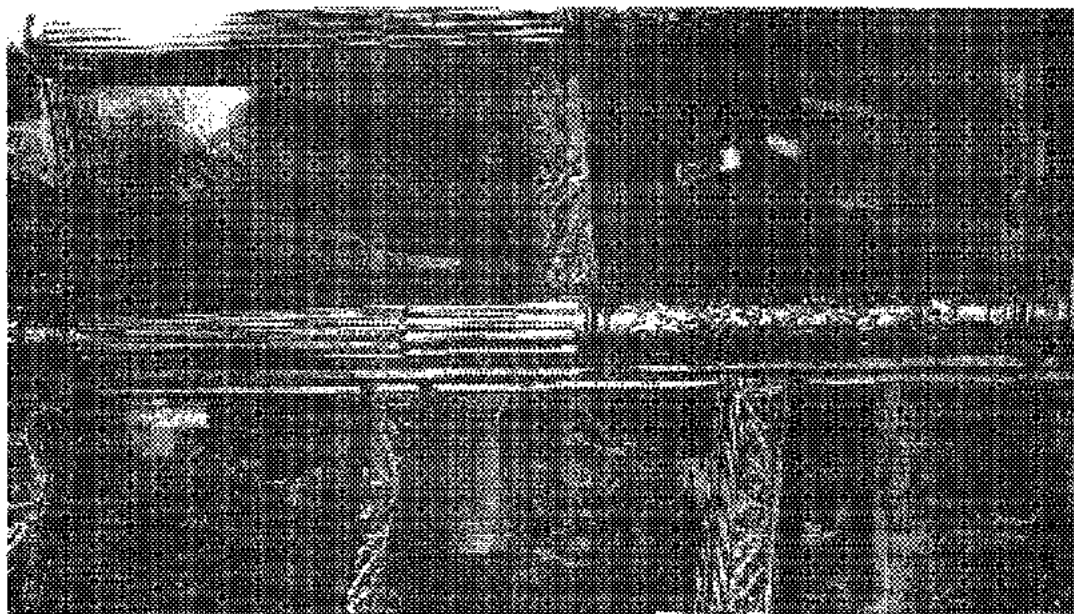


2.2.12. Joan de Borgunya,  
Retaule de Sant Feliu de Girona  
(c. 1518-1520),  
*Sant Feliu a la presó.*  
Girona, MAG.

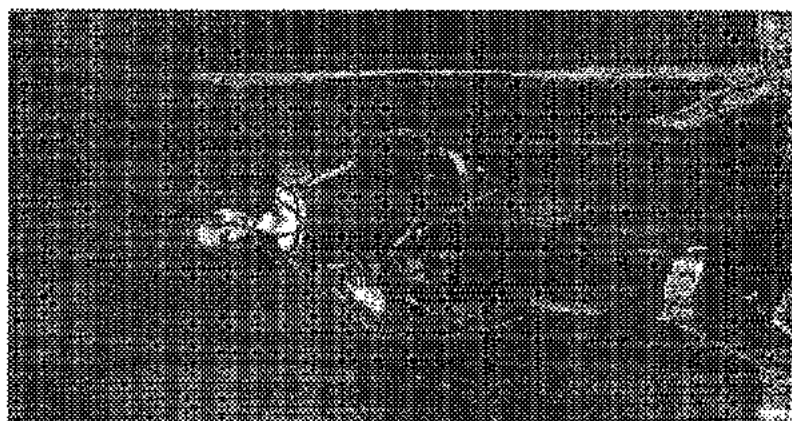
**2.2.13. Joan de Borgunya,**  
Retaule de Sant Feliu de Girona  
(c. 1518-1520),  
*Sant Feliu a l'eculi* (conjunt).  
Girona, MAG.



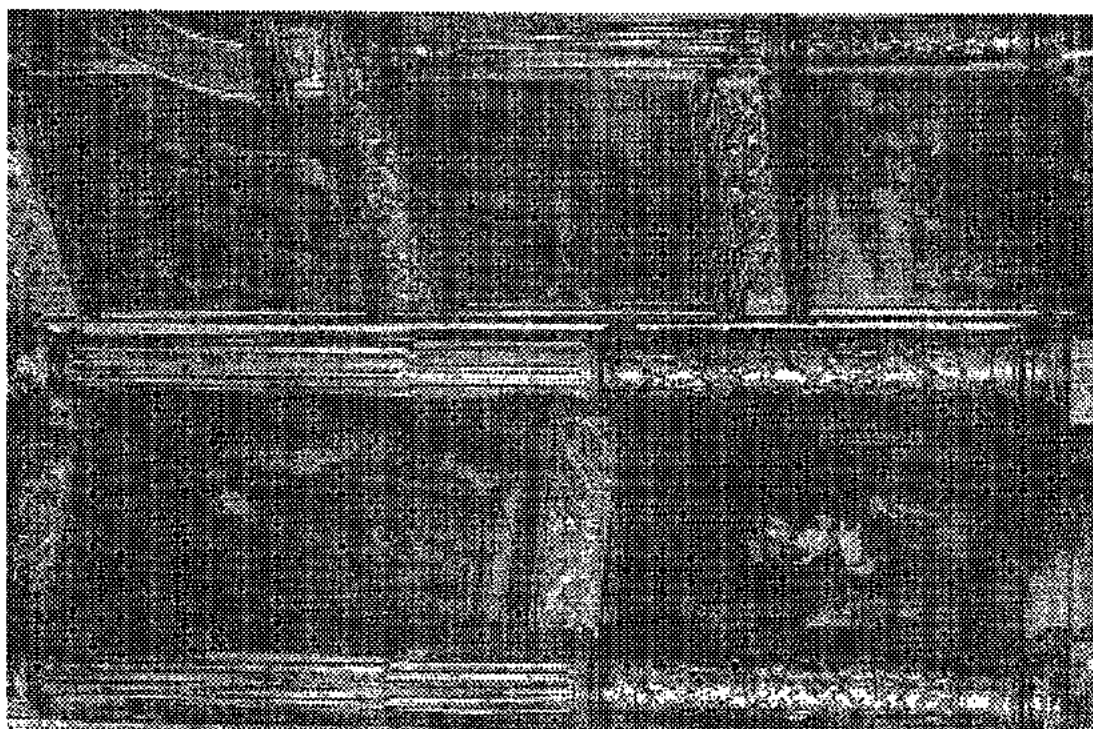
**2.2.14 Joan de Borgunya,**  
Retaule de Sant Feliu de Girona  
(c. 1518-1520),  
*Sant Feliu a l'eculi* (detall fons).  
Girona, MAG.



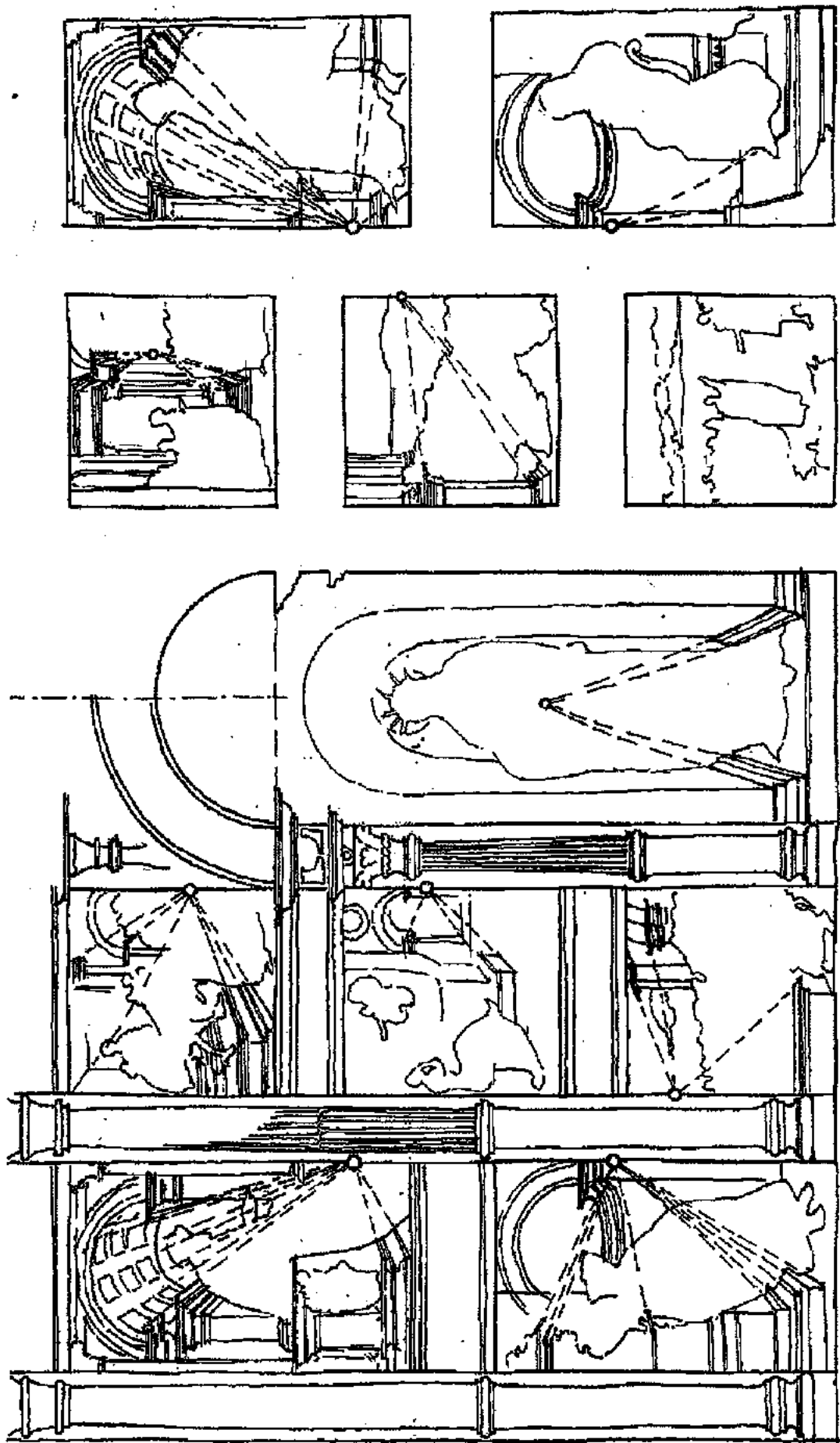
**2.2.17. Joan de Borgunya,**  
Retaule de *Santa Úrsula*  
de la Seu de Girona (1520-1525),  
lateral dret  
(destruït el 1936 al santuari  
de Les Olives, Pla de l'Estany).



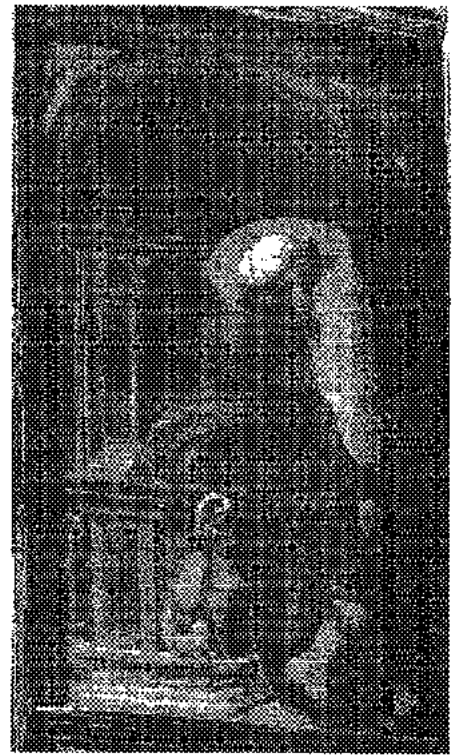
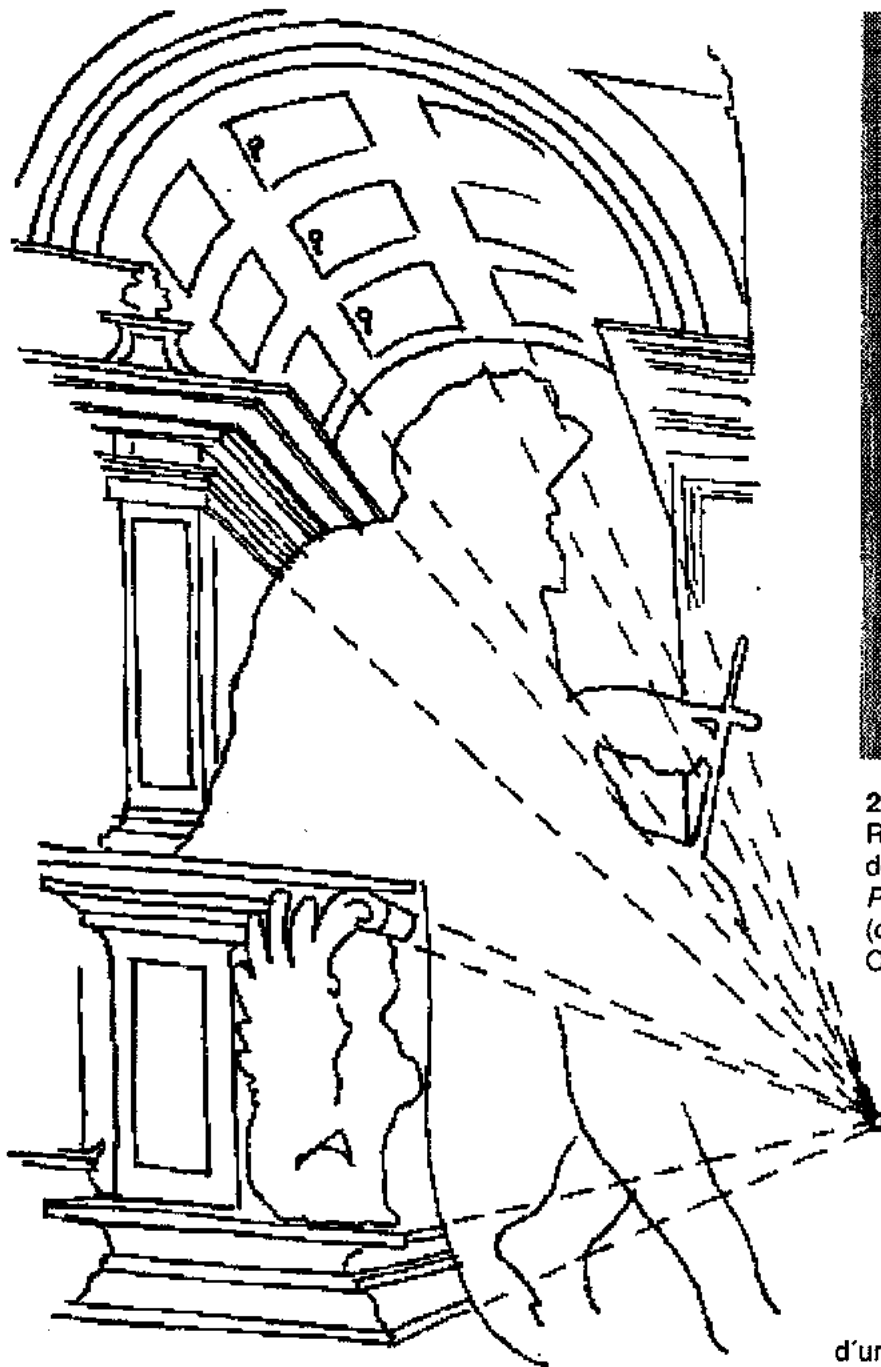
**2.2.15 Joan de Borgunya,**  
Retaule de *Santa Úrsula*  
de la seu de Girona (1520-1525),  
*Santa Úrsula*. Girona, MAG.



**2.2.16. Joan de Borgunya,**  
Retaule de *Santa Úrsula* de la Seu de Girona (1520-1525),  
lateral esquerre (destruït el 1936 al santuari de Les Olives, Pla de l'Estany).

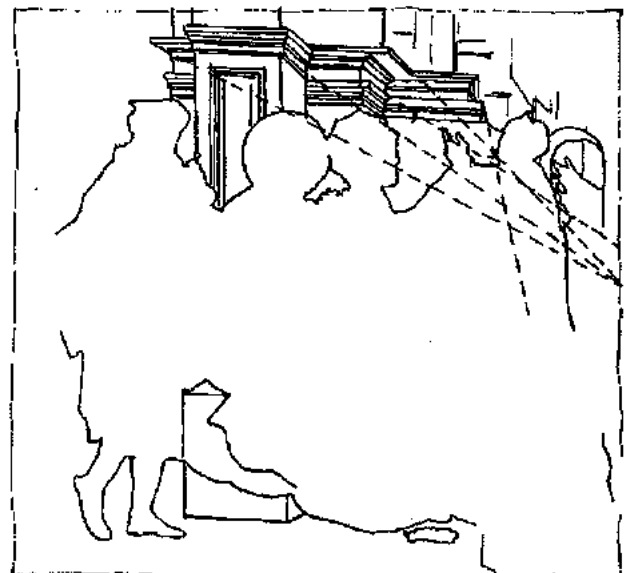
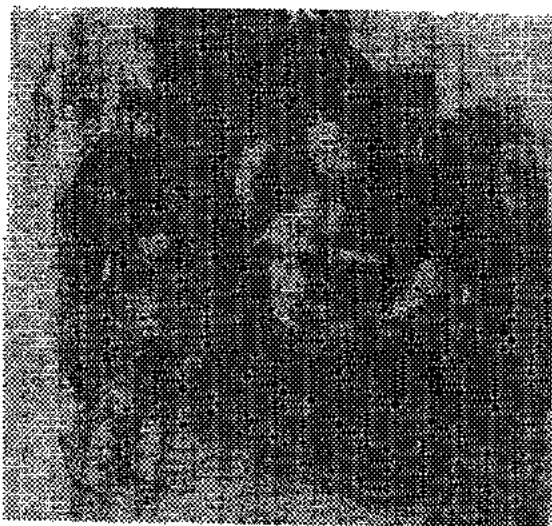


2.2.15-2.2.17. Esquema reconstruït del conjunt del retaule de *Santa Úrsula* de la Seu de Girona, de Joan de Borgunya (1520-1525).

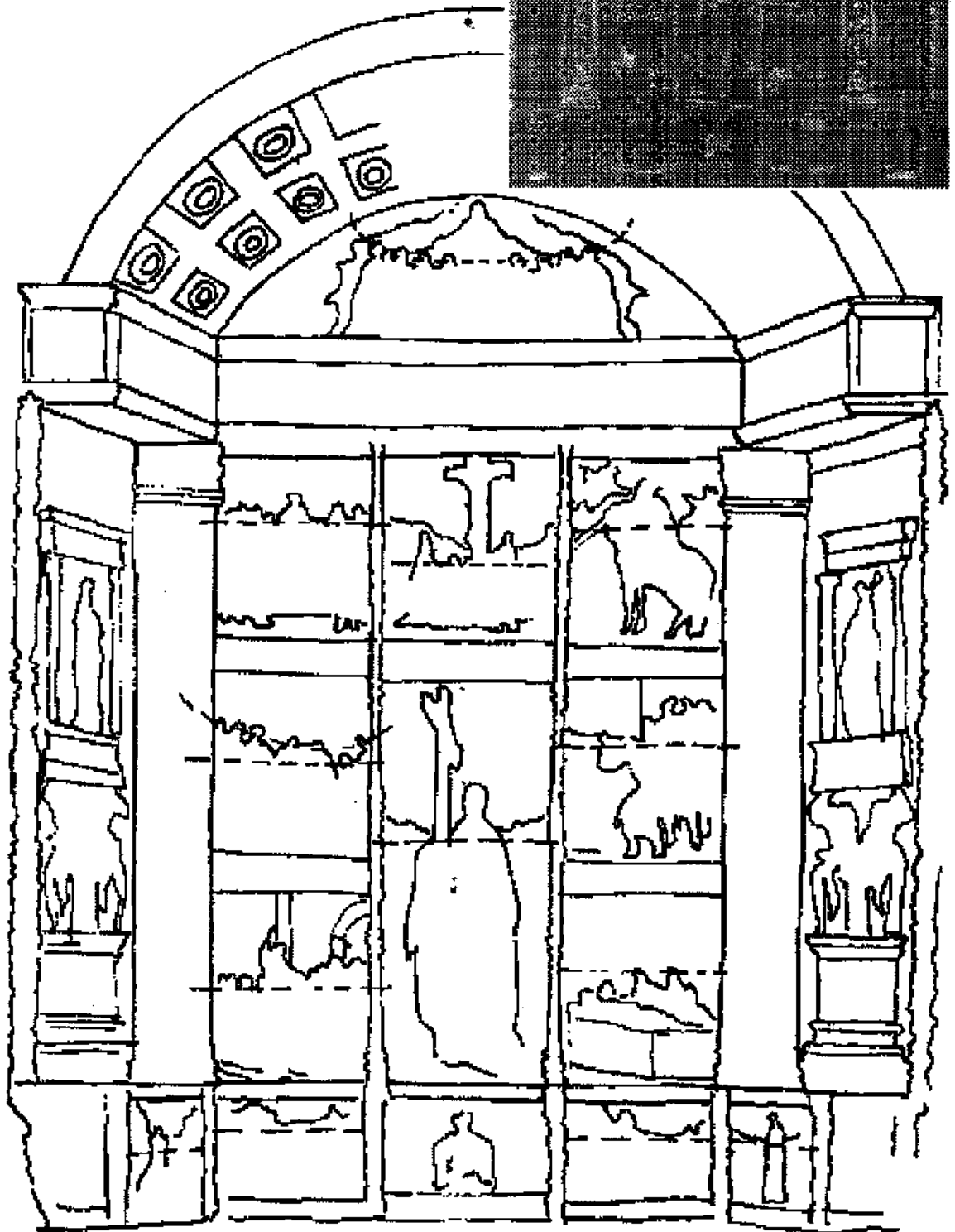


**2.2.18. Joan de Borgunya,**  
 Retaule de Santa Úrsula  
 de la Seu de Girona (1520-1525),  
*Profeta* ( detall del lateral esquerre)  
 (destruït el 1936 al santuari de Les  
 Olives, Pla de l'Estany).

**2.2.19. Anònim,**  
 associat a Joan de Borgunya,  
*Epifania* (c. 1525-1530?)  
 d'un retaule de l'ermita de Sant Hipòlit  
 d'Arenys de Lledó ( Matarranya).

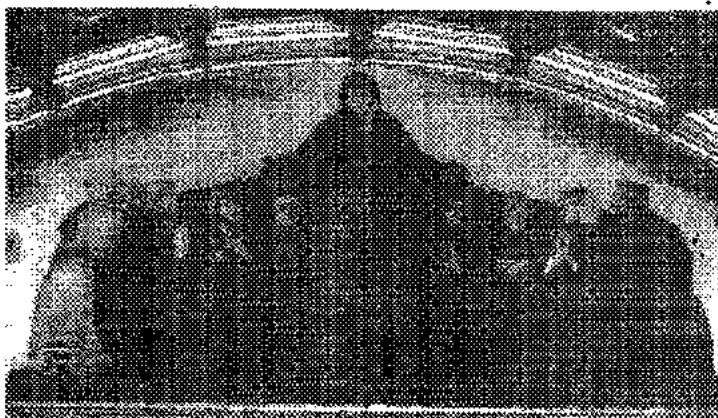
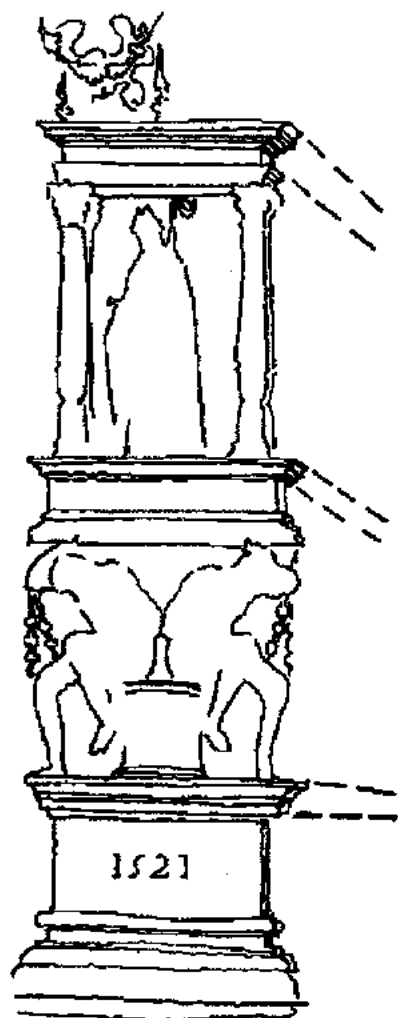
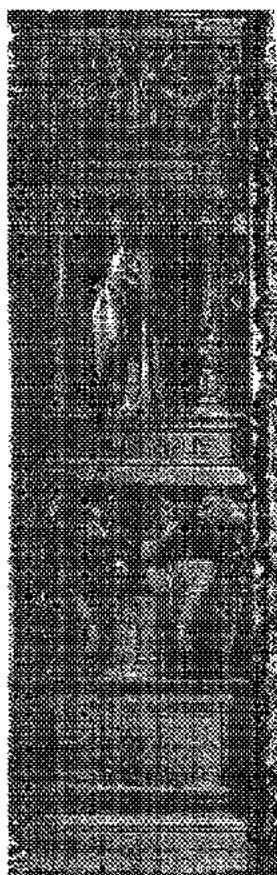


2.2.20. Antoni Norri i Pere Fernández,  
Retaule de *Santa Helena*  
(1519-1521),  
conjunt.  
Girona, MCG.

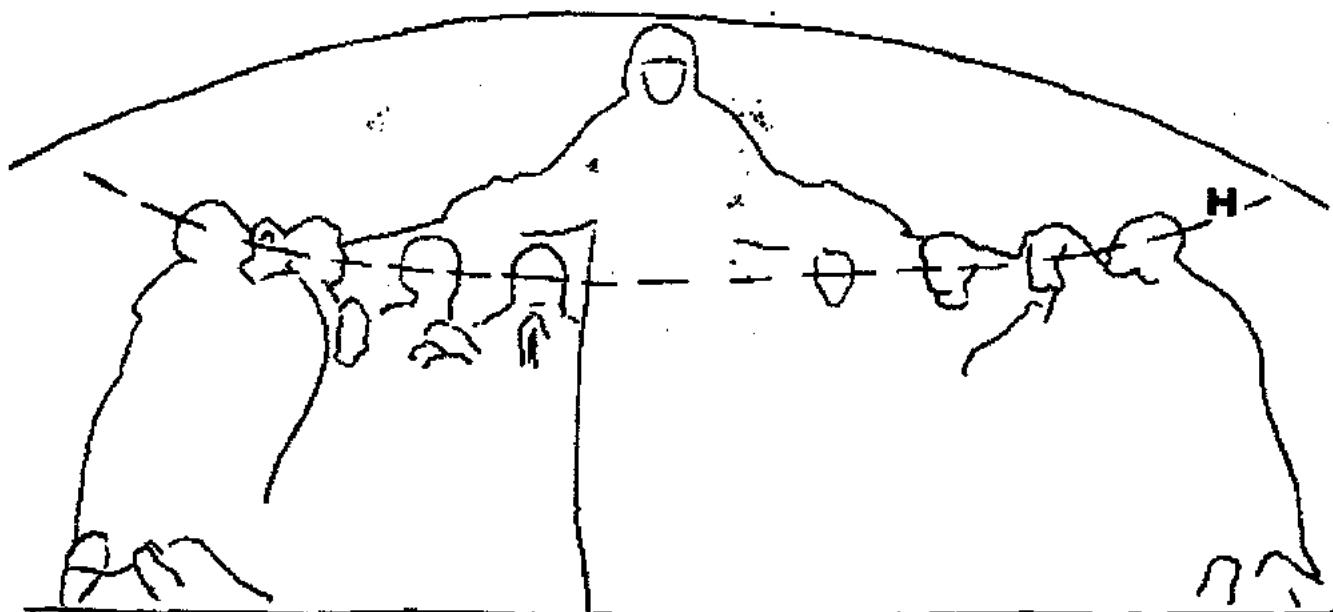


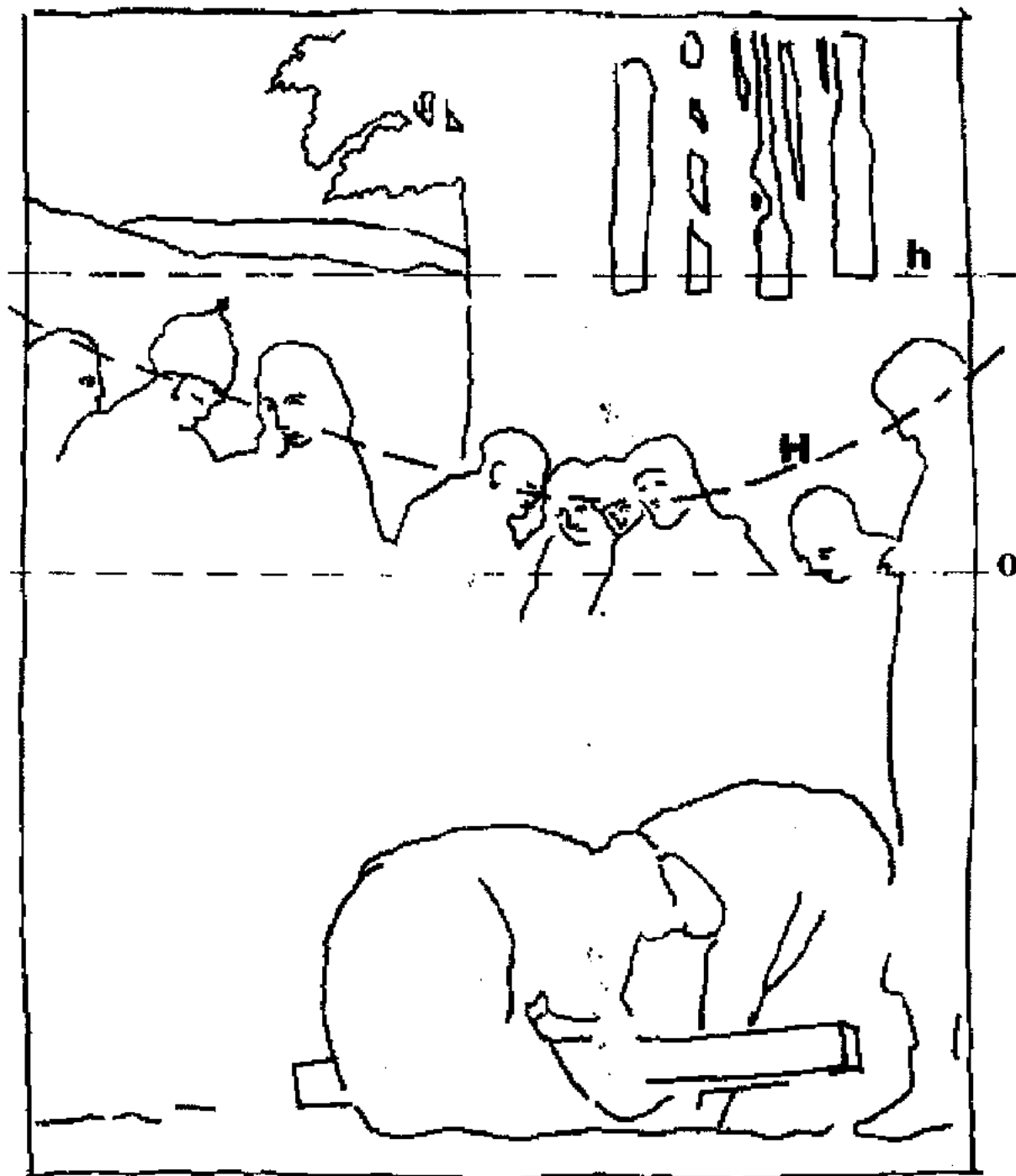


**2.2.21. Antoni Norri i Pere Fernández,**  
 Retaule de *Santa Helena*  
 (1519- 1521),  
 sector dret del guardapols.  
 Girona, MCG.



