

almenys tan ineficaç com el petrarquisme afusellat de segona mà de la lírica de Serafí.

Si comparem la situació literària catalana del segle XVI -sobretot a partir de 1530- amb la del segle anterior, és difícil sostreure's al qualificatiu fatídic i convencional de «decadència». Es podrà matisar molt el concepte, encunyat pels homes de la Renaixença, i caldrà recordar la reflexió de Rubió i Balaguer que decadència literària no equival a decadència cultural *tout court* -particularment adequada quan considerem l'àmbit artístic-, però en qualsevol cas resta el fet que el Cinc-cents tampoc no fou per al Principat una etapa gens prolífica d'escriptors brillants i creatius: ni en català ni en castellà.

Quant al català, d'altra banda, a la manca d'escriptors hem d'afegir «una recessió aclaparadora en la "lectura"», com observa Joan Fuster (1972, 16): «Una profunda dimissió lingüística d'abast col·lectiu, que afecta els "autors" tant com els "lectors". La crisi no era de la literatura, sinó de la societat que previsiblement havia de mantenir-la». En aquest sentit, la introducció de la impremta i el comerç de llibres estampats subratllaren encara la tendència poliglòssica de l'escriptura i de la lectura, sempre a benefici del llatí i sobretot del castellà. A les biblioteques de l'època s'hi constata un desinterès progressiu per a la llengua autòctona, i la mateixa desconfiança en el valor del català com a vehicle literari portava a la provinçianització i, poc a poc, estrenyia el cercle viciós de la dialectalització.

#### **El mancat intervencionisme artístic dels sectors socials més cultivats**

Però aquesta dimissió lingüística, acumulada a les ja esmentades abans -i, encara, al medievalisme i a l'ensopiment cultural de les universitats catalanes, prou detectats, entre d'altres, per Martí de Riquer-, no ha pas d'amagar-nos l'existència d'alguns cercles selectes i variats

d'«humanistes», erasmistes o erudits autòctons, bé que no tots igualment vinculats al país ni compromesos amb la seva llengua. Els acomunava la seva extracció aristocràtica o de l'alta burgesia urbana i de la jerarquia religiosa, i no poc sovint apareixen també relacionats -si no emparentats, com s'escau a l'endogàmia practicada per la noblesa.

Pensem, més que en quatrecentistes com Pere Miquel Carbonell, o com el bisbe Joan de Margarit i Jeroni Pau, en els diversos Cardona, en Miquel Mai, en Martí Ivarra, en Pere Joan Nunyes, en Lluís Desplà, en Antoni Agustín, etc. Ara bé, no solament conformaven uns cercles de parc interès i molt reduïts i dispersos, sinó que, als efectes de dinamització cultural i d'incidència en activitats amb implicació artística -que són les que ara interessen més directament- en el seus respectius àmbits socials, la seva transcendència resultà, més que modesta, quasi marginal. Restaren una minoria cultivada, sensible a l'acció política o diplomàtica directa i a tot estirar als moviments de reforma espiritual, però no pas a la traducció social de molts dels valors laics de l'humanisme.

L'esquematisme forçat d'aquesta exposició fa inevitables les injustícies, i és evident que l'entitat cultural i el pes històric dels personatges en qüestió, que malauradament hem d'enllestir en quatre ratlles, reclamaria una anàlisi detallada i matisada. Cal remarcar, però, que, malgrat el risc de distorsionar l'entitat de la seva activitat social general, aquí hem de cenyir-nos exclusivament a aquells aspectes de la seva influència que hagin pogut involucrar les arts, o alguns aspectes de les arts, positivament o en negatiu.

I a aquest propòsit haurem d'assenyalar que res no permet associar la posició dels prohoms i dels cercles més cultes del país, per cap mínima o llunyana semblança, al paper de crítica i de transformació tècnica i estètica de les arts que s'imposaren sectors importants d'humanistes italians i que s'esforçaren constantment a exercir, tant entre

els autors com entre els clients de les obres, per tal que s'acomodessin als ideals de la cultura humanística. N'hi haurà prou de recordar novament els noms de Leon Battista Alberti, Pomponio Gaurico, Benedetto Varchi, Daniele Barbaro o Paolo Giovio ja esmentats en la part introductòria del present treball.