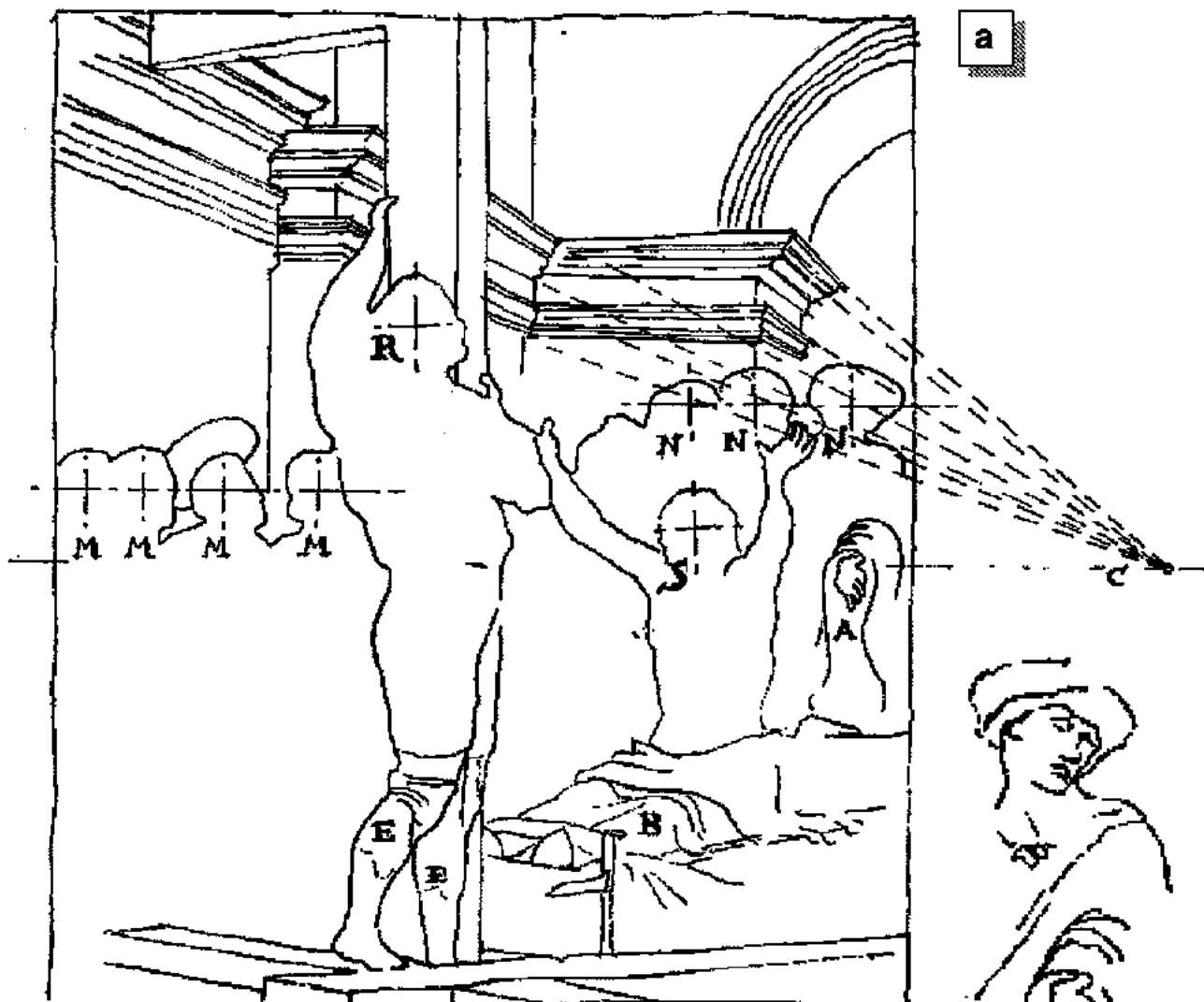
**2.2.22. Antoni Norri i Pere Fernández,**  
 Retaule de Santa Helena  
 (1519-1521),  
 Mare de Déu de Misericòrdia.  
 Girona, MCG.



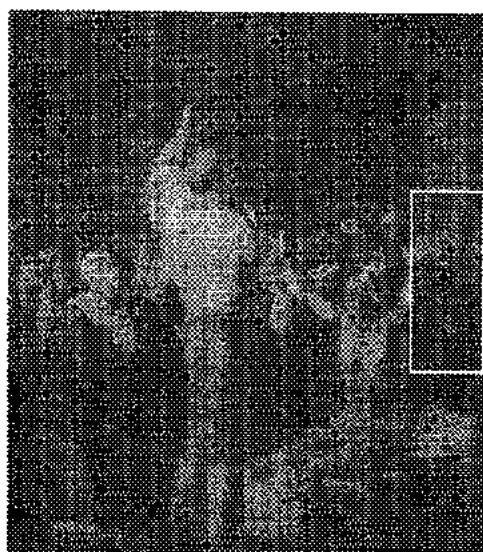


2.2.23ab. Antoni Norri i Pere Fernández,  
 Retaule de Santa Helena (1519-1521),  
*Trobament de la Creu.*  
 Girona, MCG.





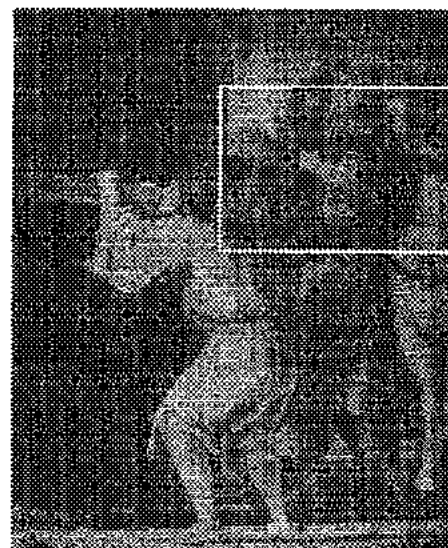
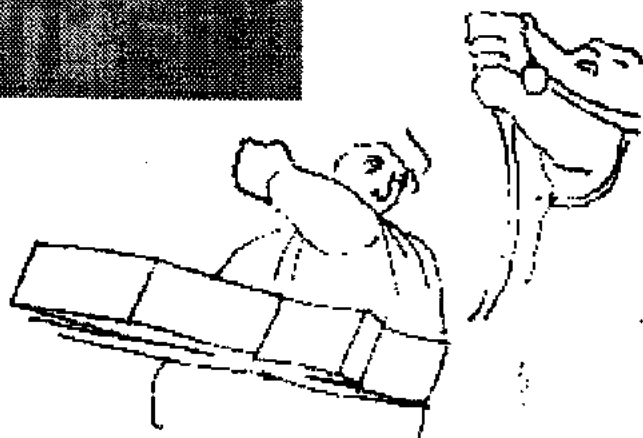
a

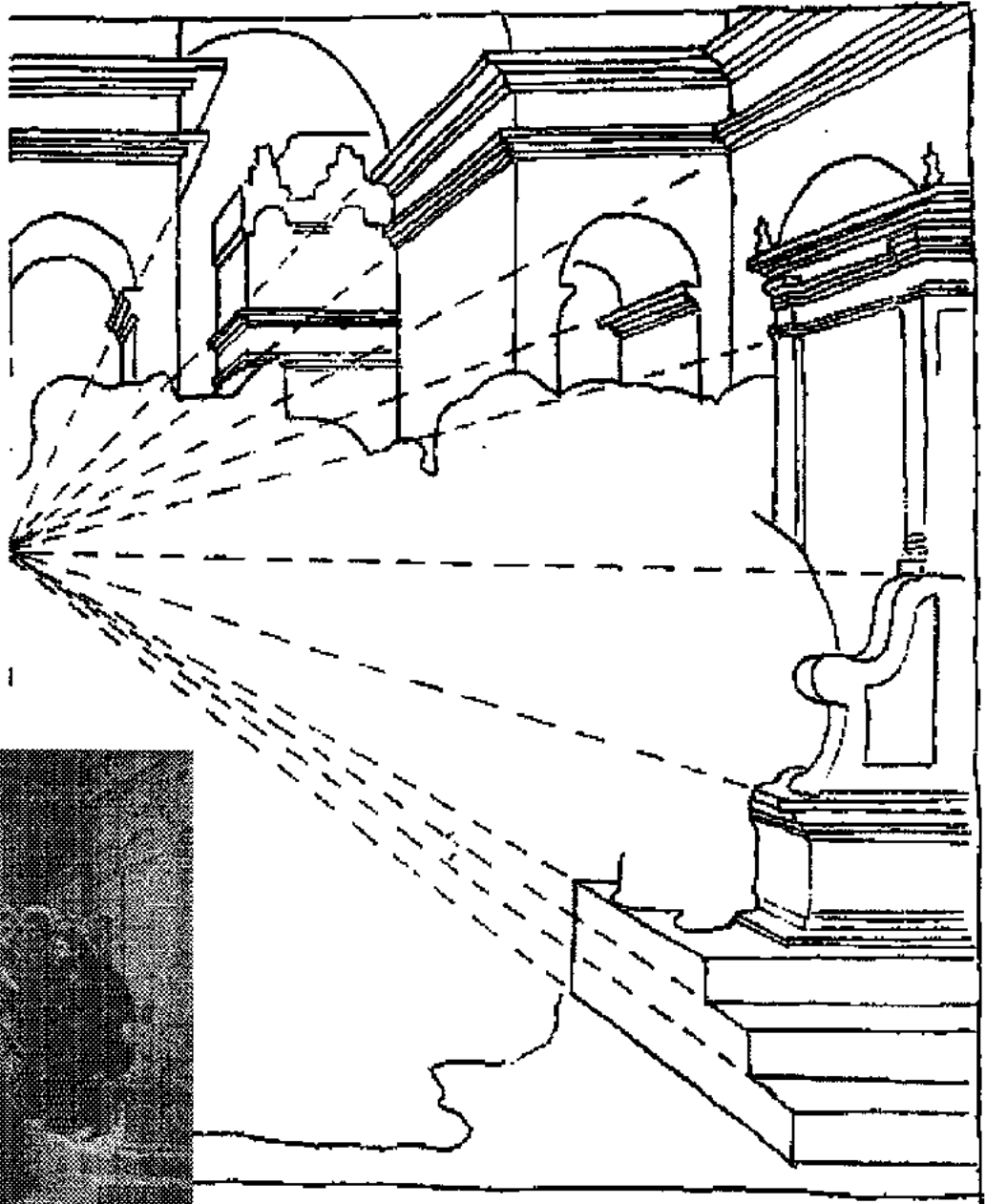


2.2.24ab. Antoni Norri i Pere Fernández,  
Retaule de Santa Helena (1519- 1521),  
*Miracle de la Vera Creu.*  
Girona, MCG.

b

2.2.25. Antoni Norri i Pere Fernández,  
Retaule de Santa Helena (1519- 1521),  
*Constantí -Heracli- entra a Jerusalem descobert i a peu.*  
Girona, MCG.

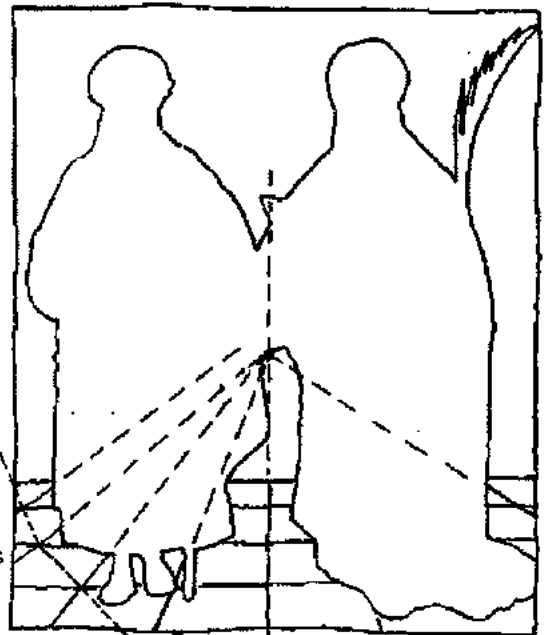


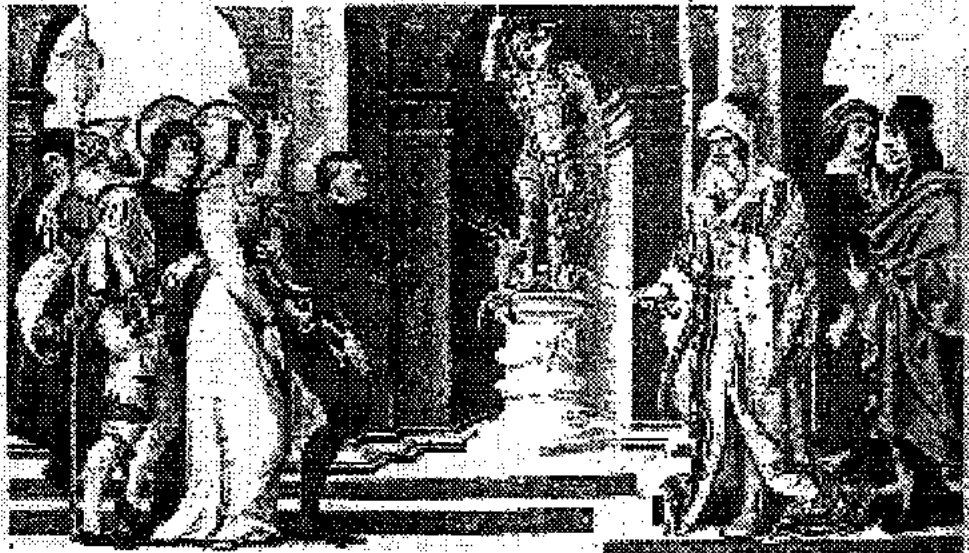
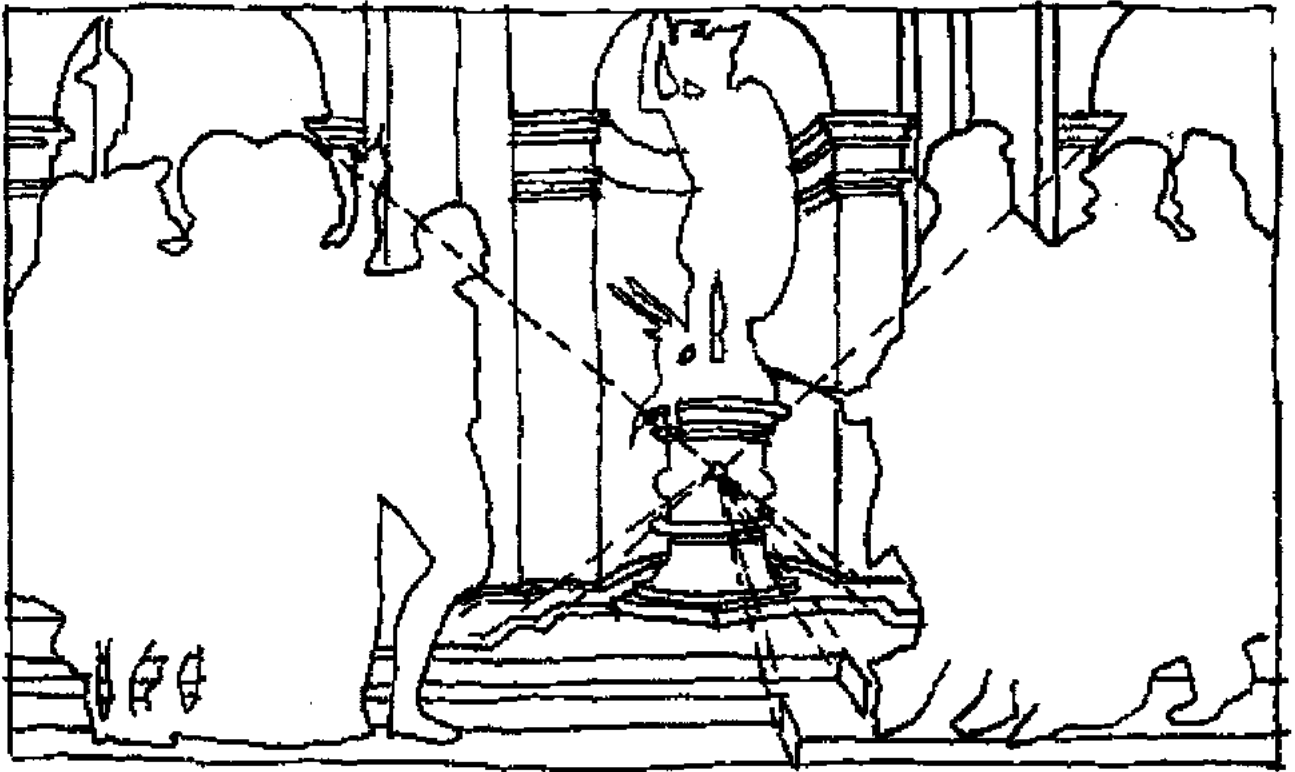


**2.2.26. Pere Mates, Retaule de Santa Magdalena (1526),  
Prèdica de Crist. Girona, MAG.**



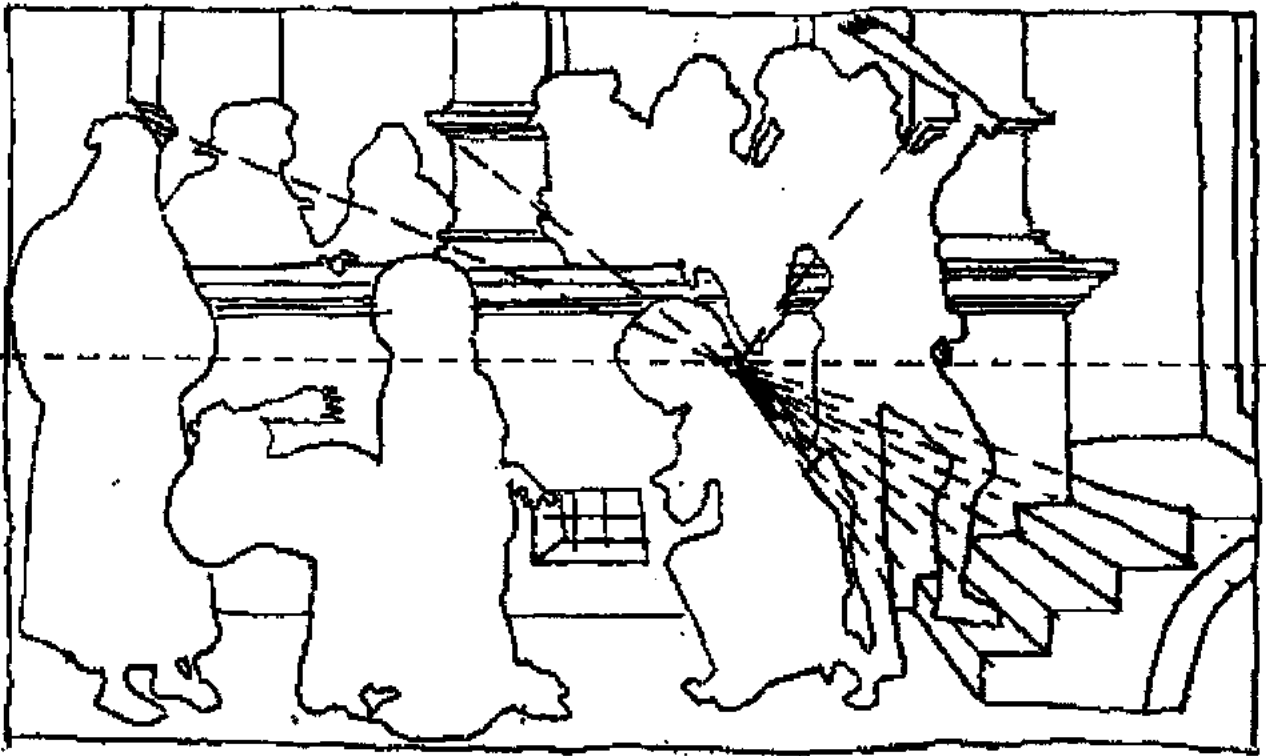
**2.2.27. Pere Mates,  
Retaule de Sant Iscle  
i Santa Victòria de Millars  
(1527-1528),  
Sant Iscle  
i Santa Victòria.  
Girona, MAG.**



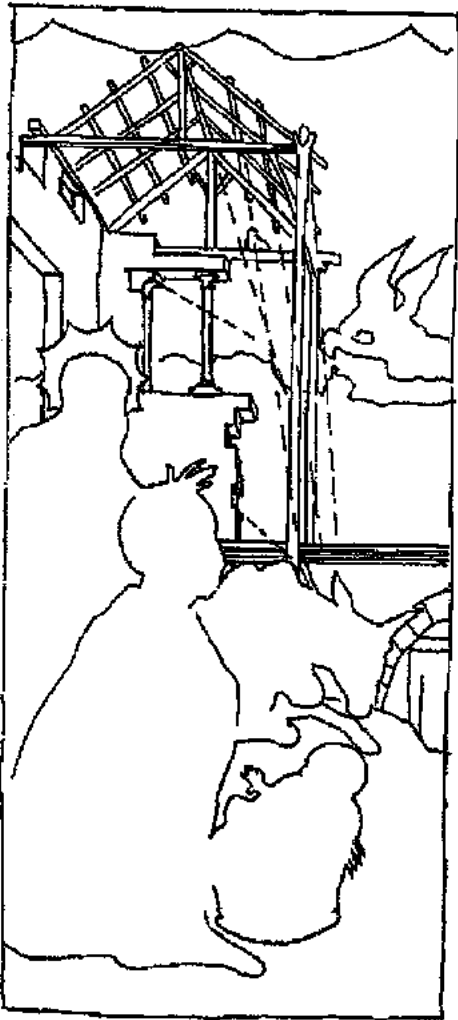


2.2.28. Pere Mates,  
Retaule de Sant Iscle i Santa Victòria de Millars  
(1527-1528),  
*Proclamació de la fe de Sant Iscle i Santa Victòria.*  
Millars, col. part.

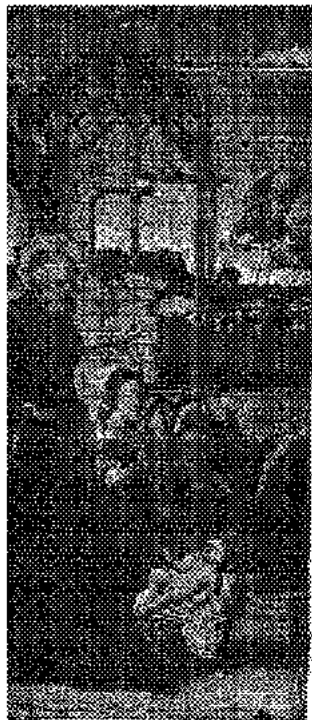
12



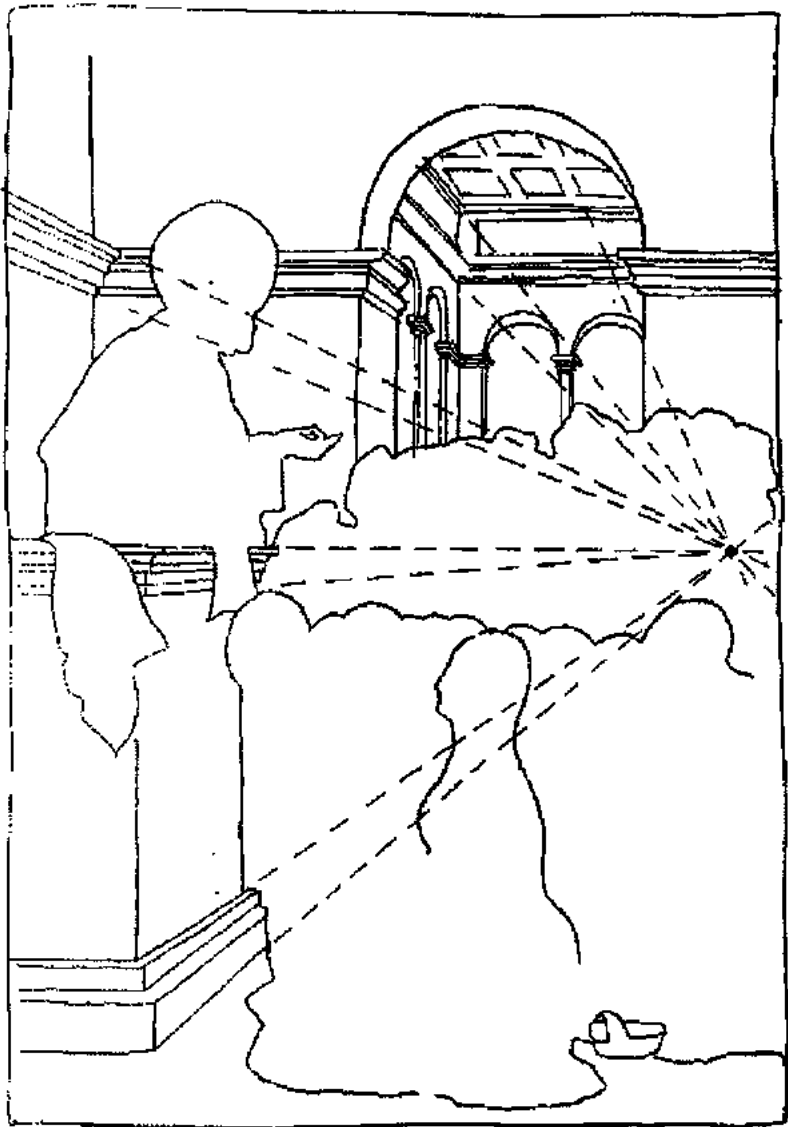
**2.2.29. Pere Mates,**  
Retaule de Sant Iscle i Santa Victòria de Millars  
(1527-1528),  
*Flagel·lació de Sant Iscle i Santa Victòria.*  
Millars, col. part.



**2.2.31. Pere Mates,**  
 Retaule de Sant Pere de Montagut  
 (c. 1535-1550),  
*Prèdica de Sant Pere en el temple.*  
 Girona, MAG.

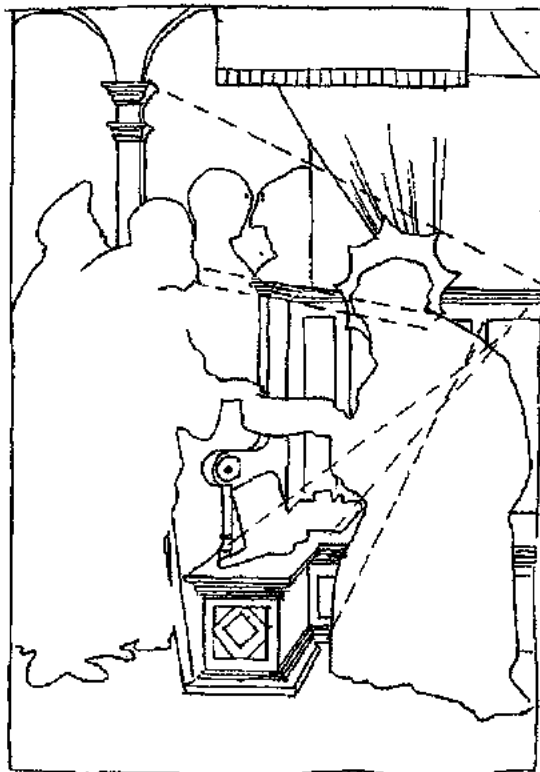
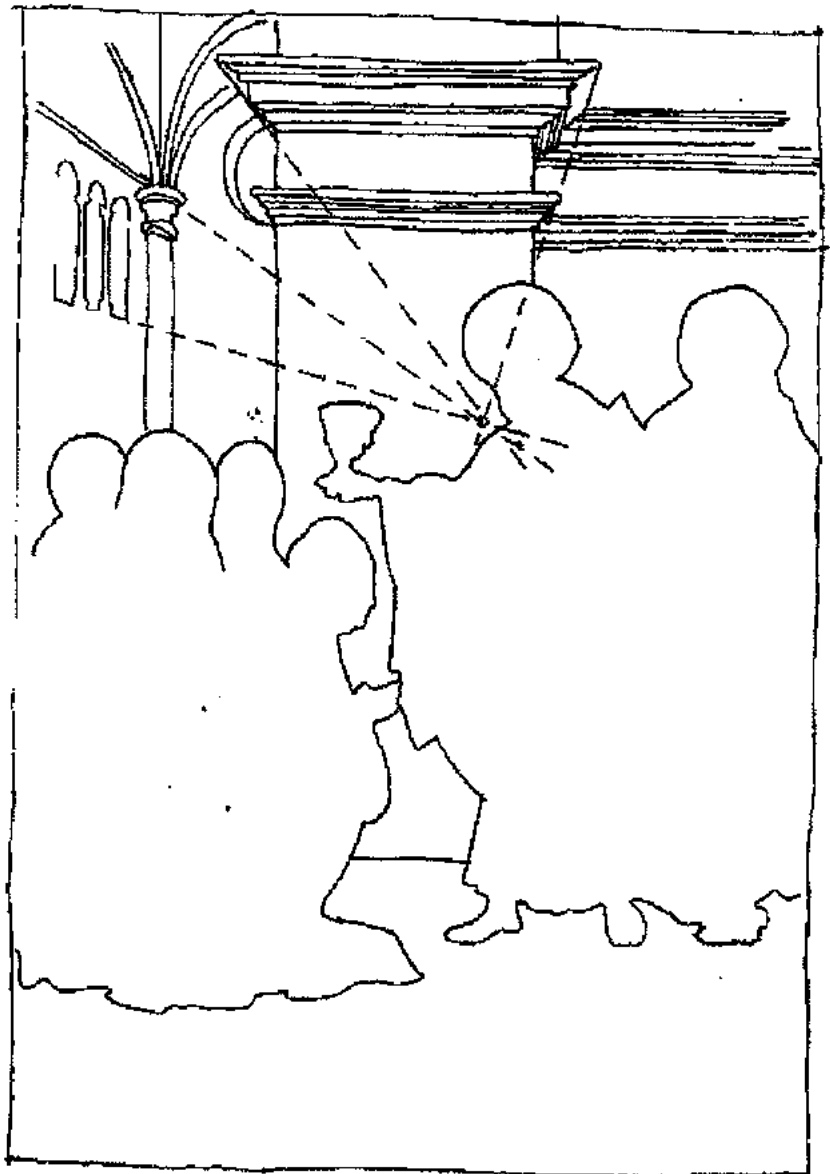


**2.2.30. Pere Mates,**  
 Retaule de Santa Maria  
 de Segueró  
 (c. 1535-1550),  
*Naixement de Jesús.*  
 Girona, MAG.





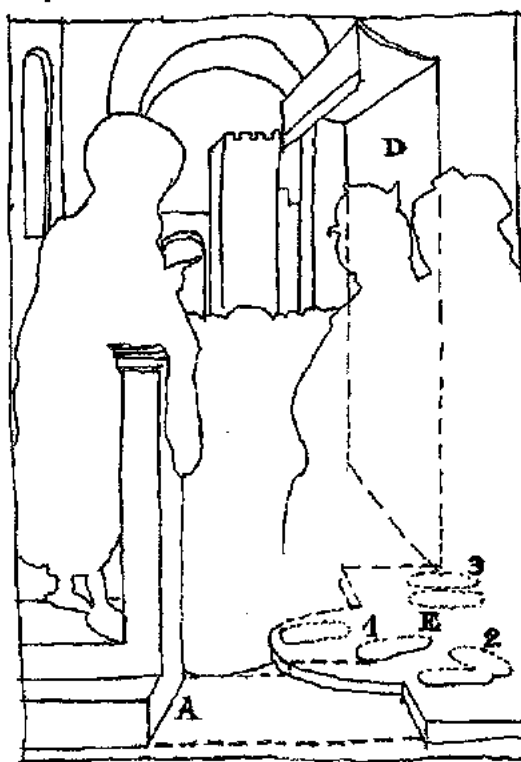
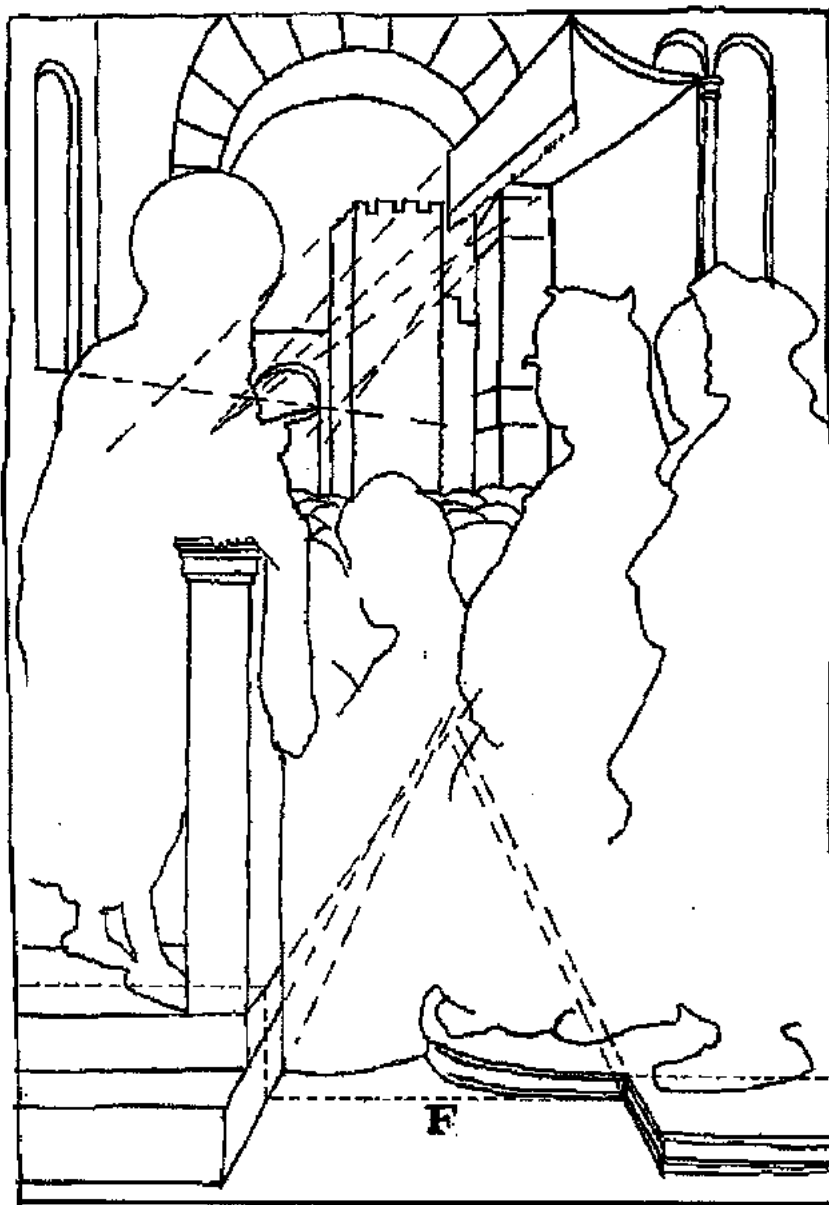
**2.2.32. Pere Mates,**  
Retaule de Sant Pere de Montagut  
(c. 1535-1550),  
*Sant Pere batejant.*  
Girona, MAG.



**2.2.33. Pere Mates,**  
Retaule  
de Sant Joan Baptista  
(1536),  
*Zacaries proposa  
el nom de Joan.*  
Madrid, col. part.

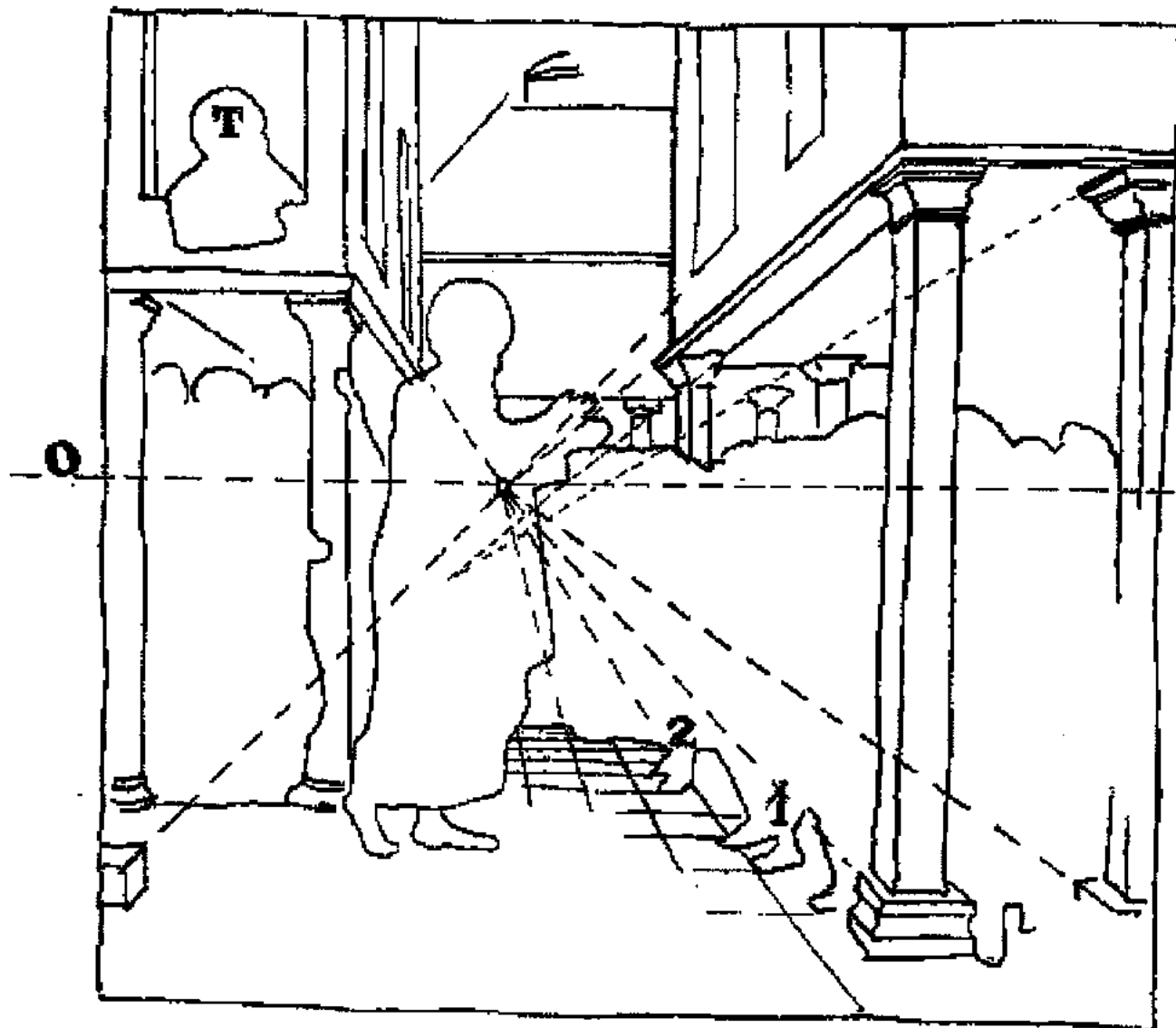


a

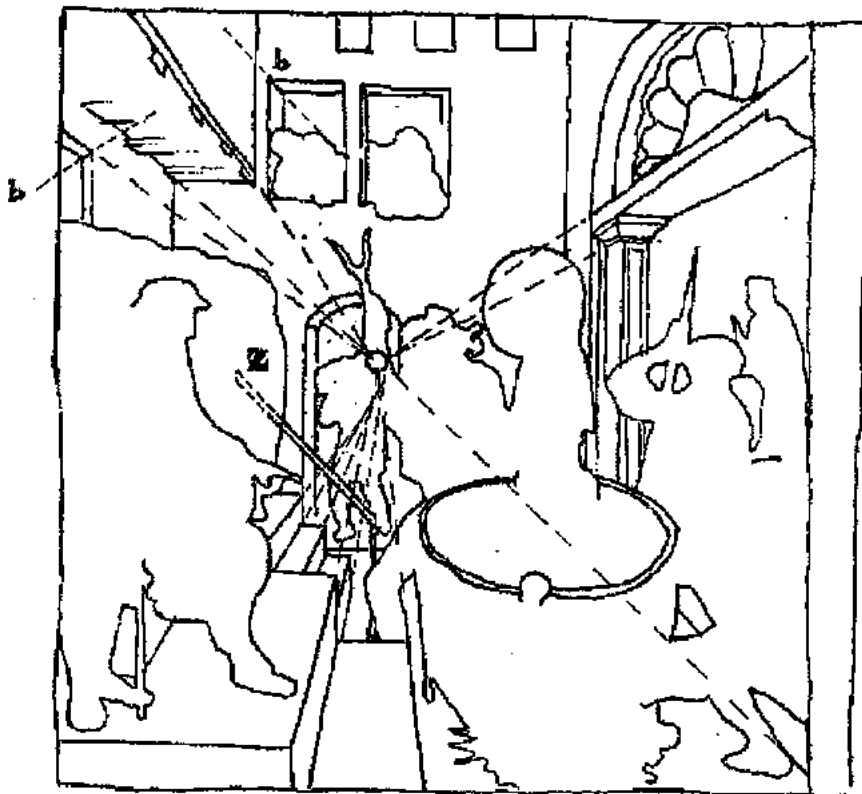


b

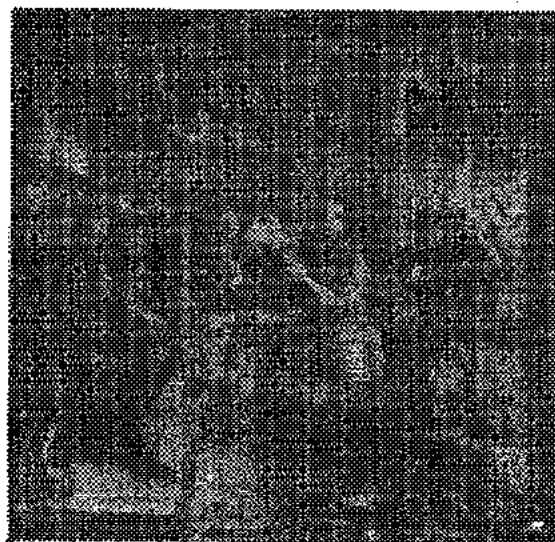
2.2.34ab. Pere Mates, Retaule de Sant Joan Baptista (1536), *Prèdica de Sant Joan*. Madrid, col. part.



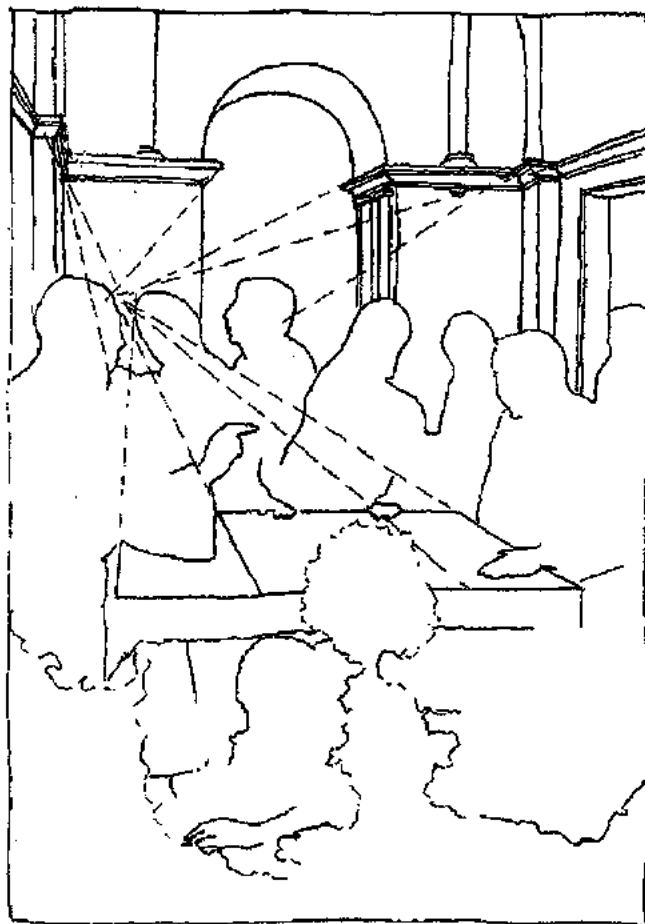
2.2.35. Mestre de Pere de Cardona,  
 Retaule de Santa Tecla  
 de la Seu de Tarragona  
 (c. 1524-1527),  
*Santa Tecla escoltant  
 la predicació de Sant Pau.*  
 Tarragona, MDT.

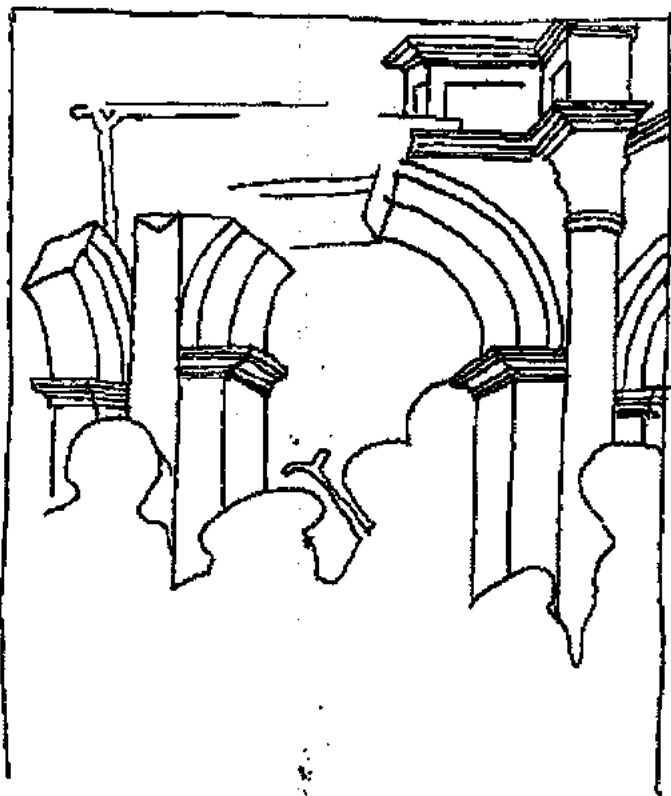


2.2.36.  
**Mestre de Pere de Cardona,**  
 Retaule de Santa Tecla  
 de la Seu de Tarragona  
 (c. 1524-1527),  
*Martiri de Sant Joan Evangelista.*  
 Tarragona, MDT.

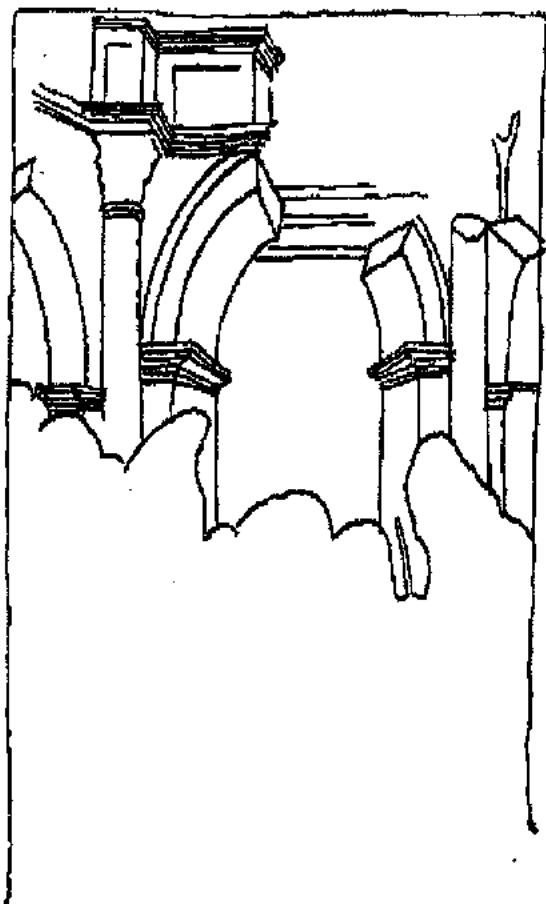


2.2.37.  
**Francesc Olives**  
 (atrib.), Retaule de  
 Santa Magdalena  
 de la Seu  
 de Tarragona  
 (primer terç  
 del s. XVI?),  
*Magdalena*  
*ungeix els peus*  
*de Crist.*  
 Tarragona, MDT.





**2.2.38. Mestre de Balaguer,**  
 Retaule de la Vida de Crist  
 (primer terç del s. XVI?),  
*Naixement de Jesús*  
 (destruït el 1936 en l'església  
 del Sant Salvador de Balaguer).

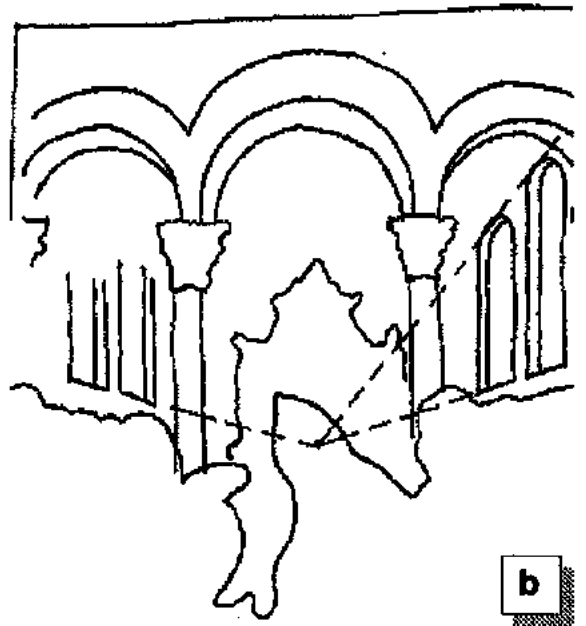


**2.2.39. Mestre de Balaguer,**  
 Retaule de la Vida de Crist  
 (primer terç del s.XVI?),  
*Epifania.*  
 Balaguer, Museu Comarcal  
 de la Noguera.





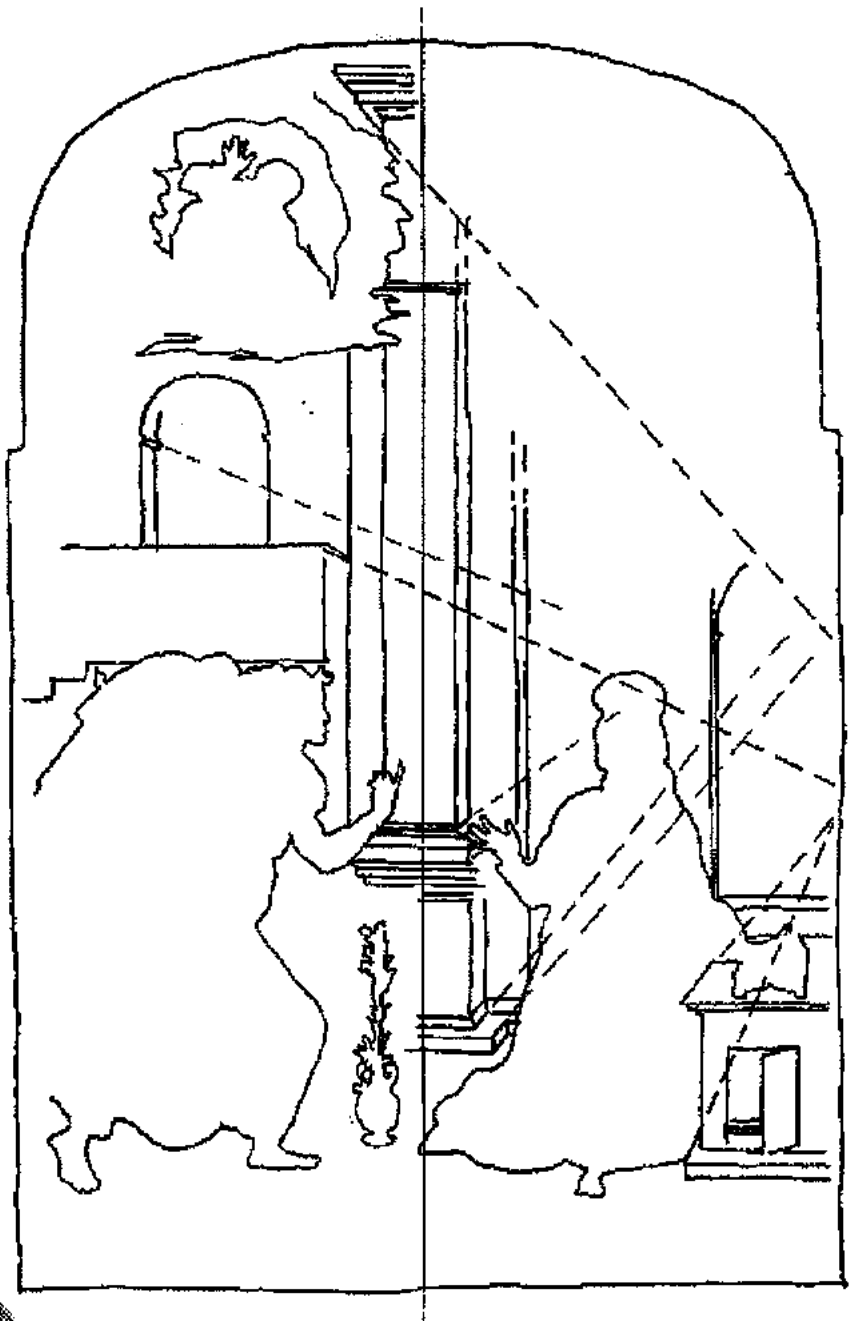
a



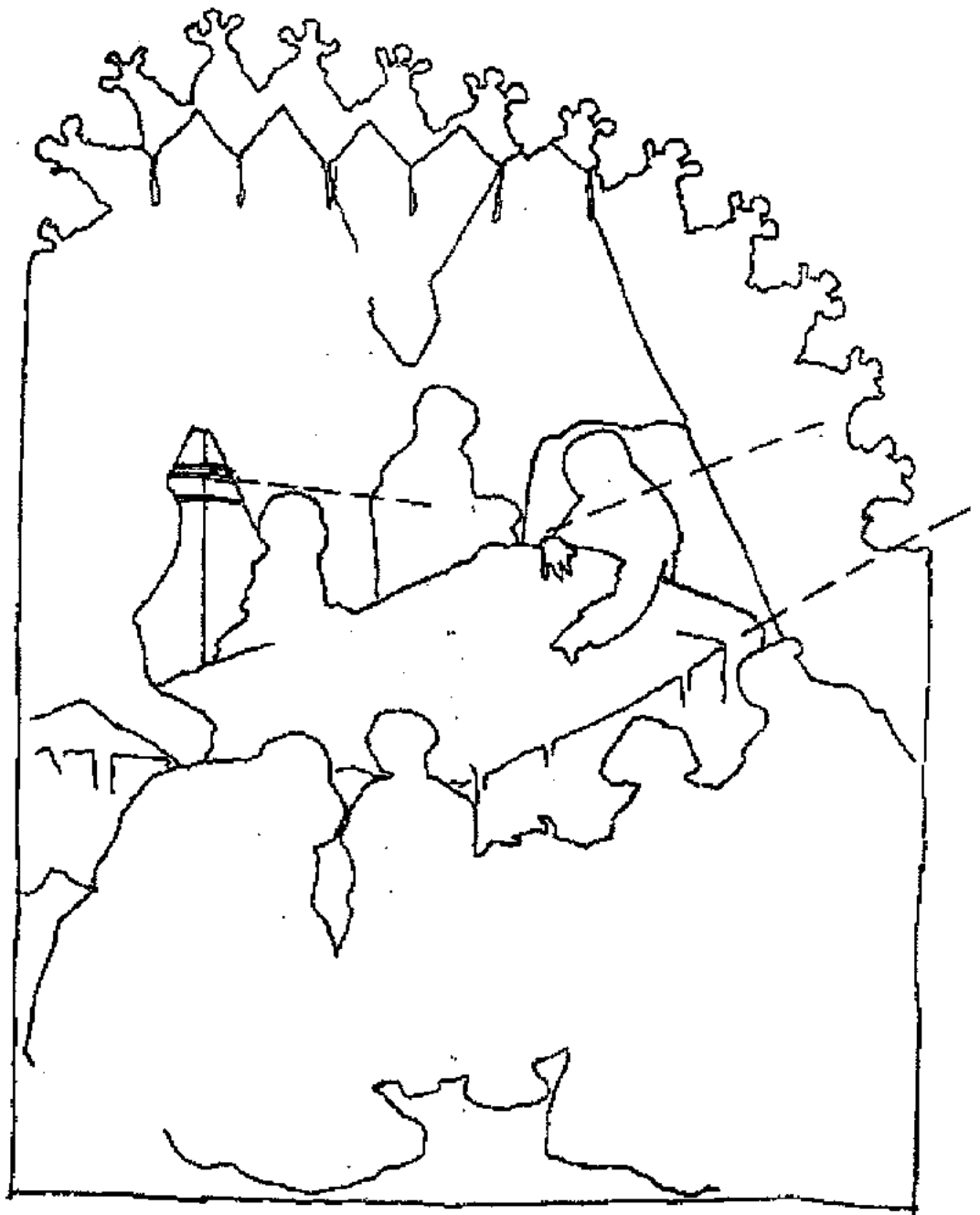
b



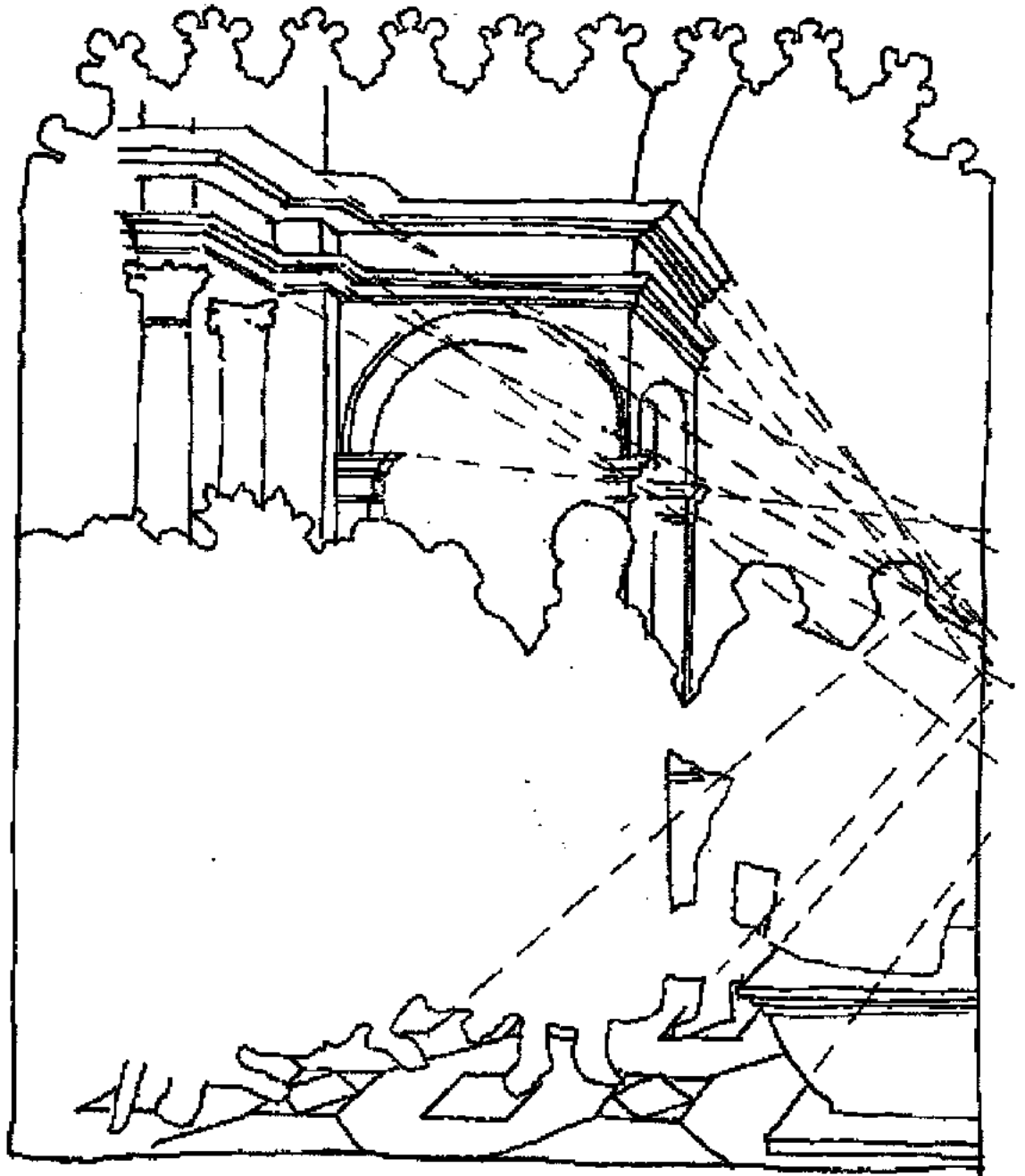
**2.2.40ab. Mestre de Balaguer,**  
 Retaule de la Vida de Crist  
 (primer terç del s. XVI?),  
*Presentació de Jesús en el Temple*  
 (destruït el 1936 en l'església  
 del Sant Salvador de Balaguer).



**2.3.1. Pere Nunyes,**  
Retaule de Sant Eloi dels Argenters  
(1526-1529),  
Revers del conjunt de les taules amb l'Anunciació.  
Barcelona, MAG.

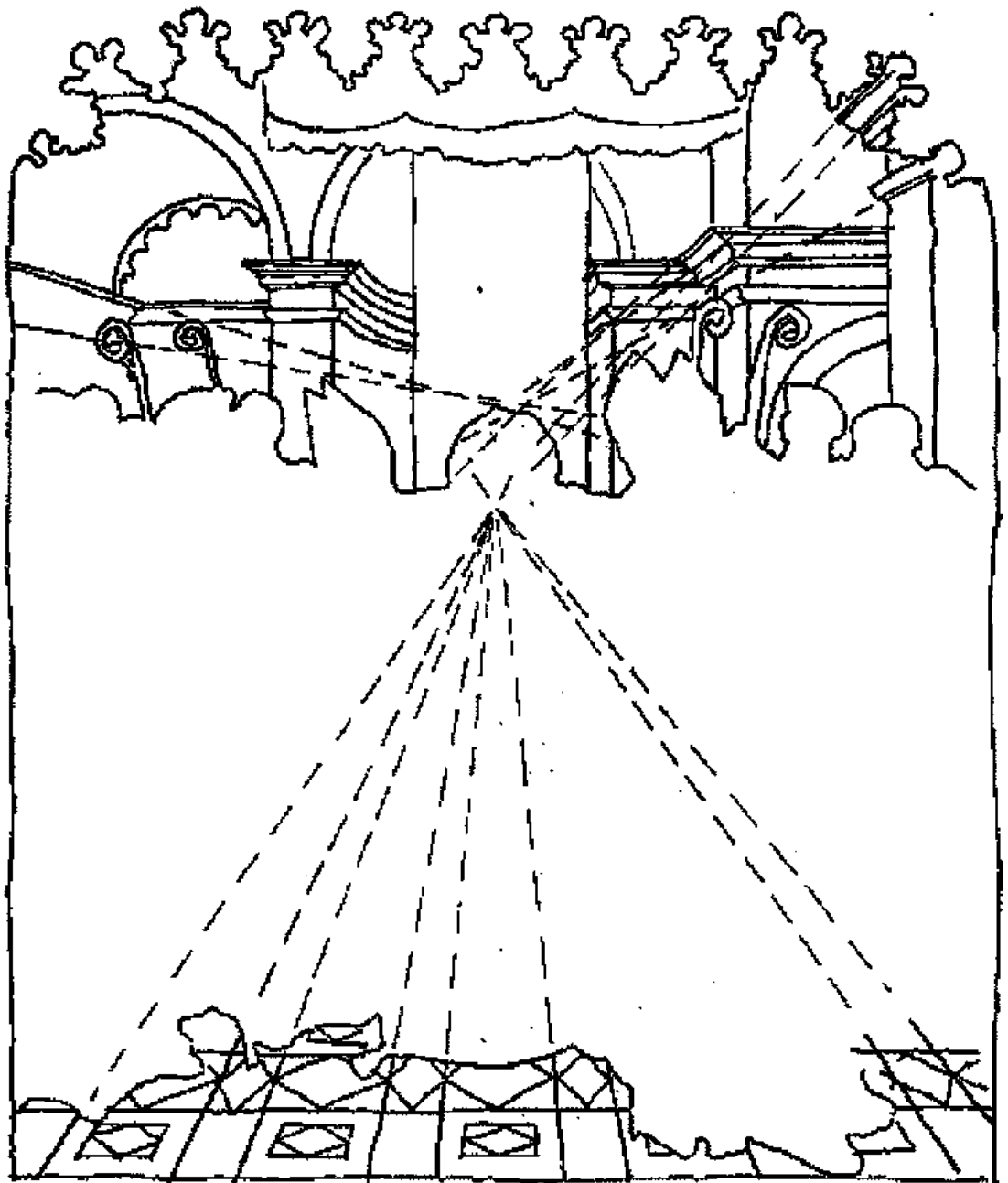


**2.3.2. Pere Nunyes,**  
Retable de Sant Eloi dels Argenters  
(1526-1529),  
*Naixement de Sant Eloi.*  
Barcelona, MAC.

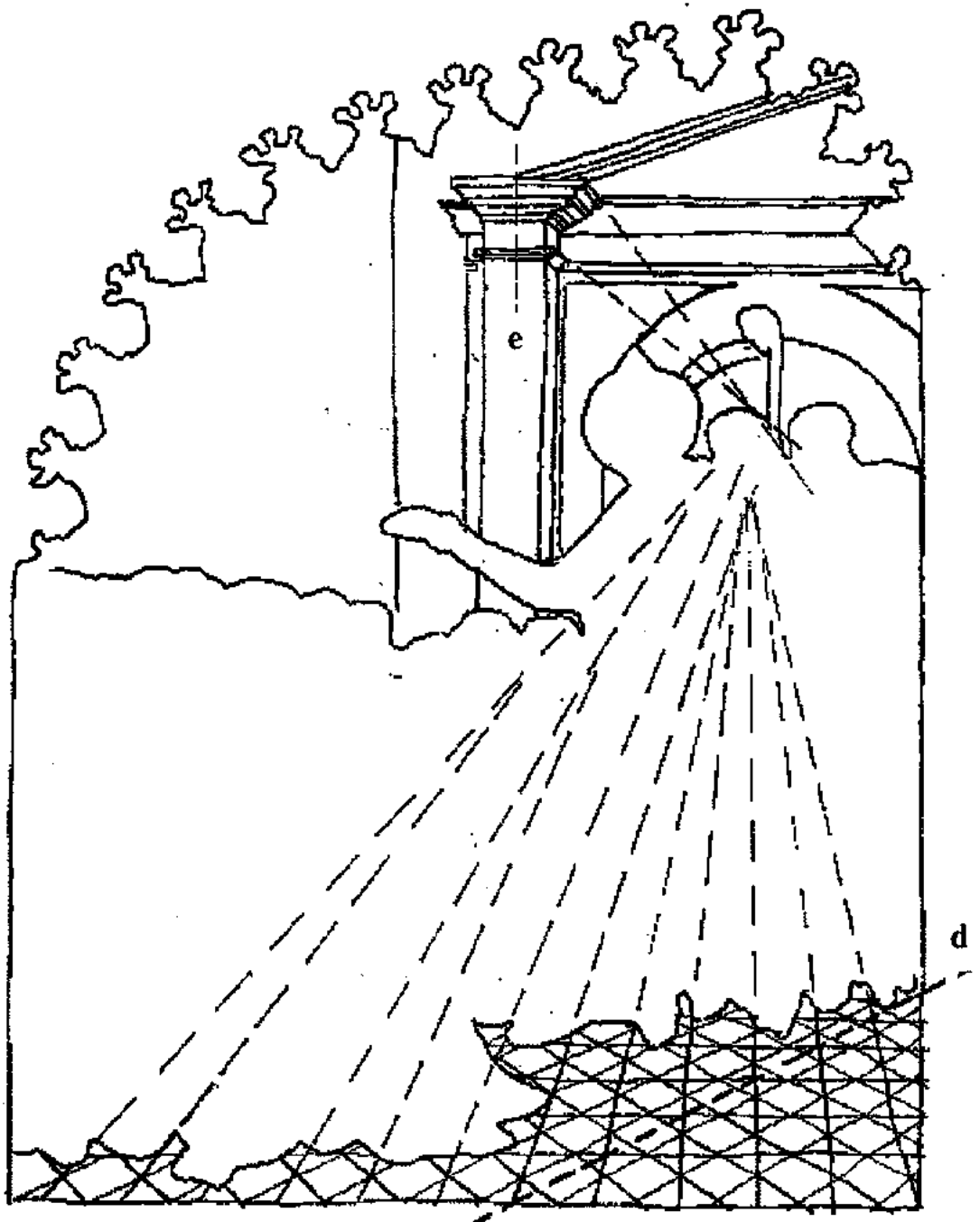


**2.3.3. Pere Nunyes,**  
Retaule de Sant Eloi dels Argenters  
(1526-1529),  
*Sant Eloi pesant les selles de muntar del rei Clotari.*  
Barcelona, MAC.

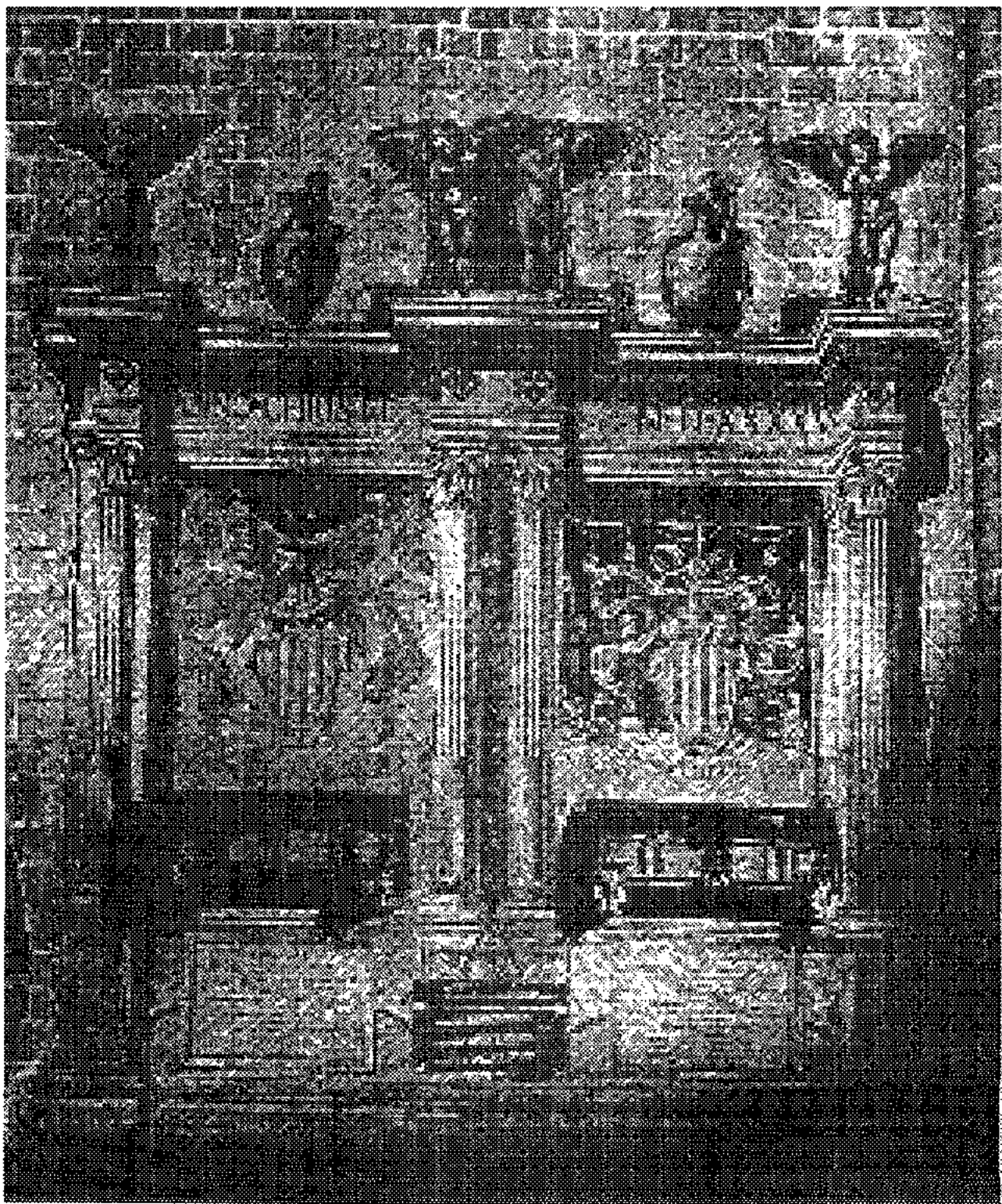




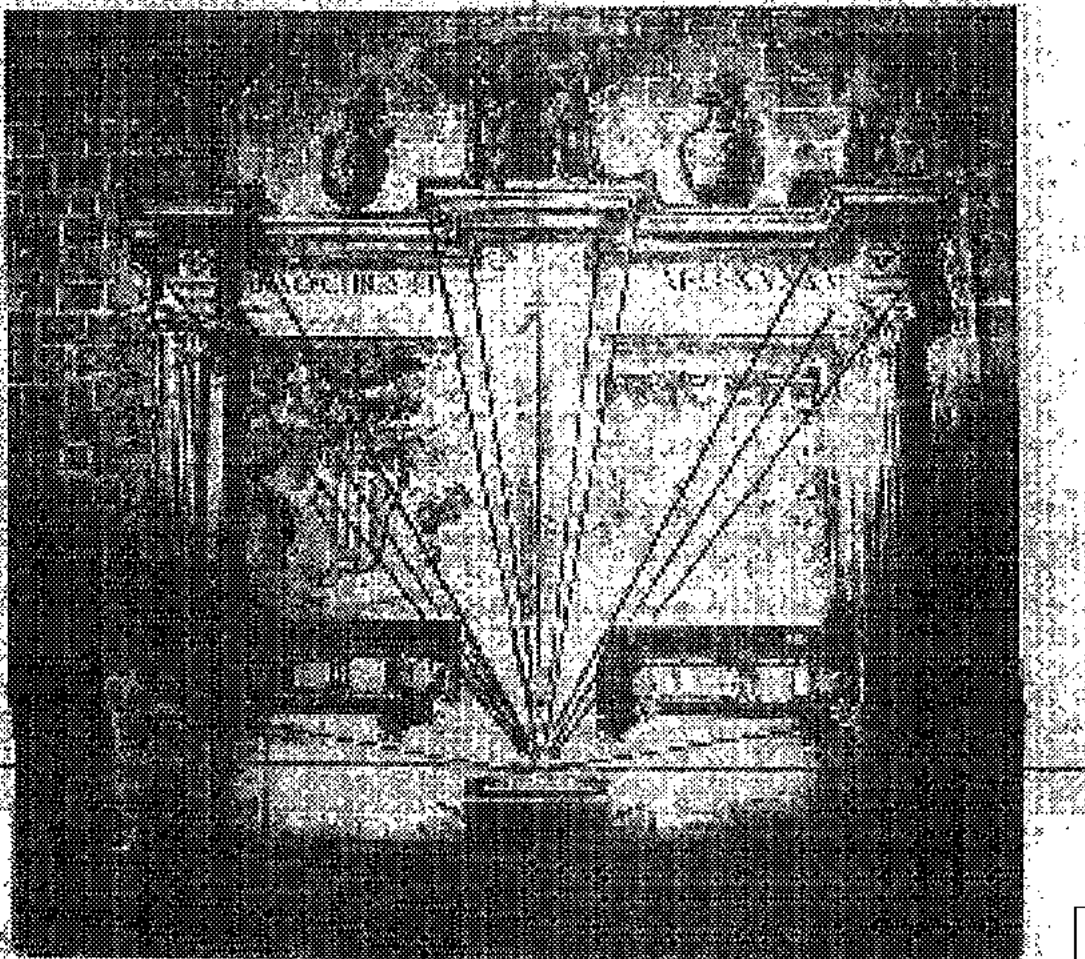
2.3.4. **Pere Nunyes,**  
Retaule de Sant Eloi dels Argenters  
(1526-1529),  
*Consagració episcopal de Sant Eloi.*  
Barcelona, MAC.



2.3.5. Pere Nunyes,  
Retaule de Sant Eloi dels Argenters  
(1526-1529),  
*Sant Eloi batejant un infidel.*  
Barcelona, MAC.

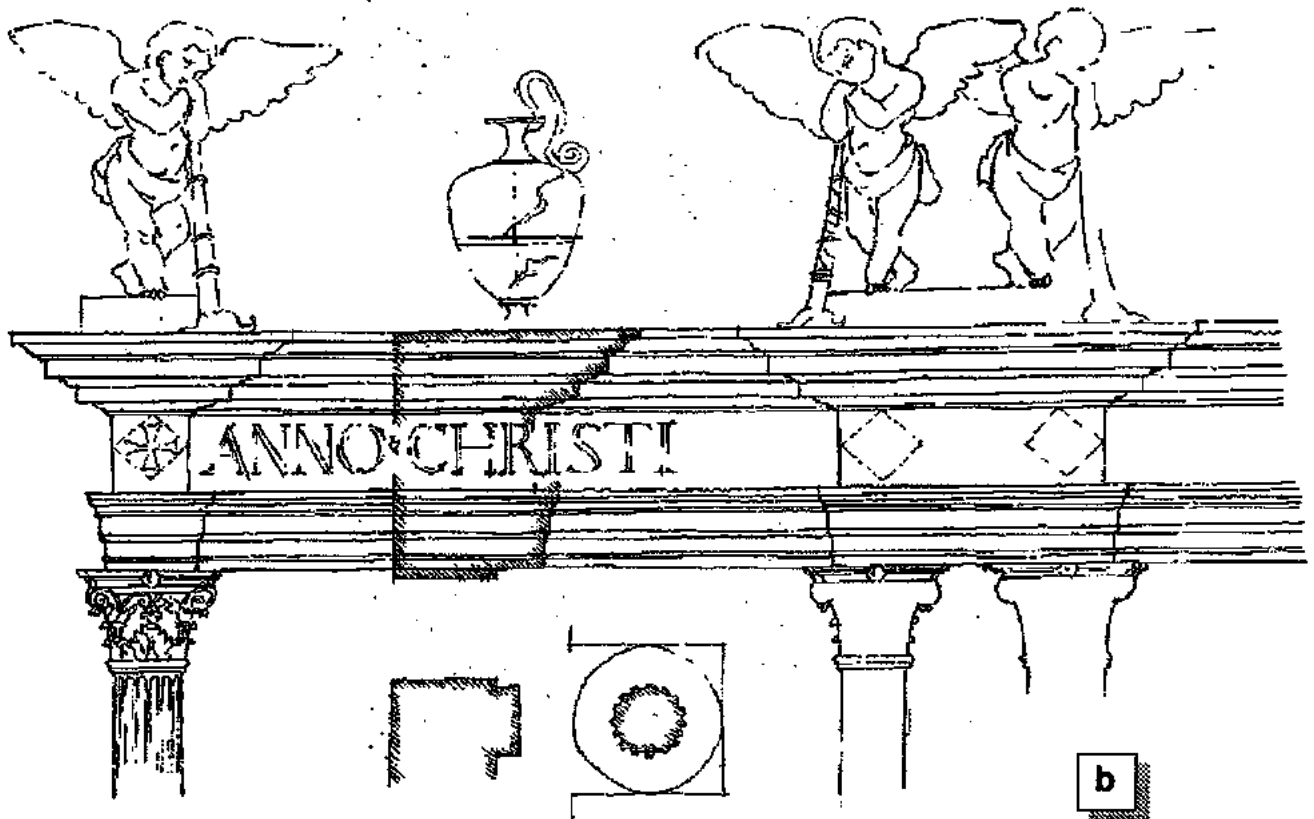


**2.3.6. Henrique Fernandes,**  
Decoració mural per als sepulcres de Ramon Berenguer I i d'Almodis  
(1545),  
conjunt de l'*arquitectura picta*.  
Barcelona, Seu.

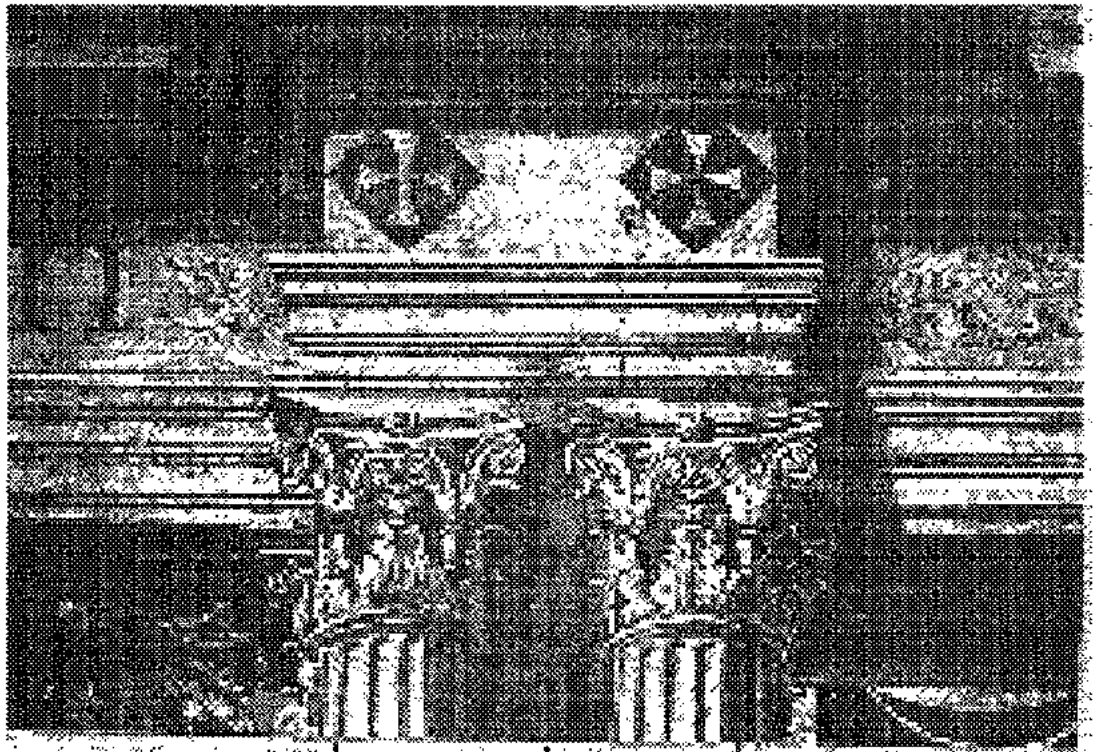


a

2.3.6ab. Henrique Fernandes,  
 Decoració mural per als sepulcres de Ramon Berenguer I i d'Almodis  
 (1545), conjunt de l'*arquitectura picta*.  
 Barcelona, Seu.



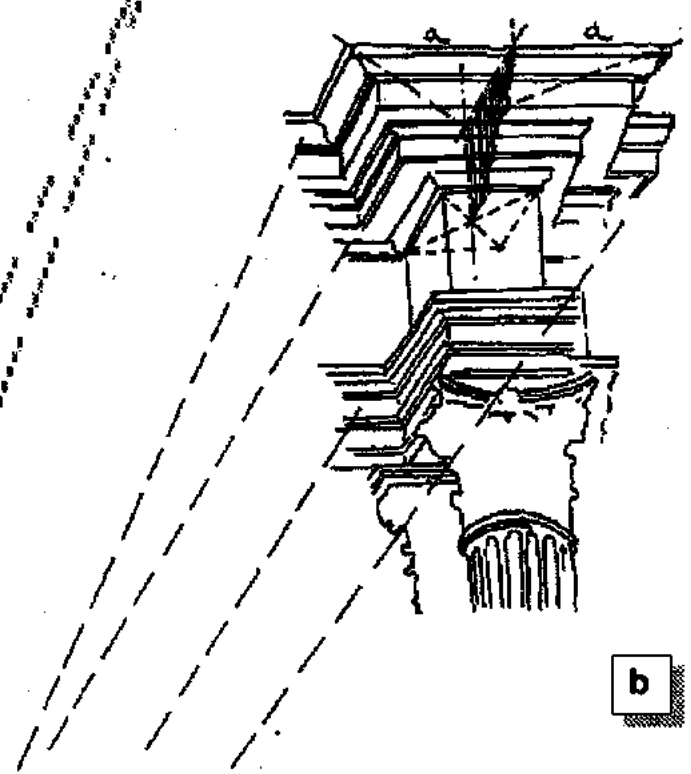
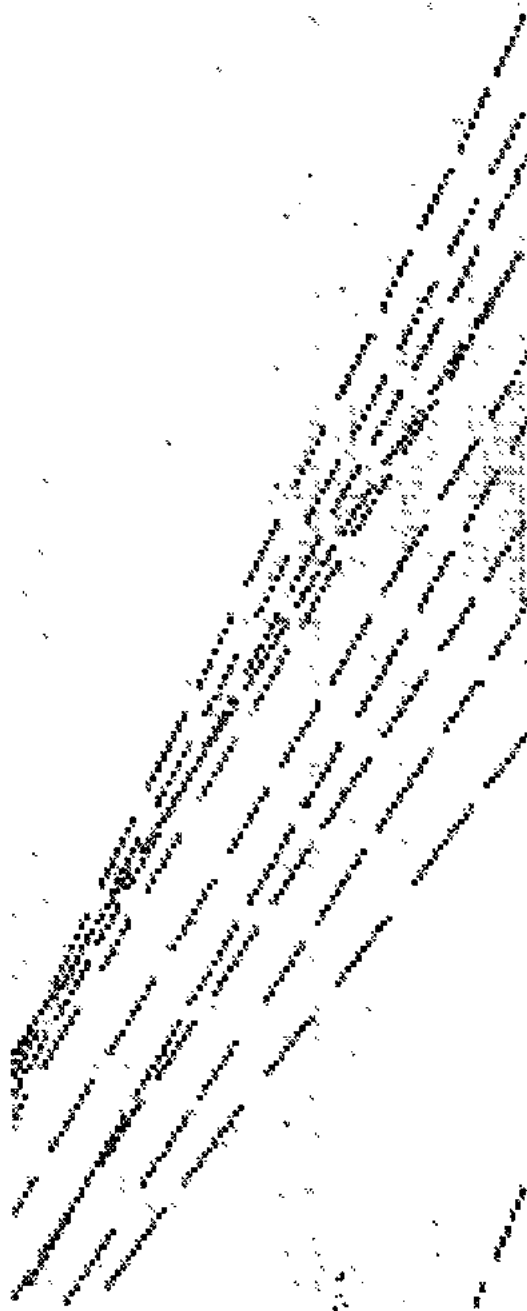
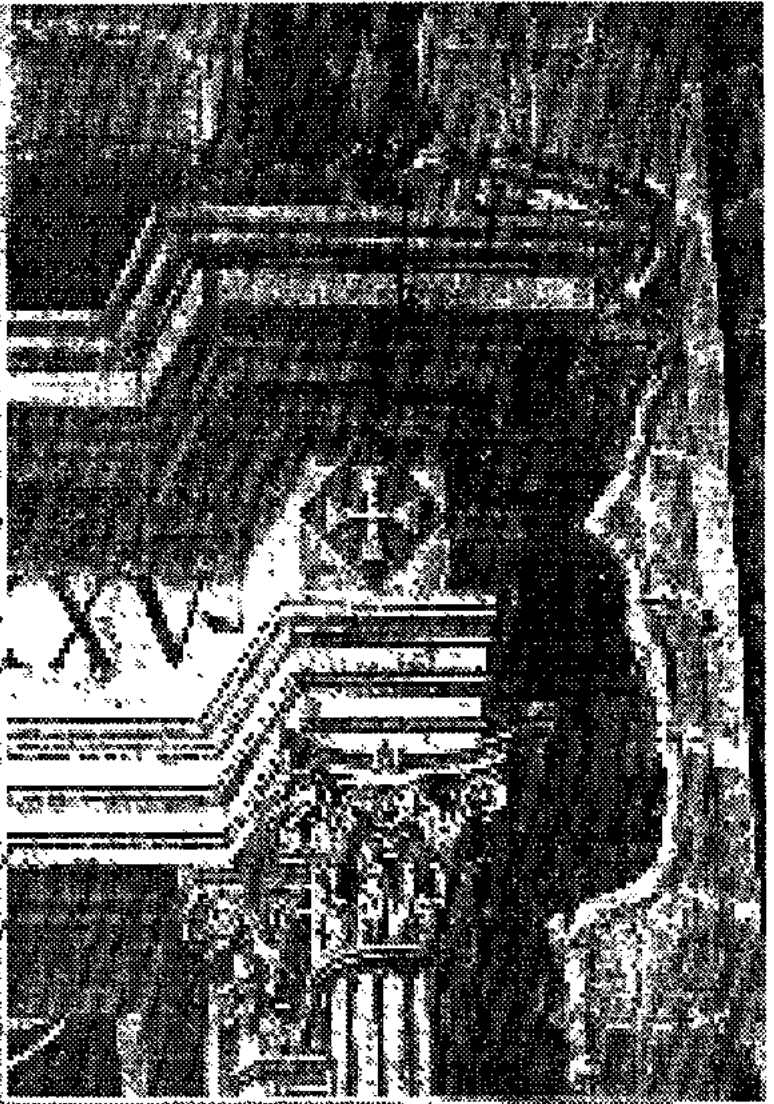
b



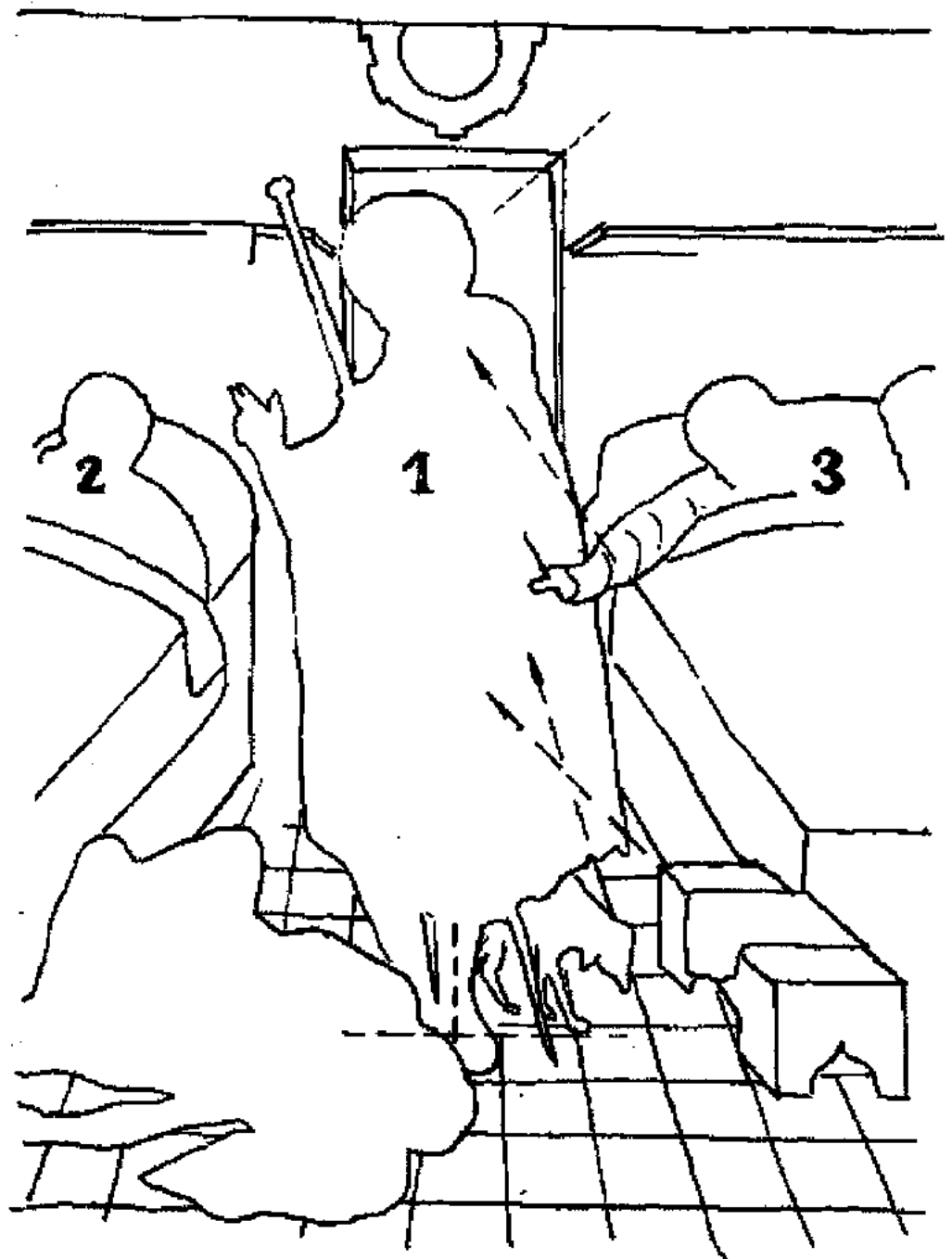
**2.3.7. Henrique Fernandes.**  
Decoració mural par als sepulcres  
de Ramon Berenguer I i d'Almodis  
(1545),  
detall central de l'*arquitectura picta*.  
Barcelona, Seu.

a

**2.3.8ab. Henrique Fernandes**  
Decoració mural per als sepulcres  
de Ramon Berenguer I i d'Almodis  
(1545),  
detall a la dreta de l'*arquitectura picta*  
Barcelona, Seu.



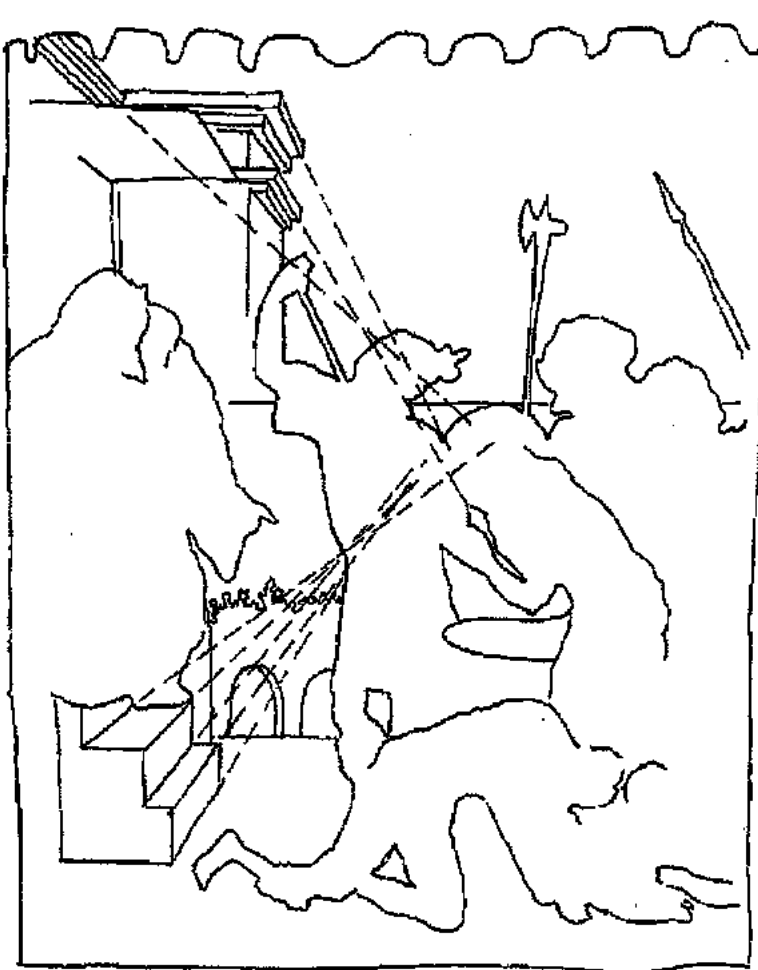
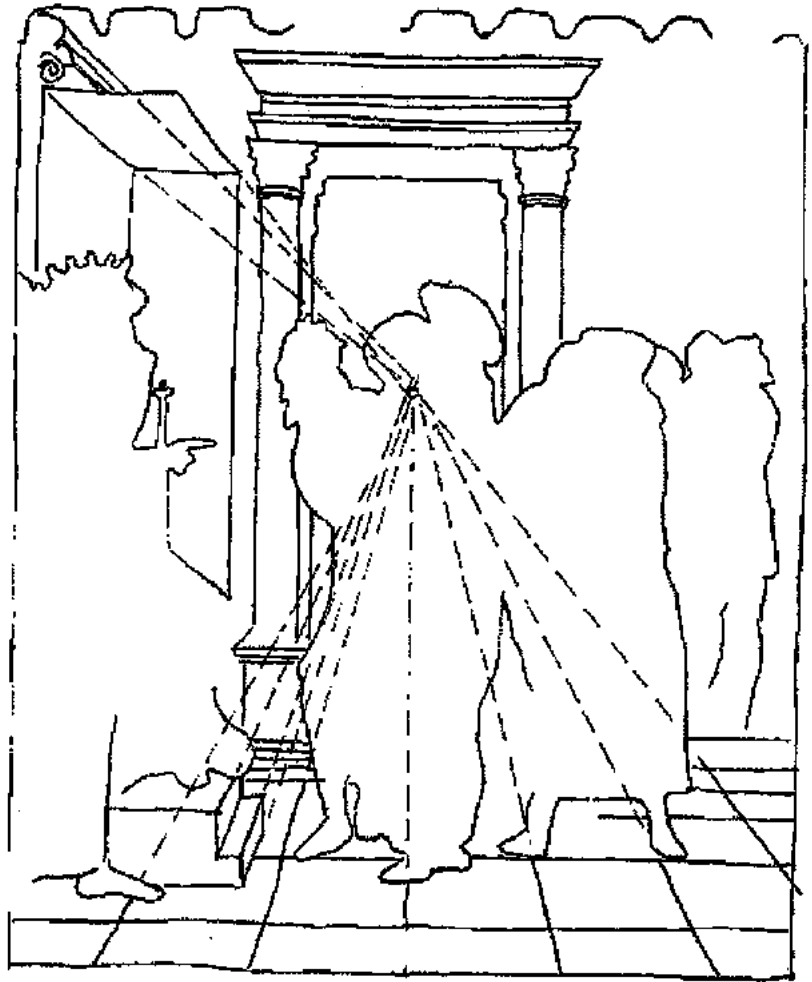
b



**2.3.9. Anònim,**  
Retaule de Sant Roc  
(c. 1550?),  
*Assistència als empestats.*  
L'Hospitalet de Llobregat,  
Museu Municipal.



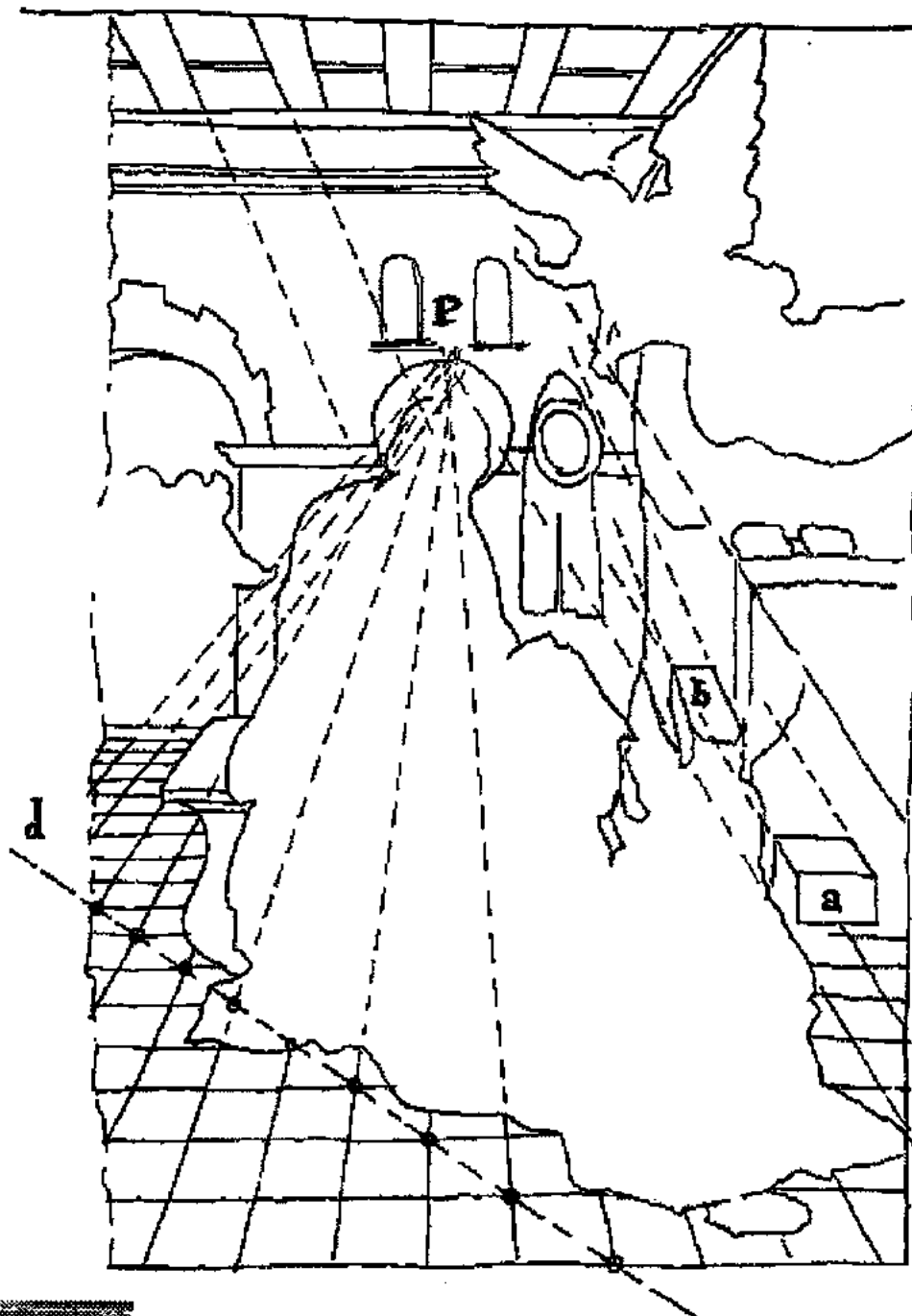
**2.3.10. Jaume Forner (?),**  
 Retaule de Sant Pere i Sant Joan  
 (c. 1525),  
*Sant Joan davant el pretor.*  
 Paça (Rosselló),  
 església parroquial.



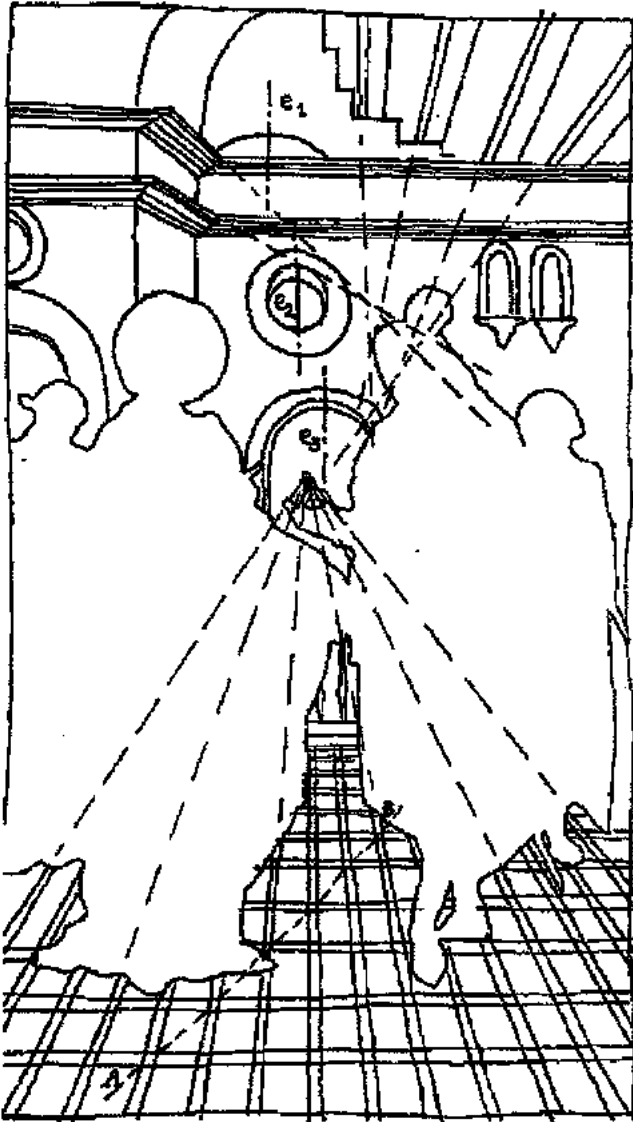
**2.3.11. Jaume Forner (?),**  
 Retaule de Sant Pere i Sant Joan  
 (c. 1525),  
*Sant Joan en el martiri de l'oli bullent.*  
 Paça (Rosselló),  
 església parroquial.





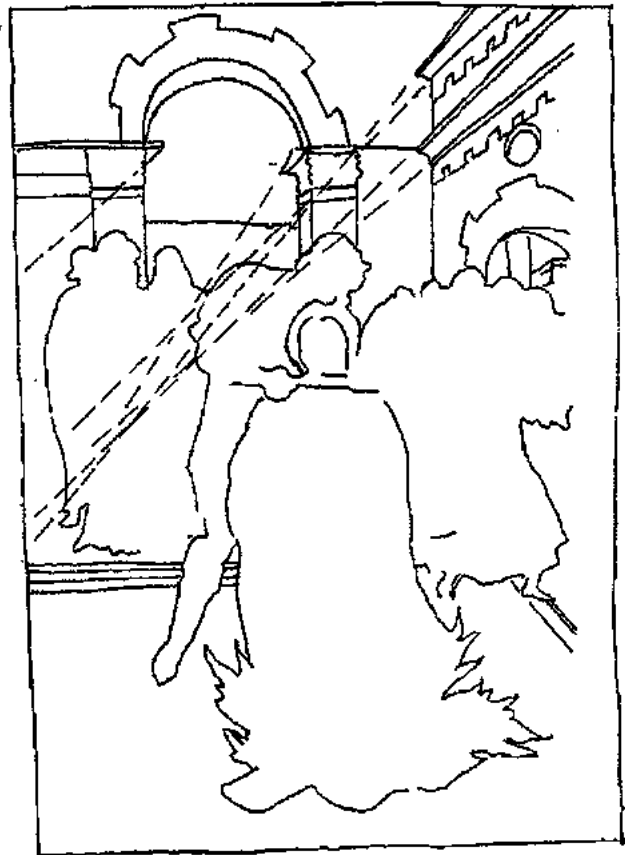


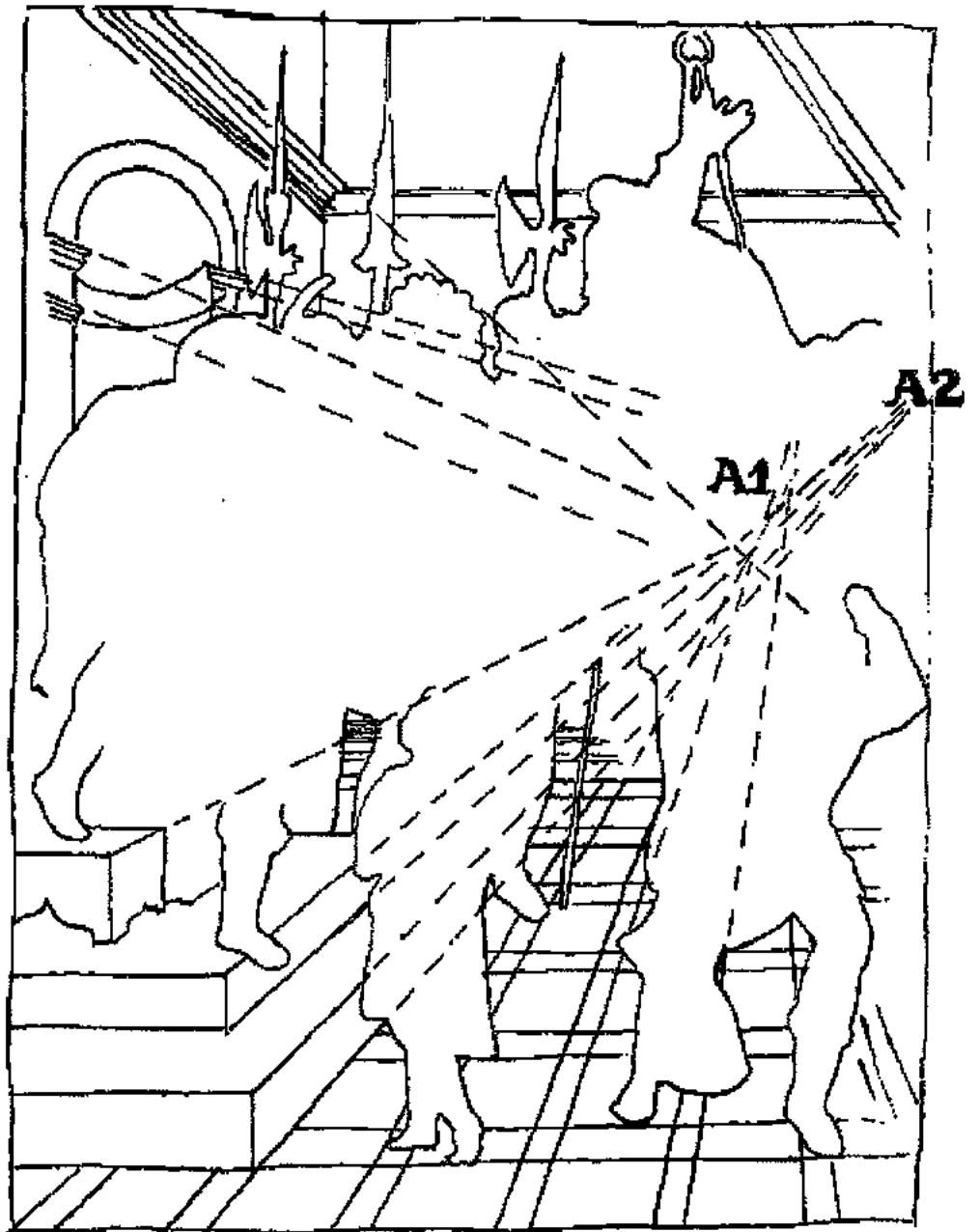
**2.3.12. Jaume Forner,**  
Retaule de Santa Agnès de Malanyanes  
(1535-1536),  
*Lectura de Santa Agnès.*  
Barcelona, MDB



**2.3.13. Jaume Forner,**  
 Retaule de Santa Agnès de Malanyanes  
 (1535-1536),  
*Santa Agnès refusa l'aliança matrimonial  
 al fill del pretor.*  
 Barcelona, MDB.

**2.3.14. Jaume Forner,**  
 Retaule de Santa Agnès de Malanyanes  
 (1535-1536),  
*Martiri de Santa Agnès.*  
 Barcelona, MDB.

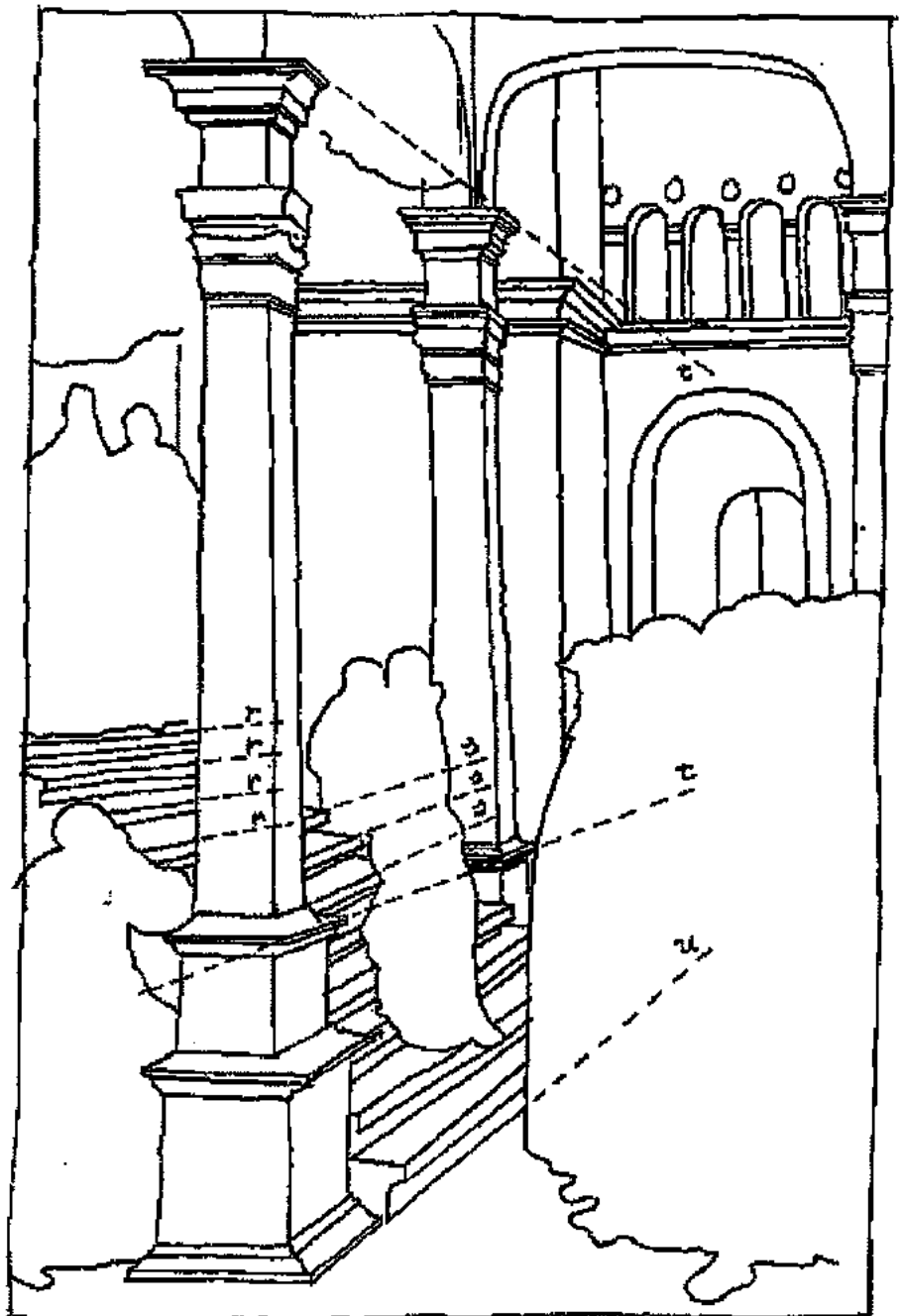




**2.3.15. Pere Serafi amb Jaume Forner II i Jaume Fontanet,**

Retaule de Sant Romà  
(1545- 1549),

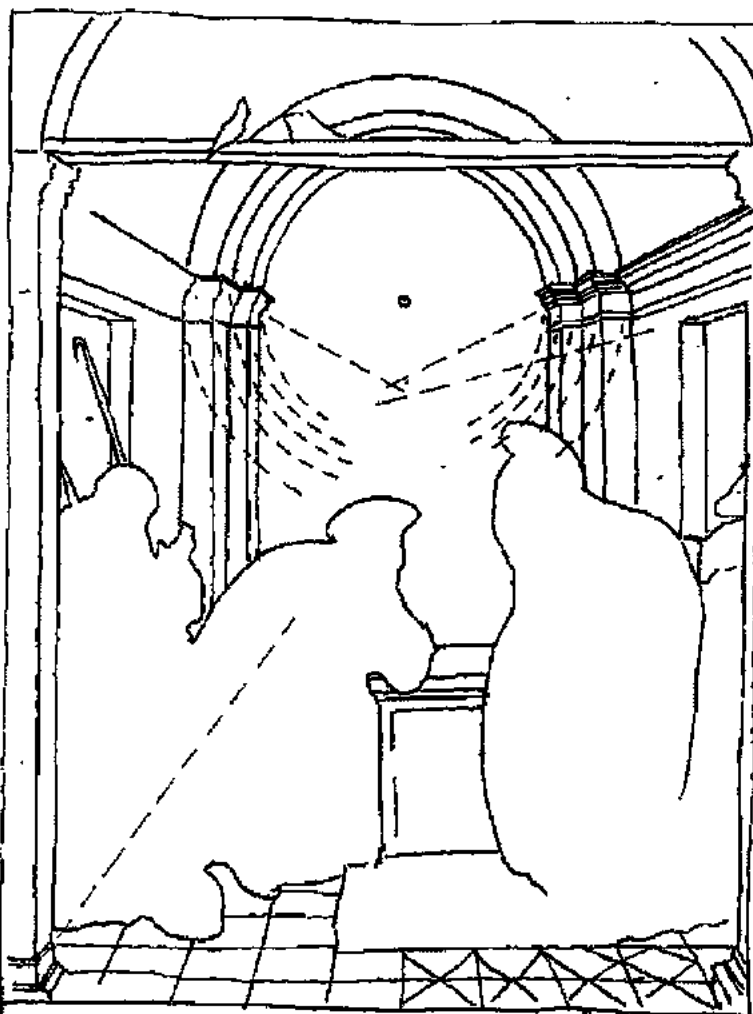
*Sant Romà penjat de mans.*  
Lloret de Mar, Església parroquial.



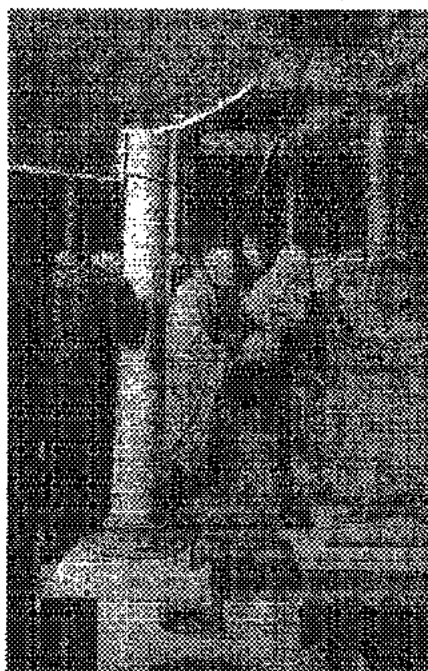
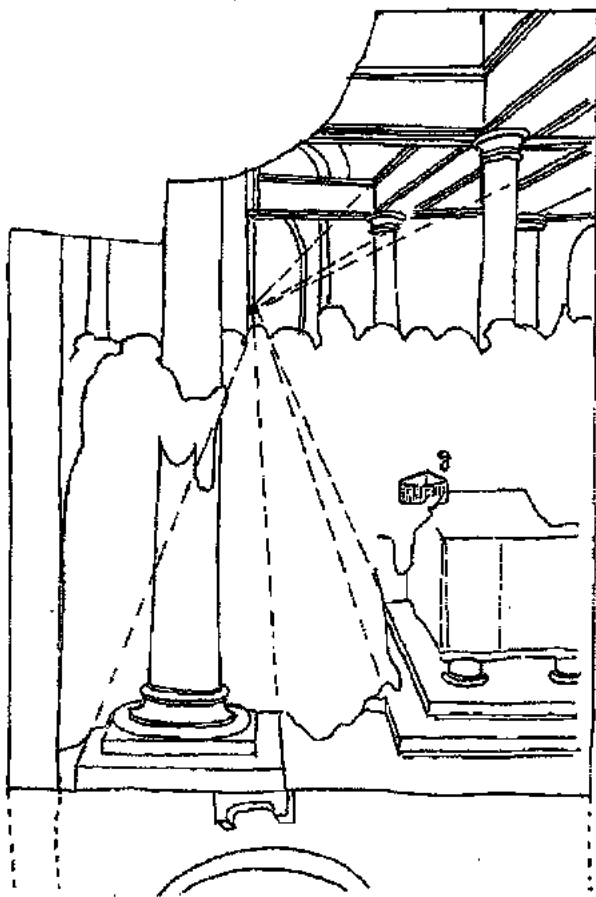
2.3.16. Germans Gascó (atrib.)  
 o mestre de Castelló d'Empúries,  
 Retaule de la Mare de Déu Assumpta  
 (mitjan s. XVI?),  
*Presentació de la Verge al Temple.*  
 Cremat el 1936 a la catedral de Castelló d'Empúries



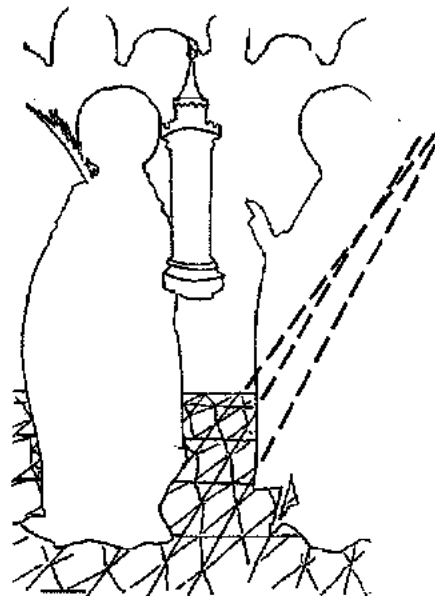
**2.3.17.**  
**Germans Gascó (atrib.) o mestre de Castelló d'Empúries,**  
 Retaule de la Mare de Déu Assumpta  
 (mitjan s. XVI?),  
*Adoració dels pastors.*  
 Cremat el 1936 a la catedral  
 de Castelló d'Empúries.



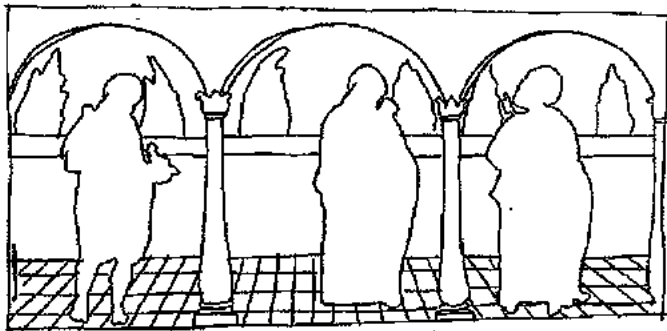
**2.3.18. Germans Gascó (atrib.)  
 o mestre de Castelló d'Empúries,**  
 Retaule de la Mare de Déu Assumpta  
 (mitjan s. XVI?),  
*Presentació de Jesús al Temple.*  
 Cremat el 1936 a la catedral  
 de Castelló d'Empúries



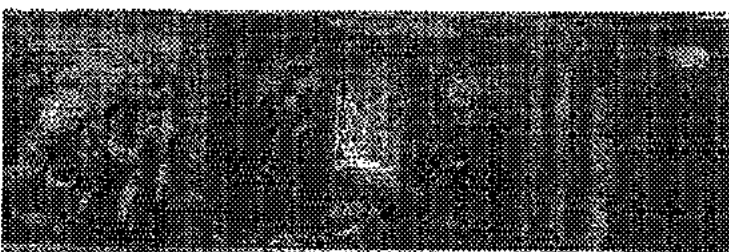
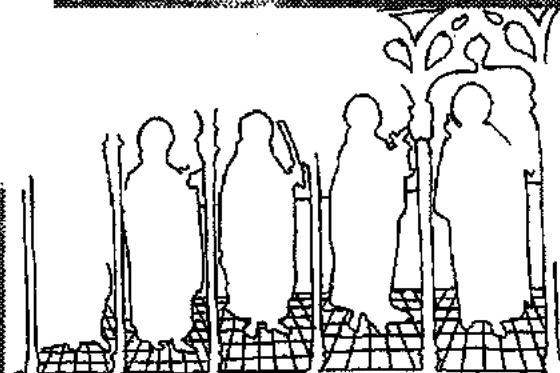
**2.3.19. Mestre de Javierre (atrib.),**  
 Predel·la d'un retaule desconegut  
 (segona meitat s. XVI),  
*Santa Bàrbara i un Sant bisbe.*  
 Lleida, MDLI.



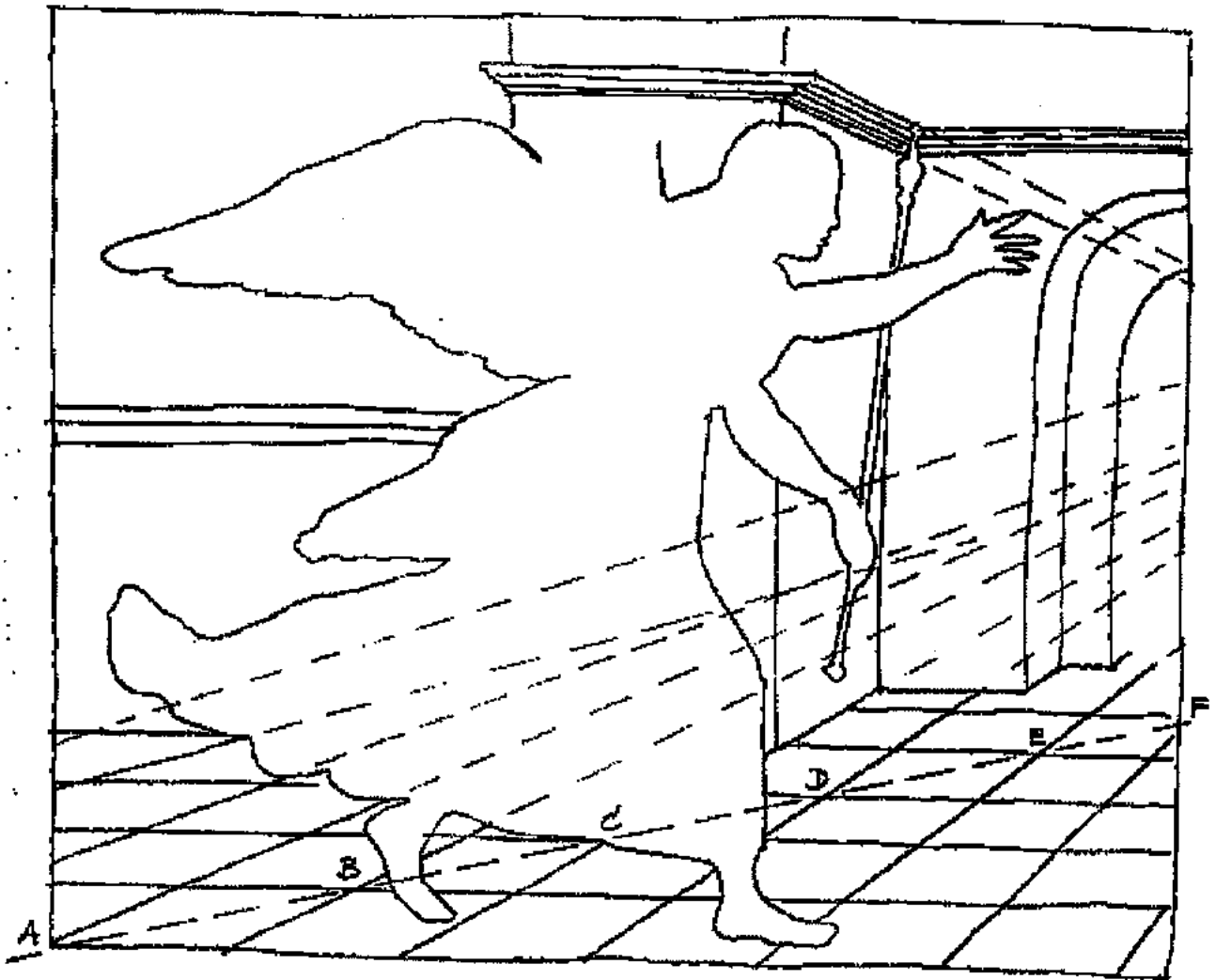
**2.3.20. Anònim,**  
 Caixa de núvia  
 (segona meitat s. XVI?),  
 tapa amb la *Mare de Déu,*  
*Sant Pere i Sant Joan Baptista.*  
 Barcelona, MAD.



**2.3.21. Anònim,**  
 Decoració mural del reracor de la Seu de Manresa  
 (segona meitat s. XVI?), detall amb grup de Sants.  
 Destruït el 1936 a la Seu de Manresa.



**2.3.22. Anònim,**  
 Predel·la d'un retaule provinent d'Estanyol (segona meitat s. XVI?), *Naixement de Jesús.* Girona, MAG.

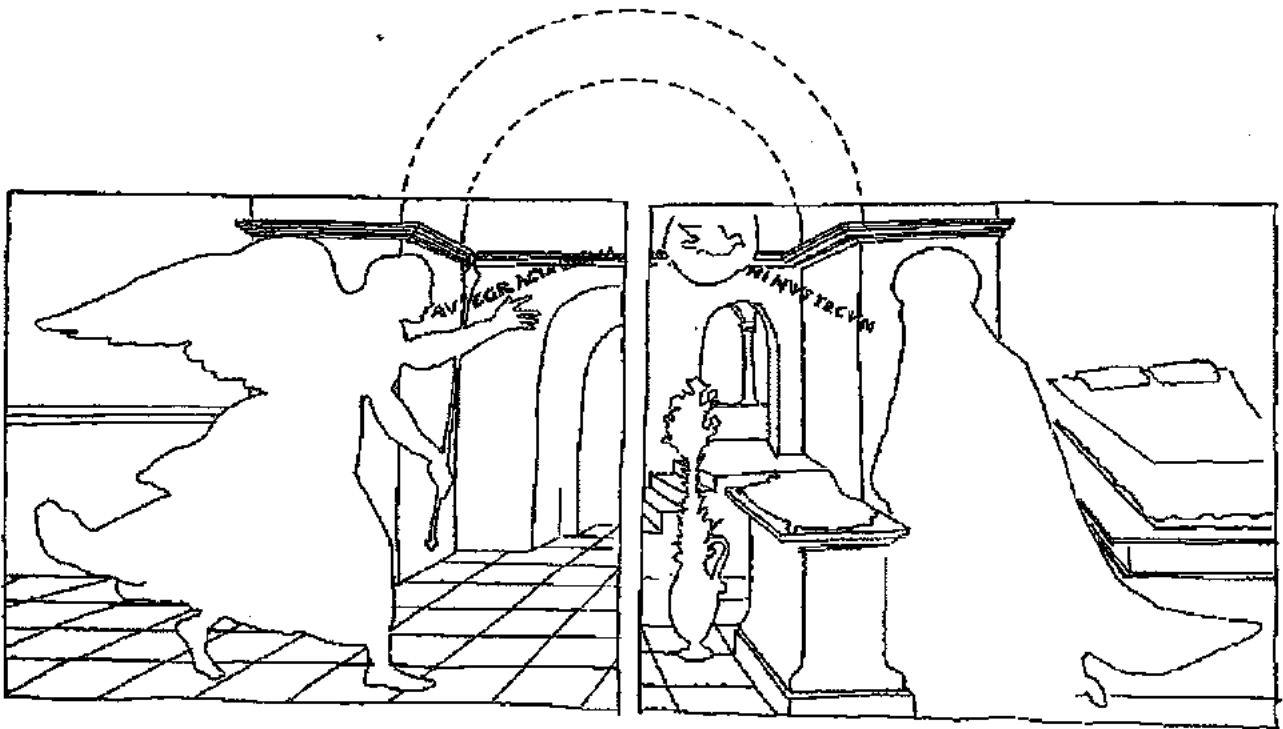


**2.3.23. Anònim,**  
 Caixa de núvia  
 (segona meitat s. XVI?),  
 tapa amb l'Anunciació (l'Àngel).  
 Barcelona, Institut Amatller  
 d'Art Hispànic.



**2.3.24. Anònim,**  
 Caixa de núvia  
 (segona meitat s. XVI?),  
 tapa amb l'Anunciació (la Mare de Déu).  
 Barcelona, Institut Amatller d'Art Hispànic.





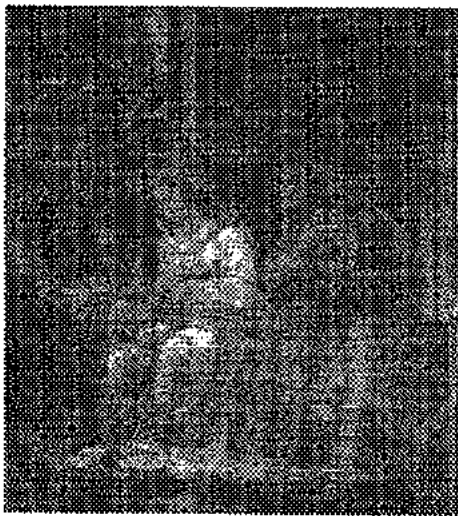
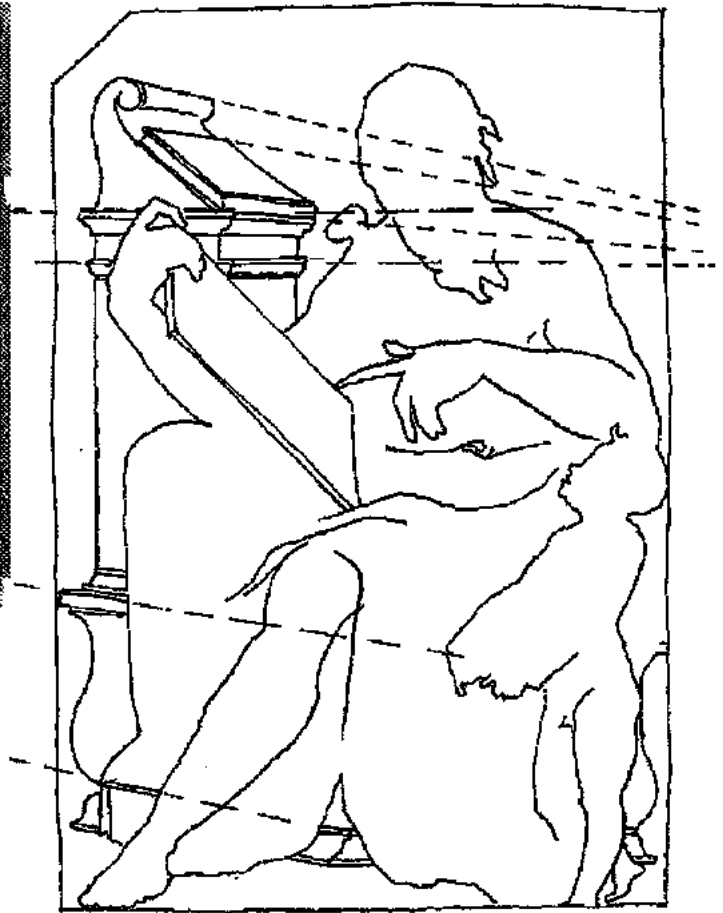
2.3.23-2.3.24.  
Esquema de conjunt de la caixa de núvia  
amb l'Anunciació.  
Barcelona, Institut Amatller  
d'Art Hispànic.



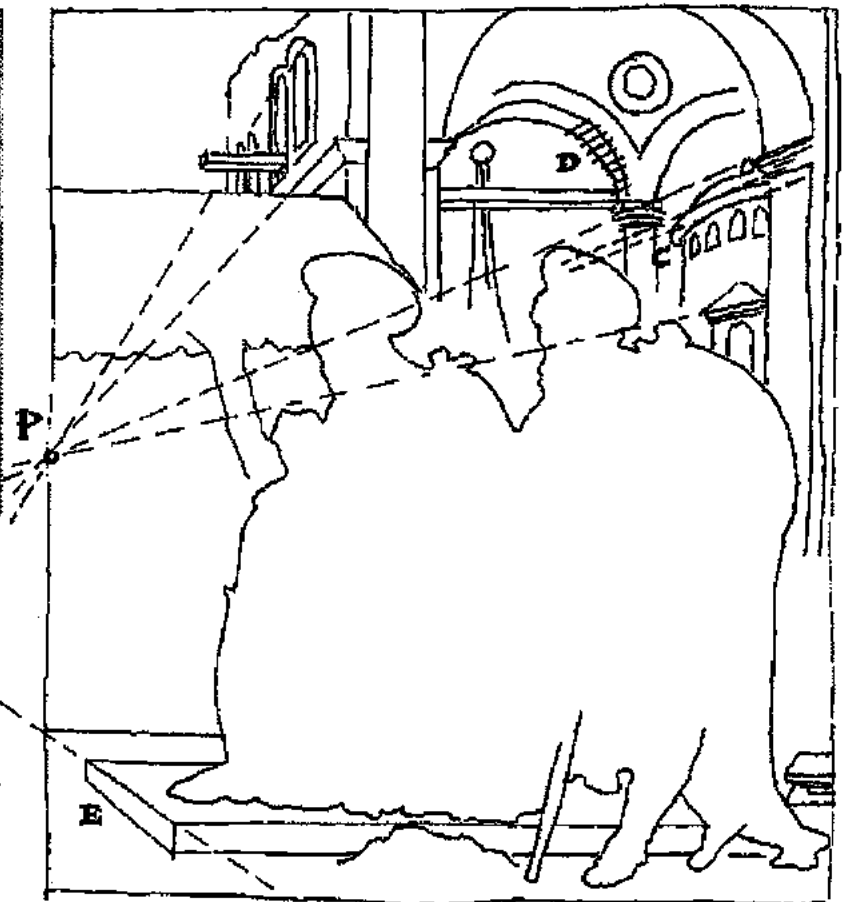


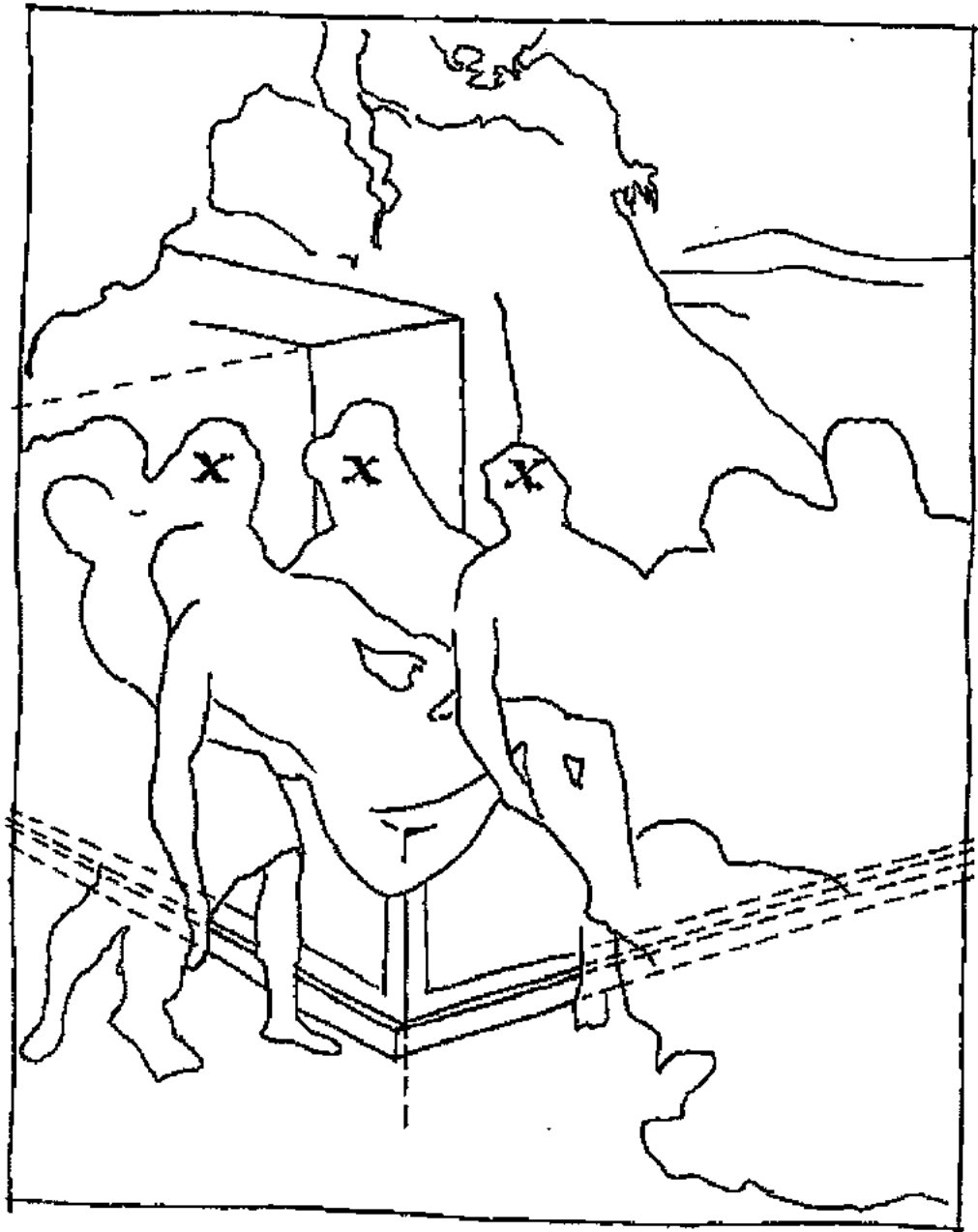


**2.3.25. Pere Serafí,**  
Sarges de l'orgue major  
(c.1560-1563),  
*Evangelista.*  
Barcelona, Seu.

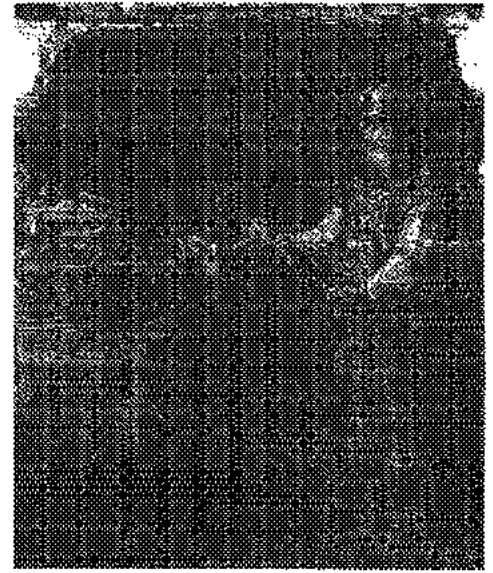
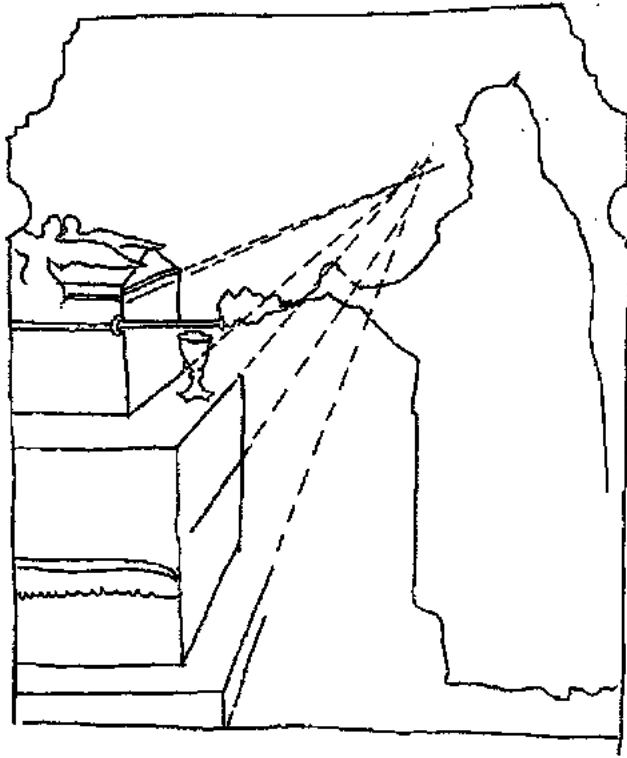


**2.3.26. Pere Serafí,**  
Sarges de l'orgue major  
(c.1560-1563),  
*Epifania (detall).*  
Barcelona, Seu.



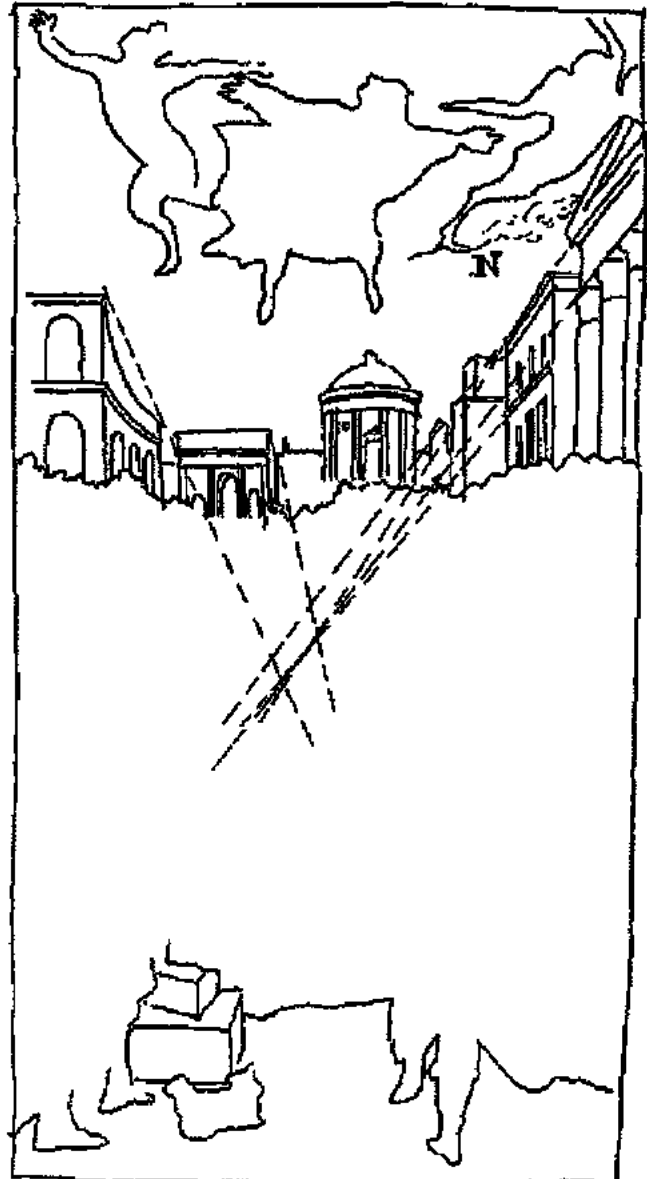


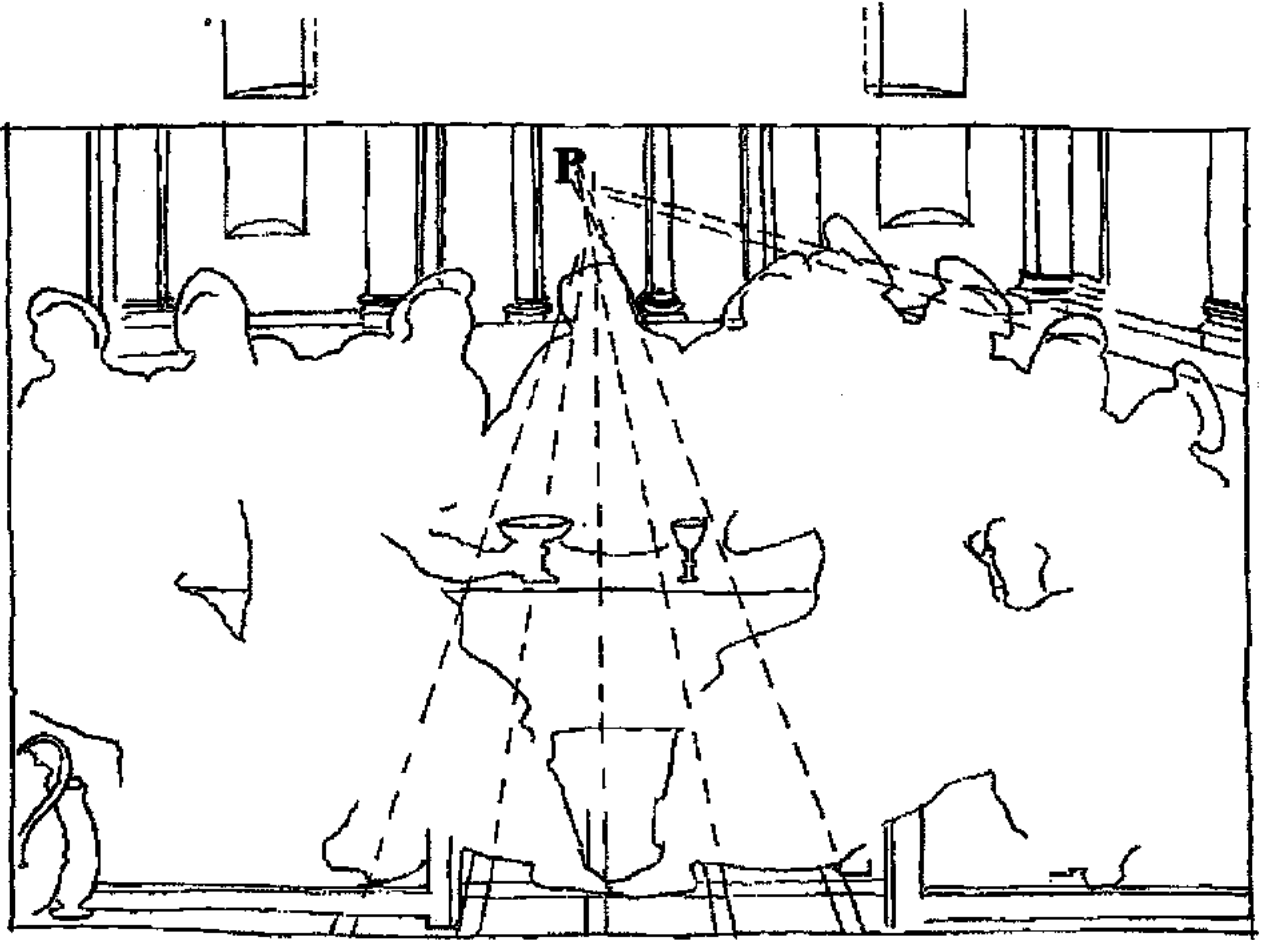
**2.3.27. Isaac Hermes Vermei,**  
Retaule major de l'església  
del "palau reial menor" de Barcelona  
(c. 1576),  
*Enterrament de Crist.*  
Destruït el 1936.



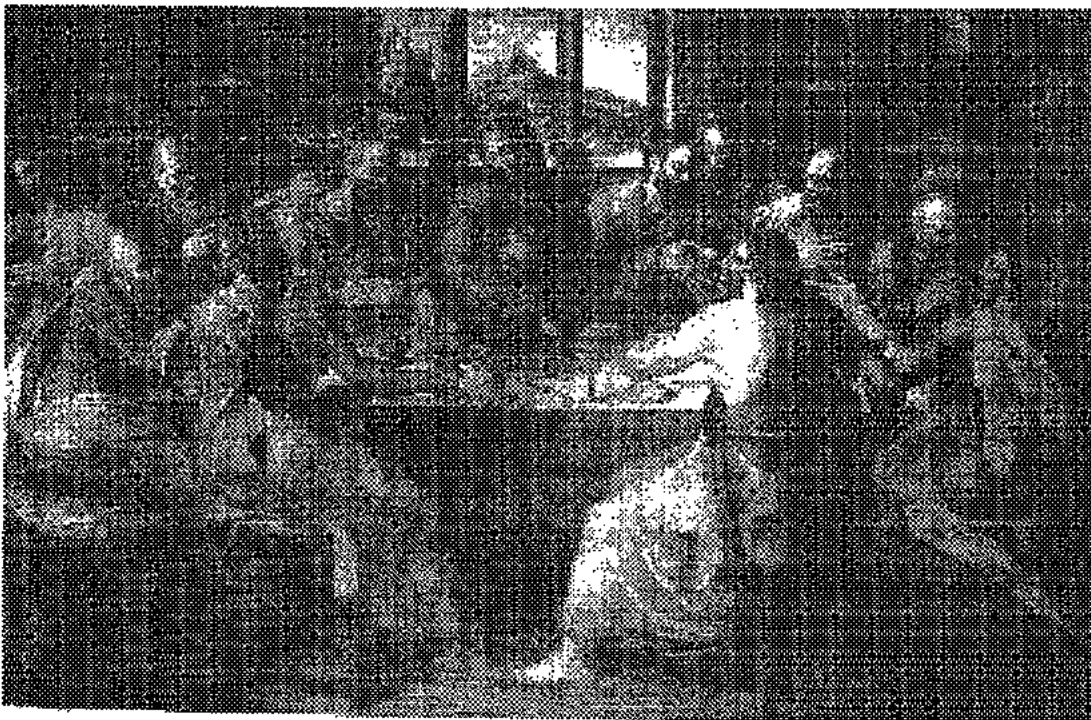
**2.3.28. Isaac Hermes Vermei,**  
Retaule de la capella del Santíssim  
(1588),  
*Melquisedec.*  
Tarragona, Seu.

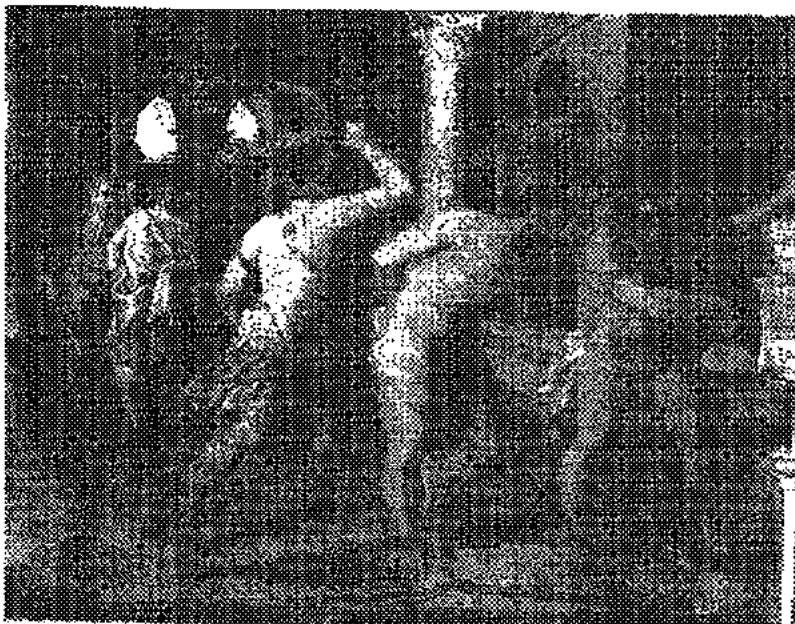
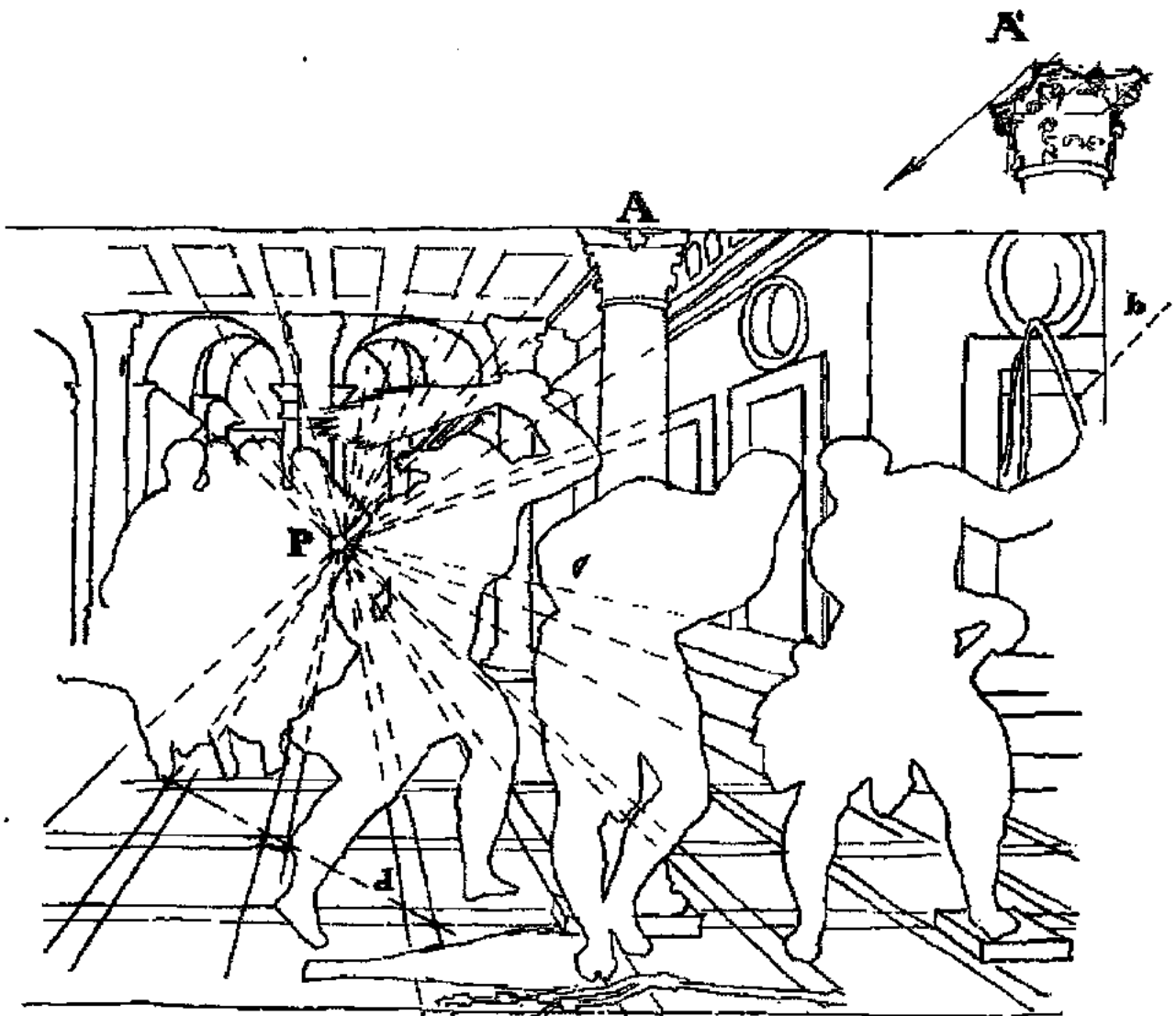
**2.3.29. Isaac Hermes Vermei,**  
Retaule major de la prioral de Sant Pere  
(1592-1593),  
*Caiguda i mort de Simó el mag.*  
Reus, Museu Municipal.





2.3.30. Pere de la Roca o Perris de la Rocha,  
Retaule del Corpus  
(1567),  
Sant Sopar.  
Girona, Seu.

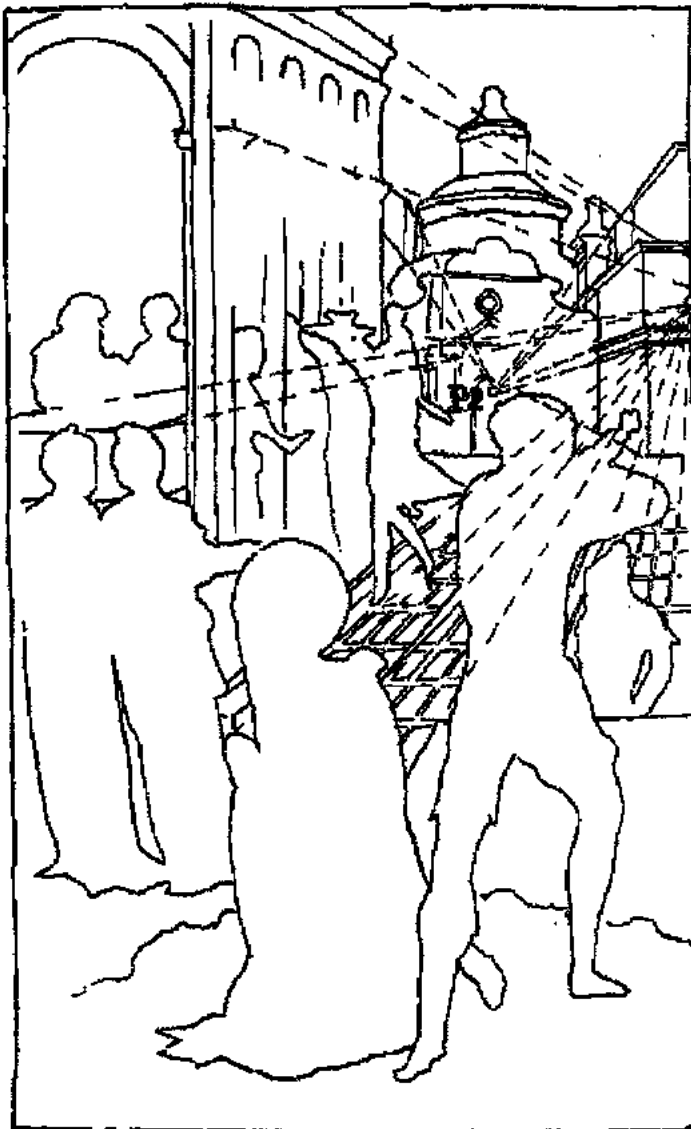
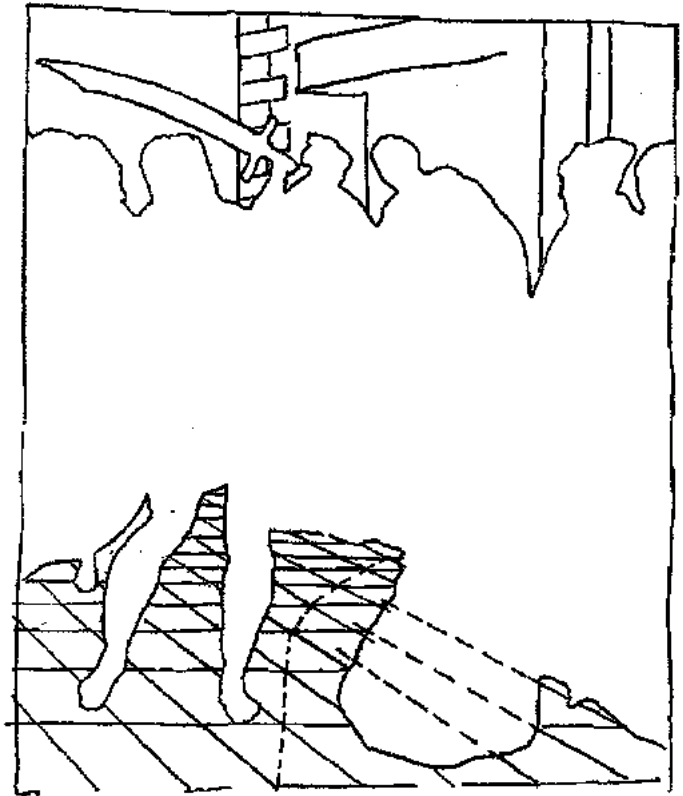




**2.3.31. Pere de la Roca**  
**o Ferris de la Rocha,**  
 Retaule del Corpus  
 (1567),  
*Flagel.lació de Crist.*  
 Girona, Seu.

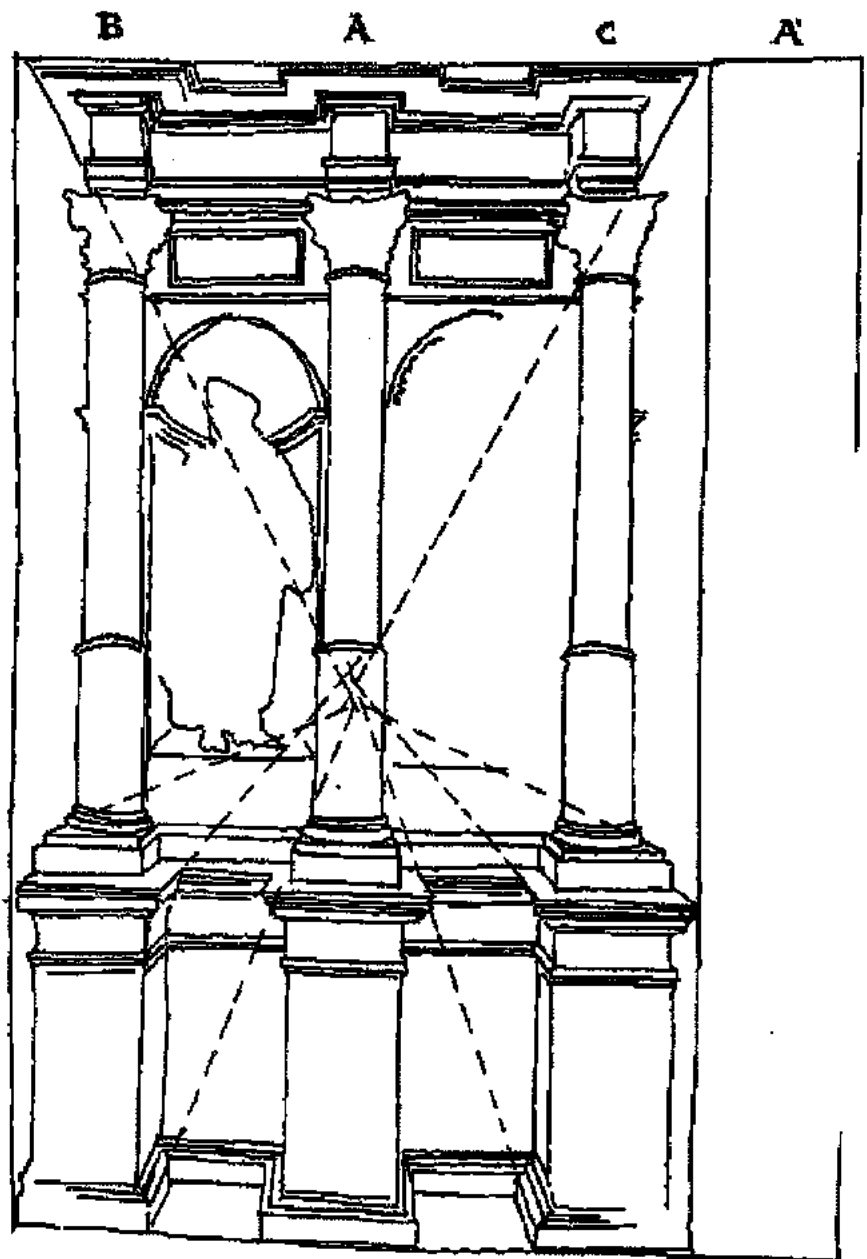


**2.3.32. Anònim,**  
Retaule de Sant Feliu  
(post 1570),  
*Martiri de Sant Pau.*  
Cremat el 1936 a l'església  
de Cabrera de Mataró.

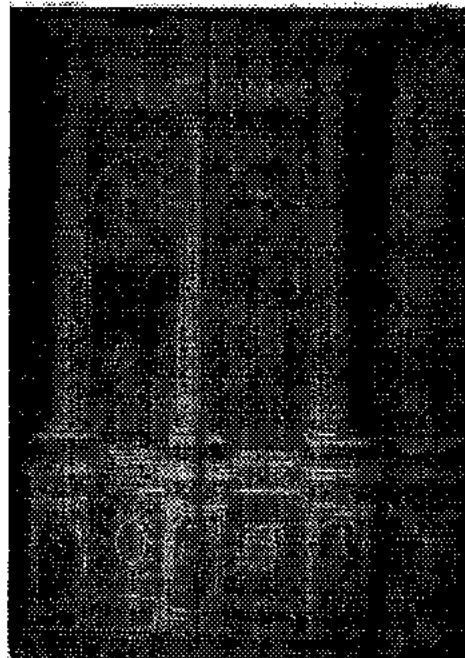
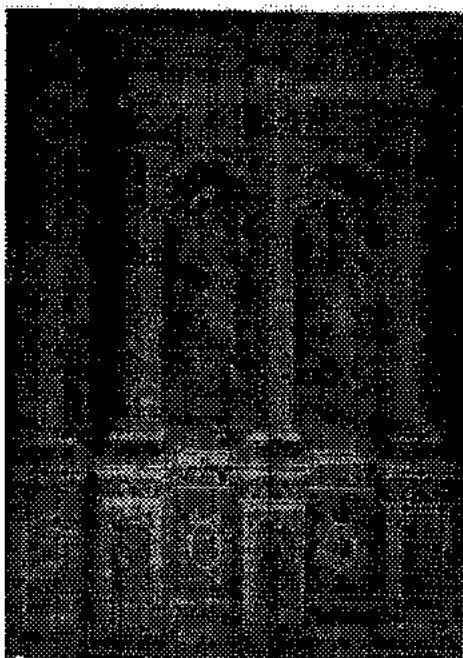


**2.3.33. Joan Ramon Llobet (?)  
o Mestre de Canillo,**  
Retaule de Sant Joan  
(segona meitat del s.XVI),  
*Decapitació del Baptista.*  
Barcelona, col. part.

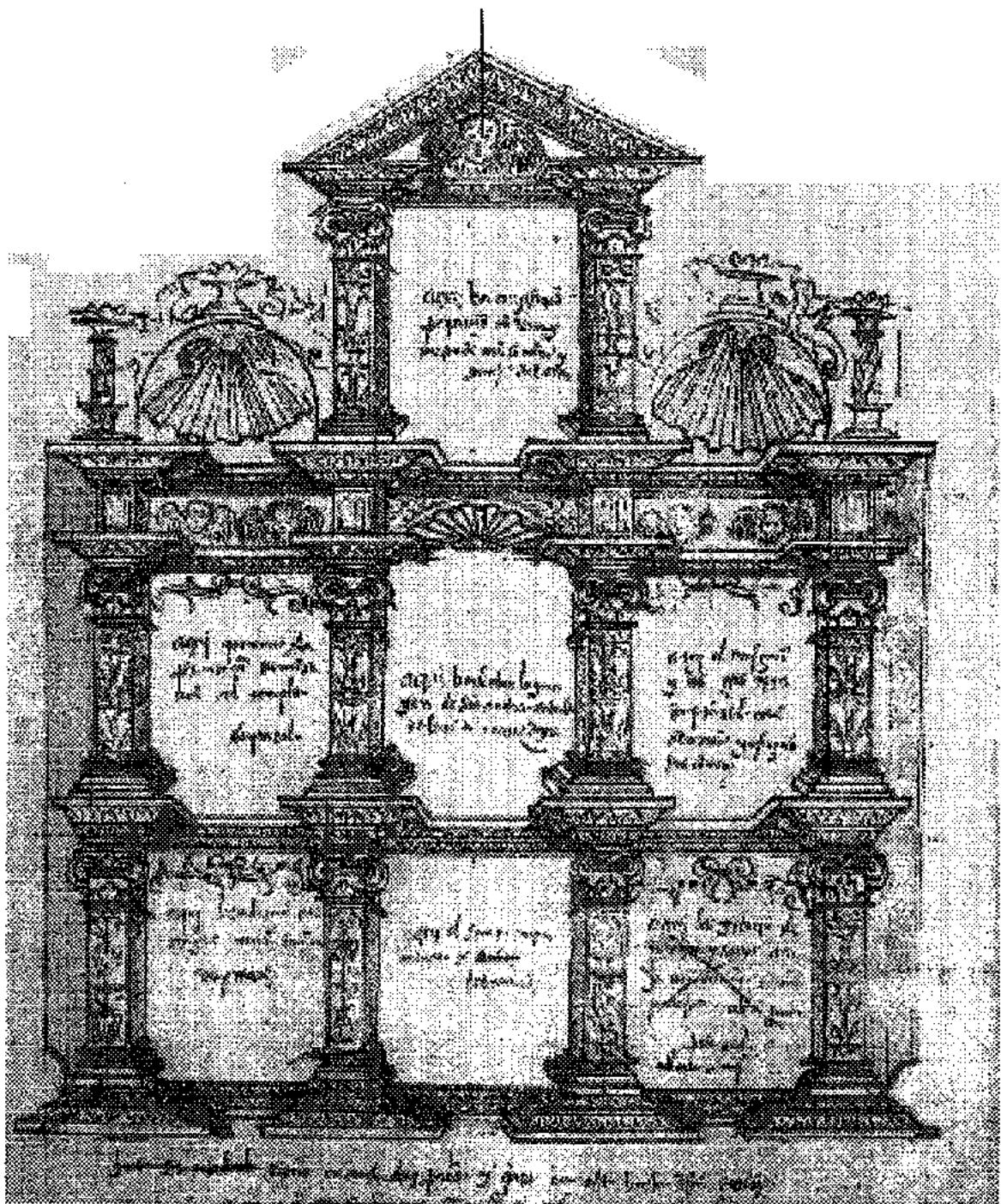




**2.3.34. Joan Mates,**  
 Retaula de Sant Joan  
 dels Fusters  
 (1577),  
 interior de les portes  
 amb *Sant Joan i Sant Marc*.  
 Barcelona, Seu.



**2.3.35. Joan Mates,**  
 Retaula de Sant Joan  
 dels Fusters  
 (1577),  
 interior de les portes  
 amb *Sant Mateu*  
*i Sant Lluç*.  
 Barcelona, Seu.



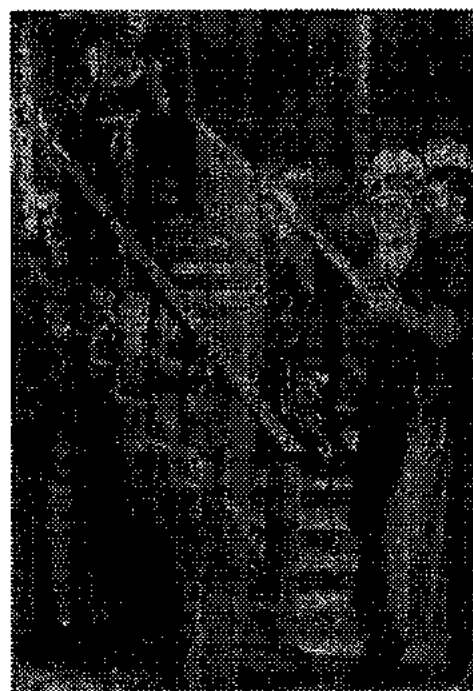
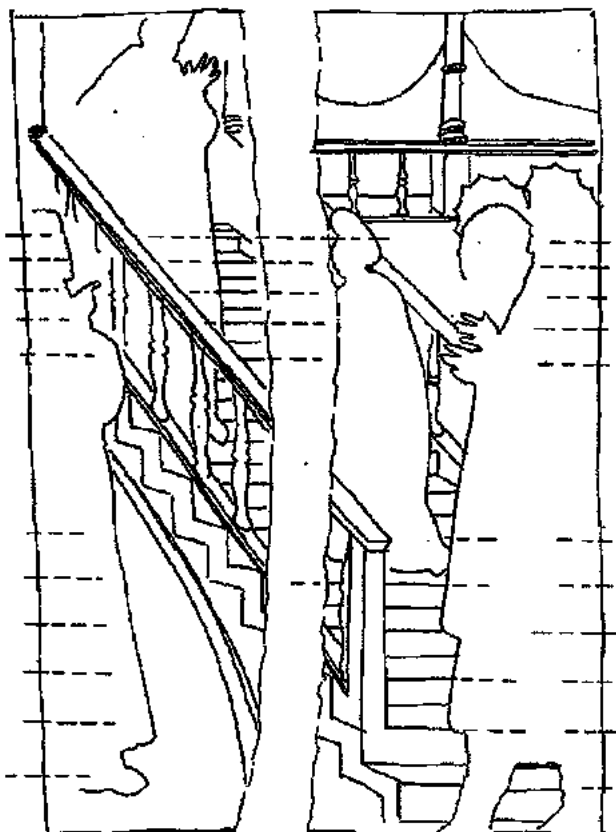
**2.3.36. Simón de Bueras,**  
Traça del retaule de la parroquial  
de San Andrés de Valtierra  
de Riopisuerga  
(Burgos) (1534). Valladolid,  
Archivo de la Real Chancillería.



**2.3.37. Pere, Nicolau i Antoni Perles,**  
Retaule de Sant Joan  
(1561),  
*Evangelistes Sant Mateu i Sant Joan.*  
Sant Joan de les Abadesses, Museu del Monestir.

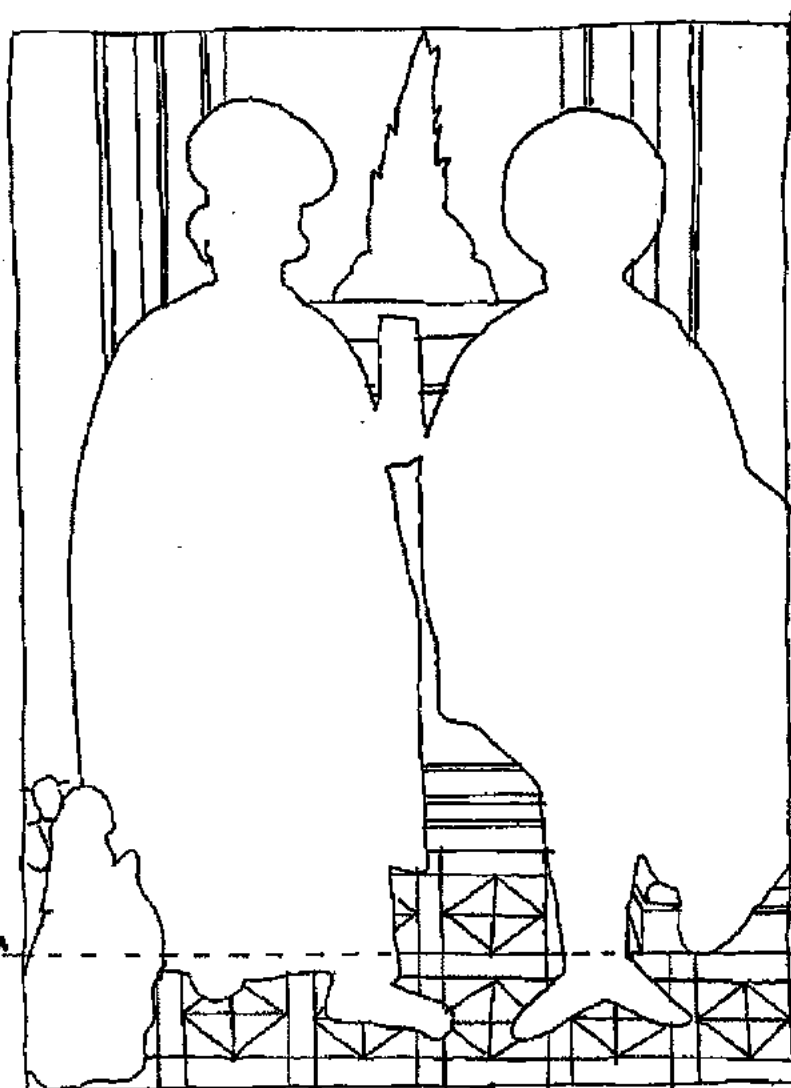


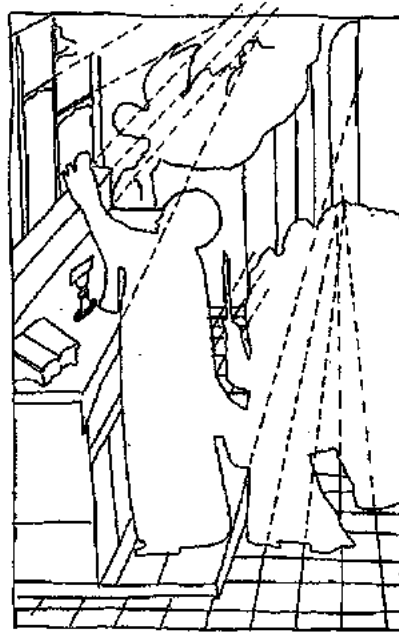
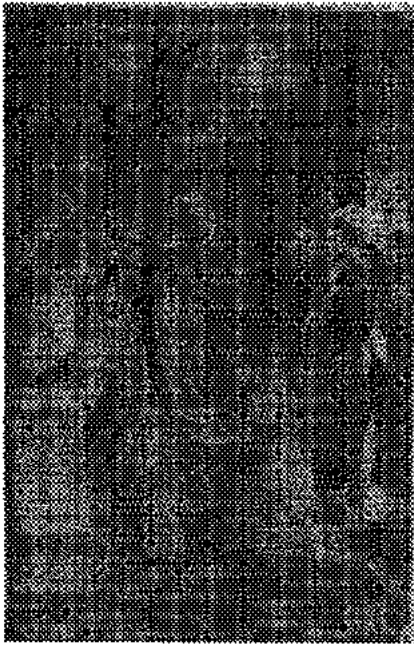




**2.3.38. Anònim,**  
 Retaule de Santa Maria  
 de Vallvidrera (post 1567),  
*Presentació de la Mare de Déu.*  
 Poblet, Museu del Monestir.

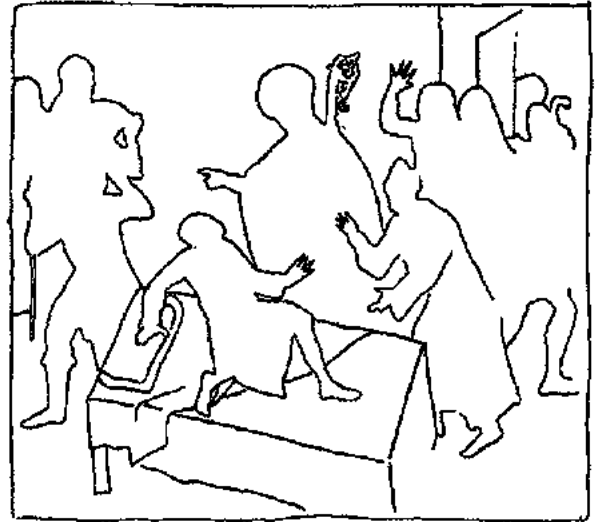
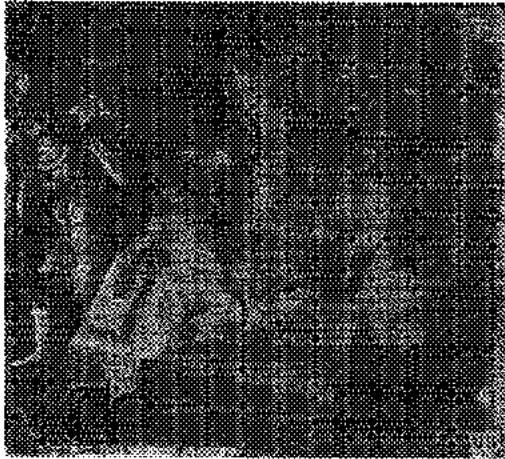
**2.3.39. Pere Benet Alegret,**  
 Retaule dels Sants Metges  
 (1573),  
*Sant Cosme i Sant Damià.*  
 Cervera, Museu Comarcal  
 de Cervera.



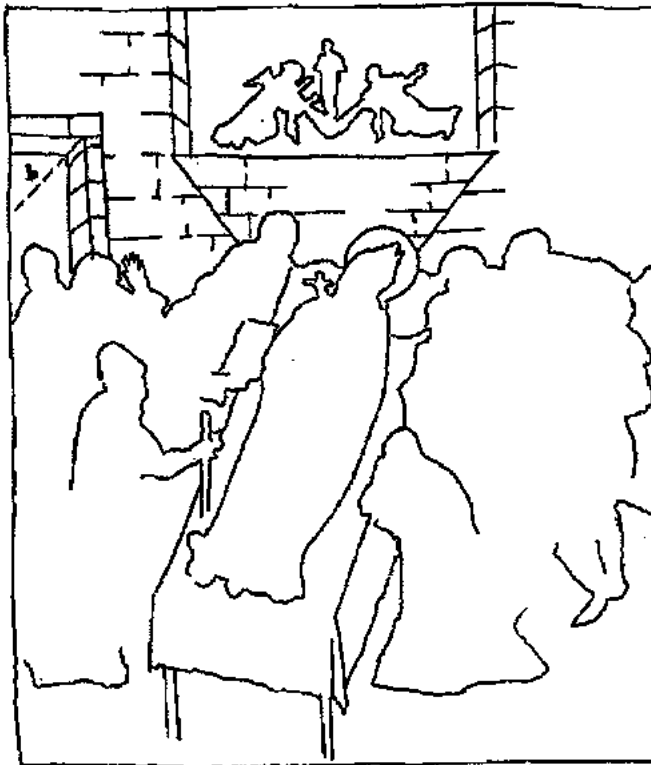


**2.3.40. Antoni Peitavi (?),**  
Retaule de Sant Martí  
(1583),  
*Missa de Sant Martí.*  
Ur, Església parroquial.

**2.3.41. Cristòfor Mojà,**  
Retaule de Sant Martí  
(1580),  
*Miracle de Sant Martí.*  
Tarragona, MAT.

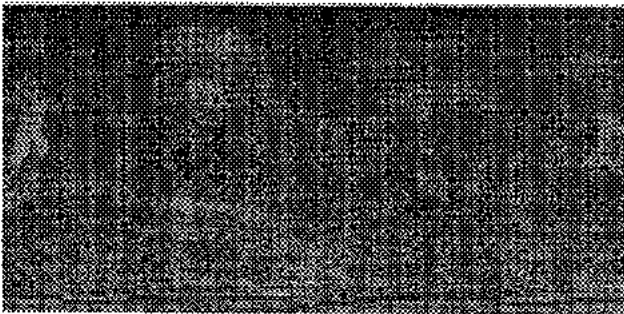
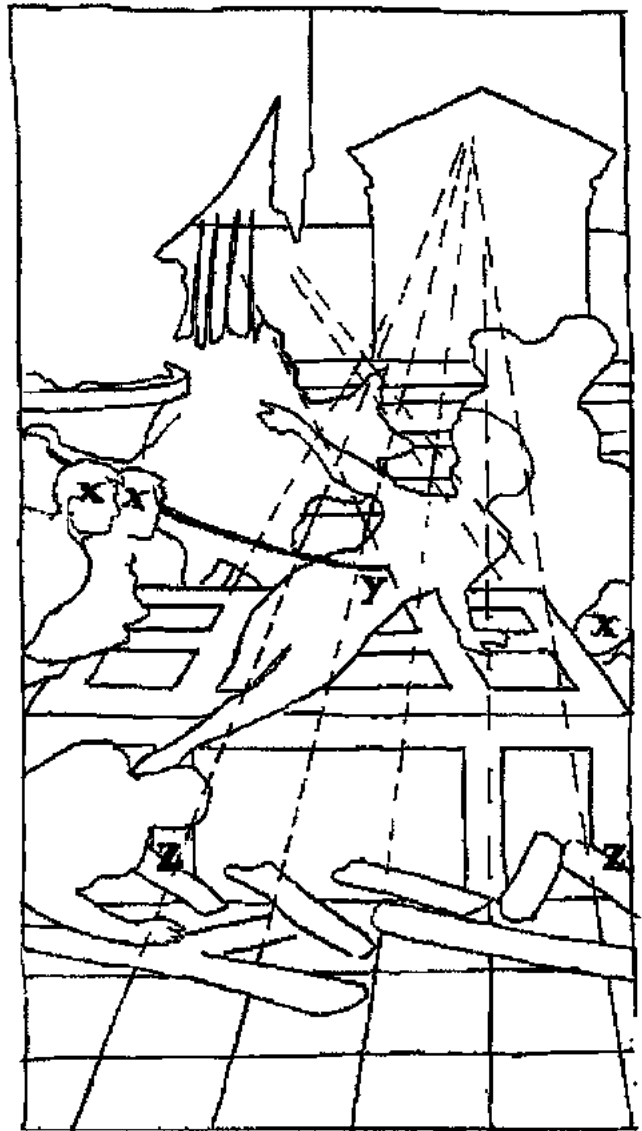


**2.3.42. Cristòfor Mojà,**  
Retaule de Sant Martí (1580),  
*Mort de Sant Martí.* Tarragona, MAT.

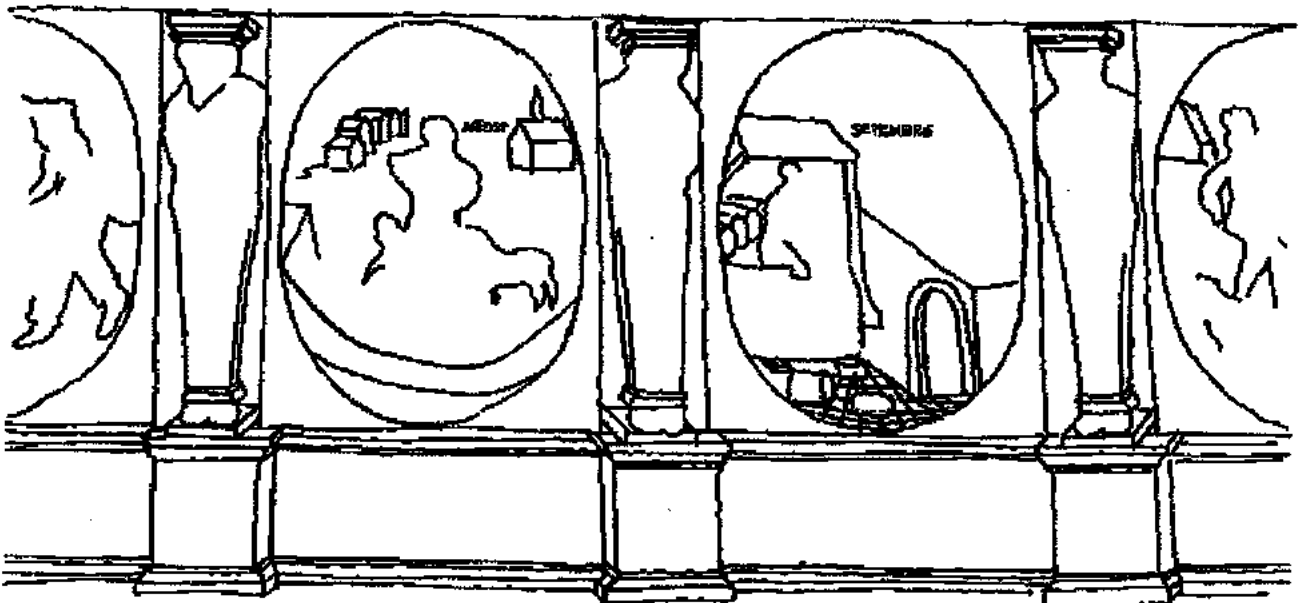




**2.3.43. Cristòfor Hortonedà,**  
 Retaule de Sant Llorenç de Rocallaura  
 (1599),  
*Martiri de Sant Llorenç.*  
 Tarragona, MDT.

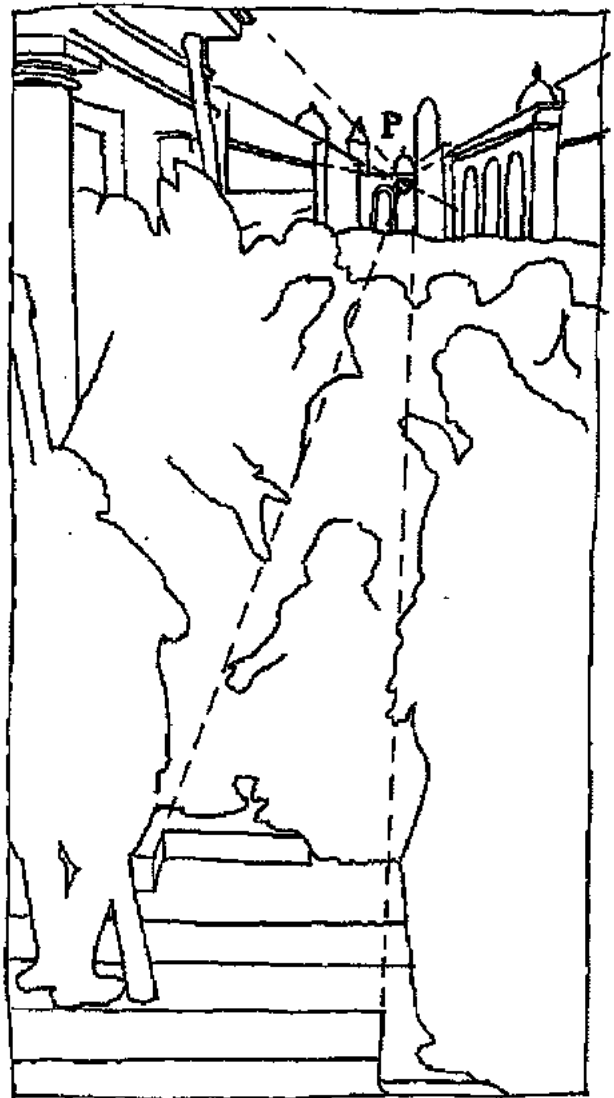


**2.3.44. Anònim,**  
 Fris mural (final del s. XVI),  
*Estípits i figures al·legòriques.*  
 Llinars del Vallès, Castellnou, sala.

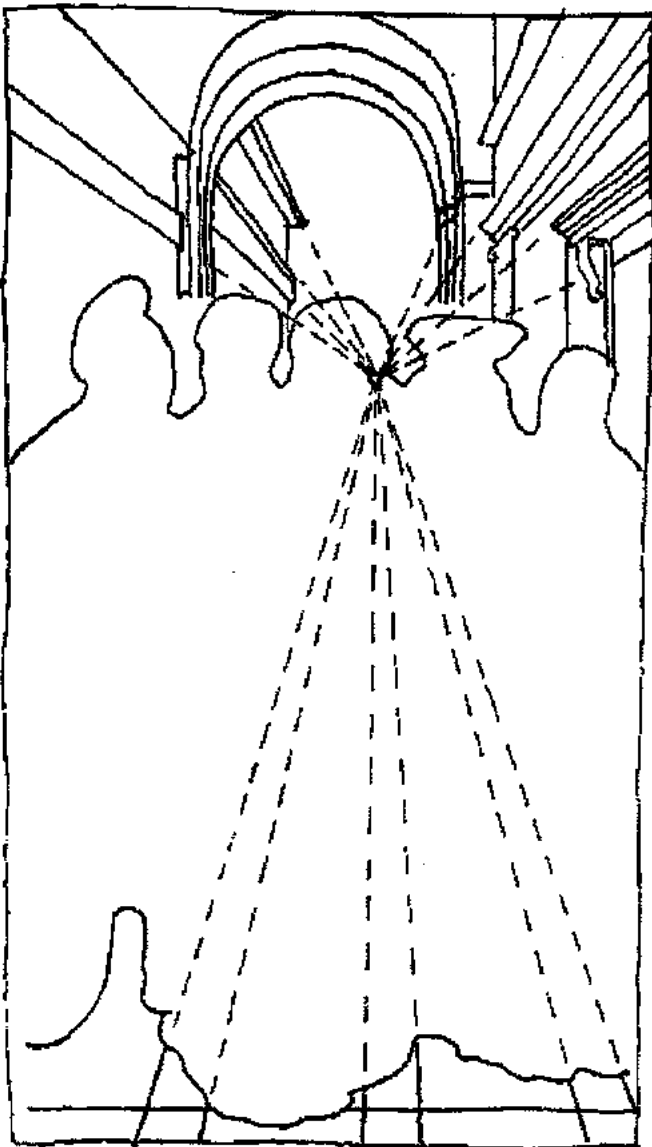


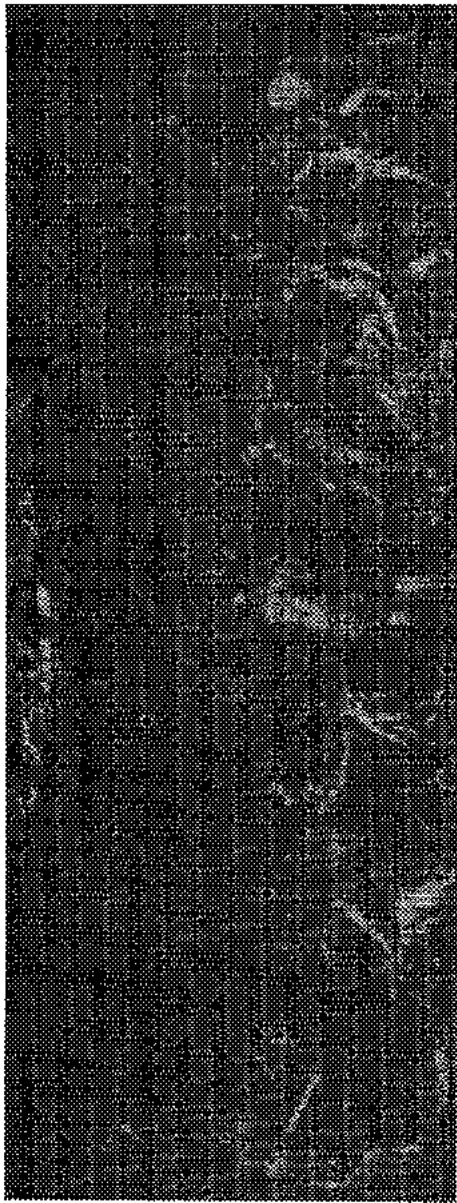


**3.1.1. Cèsar Corona i Joan Baptista Toscano,**  
Retaule de Sant Andreu (c.1595),  
*Presentació de la Verge.*  
Sant Andreu de Llavaneres, Església nova.



**3.1.2. Cèsar Corona i Joan Baptista Toscano,**  
Retaule de Sant Andreu (c.1595),  
*Visitació de la Verge.*  
Sant Andreu de Llavaneres, Església nova.





**3.1.3. Jaume Giustiniano,**  
*Degollació dels Sants Innocents*  
(1625).  
Tarragona, Seu,  
capella de Sant Francesc.