L'élite autòctona es limità a mimetitzar-ne alguna afecció menor o isolada -però desproveïda de les funcions de més incidència artística-, com la de col·leccionar «antiguitats», marbres més o menys «antics», monedes, inscripcions..., i la d'incorporar detalls de modernitat a l'epidermis de les seves cases en l'avinentesa d'intervencions arquitectòniques. No consta però, cap esforç d'animació artística més consistent i amb projecció pública a l'exterior del seu clos. Podrem només aventurar o deduir alguna interferència seva en casos comptats, i encara ben endavant de la centúria. Tanmateix aleshores ja s'anava generalitzant la divulgació de models renaixentistes -fins i tot en arquitectura: com s'ha indicat abans, els tractats de Serlio, i sobretot de Vignola, entre d'altres, sembla que circularen amb una certa profusió-, i en rigor tampoc no esdevindria indispensable suposar el protagonisme de la seva mediació.

Per tots els indicis, doncs, no sembla pas que aquests cercles humanístics haguessin assimilat el caire globalitzador, i per tant també el vessant d'intervencionisme artístic, de l'homònim moviment italià. El filtre provincial -castellà, pel cas- per al qual havien optat contribuï sens dubte a la mancada assimilació, però convé recordar totes les circumstàncies assenyalades fa poc. Com sigui, ni van copsar clarament el nou model artístic amb les seves implicacions teòriques, ni van reeixir a somoure visiblement els pòsits goticitzants, tan densos, de la tradició artesana local. I ben just si ells mateixos, a desgrat d'algunes aparències en contra -tampoc no tantes-, no participaven íntimament d'aquest fons medieval en una mesura ben substancial.

L'absència de la cort, la fuga de l'aristocràcia indígena cap a l'imperial i més esponerós braguer castellà, i la dimissió lingüística i cultural de les *élites* instruídes del país, enlluernades i acomplexades pel prestigi social dels nous «amos», són fets que, des d'un altre àmbit, contribueixen a explicar l'extrema lentitud, les reticències i la superficialitat amb què s'anaren filtrant i adoptant les maneres renaixentistes italianes. En la transformació de les arts del Cinc-cents a Catalunya, no apareix cap corrent de lideratge definit i constant d'ascendència culta. Els canvis es produïren des de baix i pas a pas, a partir d'un seguit de menudes iniciatives dels mateixos artesans o artistes i dels seus clients -dels encàrrecs petits i populars no pas menys que dels patricis.

Una guia fonamental per a moure's en la vasta bibliografia i sobretot en les qüestions filològiques i interpretatives relacionades amb l'anomenat «humanisme català» és Lola Badia, 1980, 41-70; id., 1987, 143-155. També s'han consultat els treballs de Miquel Batllori, 1956, 85-100; id., 1989, 55-70; Joan Fuster, 1968 (centrat en particular en el País Valencià); Joaquim Molas, 1978, 77-95; Francisco Rico, 1978, 105-112; Martí de Riquer, 1964, III, 574-624; id., 1969, 221-235; Josep Romeu, 1975/76, 133-201; Jordi Rubió i Balaguer, 1953, III, 886-930; id., 1964; id., 1973, 9-36. Per a notícies i inventaris de biblioteques, cf per exemple, Carme Batlle, 1981, 15-34; Maria Carbonell, 1986, 37-45; Agustí Duran i Sanpere, 1962-1967, II, 145-160; Josep M. Madurell Marimon-Jordi Rubió i Balaguer, 1955, 98-104. La qüestió crucial de la llengua -des del punt de vista de la història externa, o millor, de la història social- ha estat estudiada per Josep M. Nadal Farreras-Modest Prats, 1983, 110-112. Els mateixos Nadal-Prats ja han publicat *Història de la llengua catalana, 1: Dels inicis fins al segle XV*, Edicions 62, Barcelona, 1982, i enllesteixen la preparació del volum següent, que tracta amb amplitud les qüestions re-

latives a la llengua durant l'època del Renaixement; mentrestant, cf Josep M. Nadal Farreras, 1983, 89-125.

## 2. L'AMBIENT ARTÍSTIC

### 2.1. Els clients.

Els indicis que consten fins avui a propòsit dels clients de les obres cincentistes no permeten hipotitzar casos de «mecenatge» a l'estil dels principescos d'Itàlia. Ja hem al·ludit, en termes generals, a l'absència de la cort i als seus efectes de major significació artística, així com al capteniment de la noblesa i dels sectors socials més instruits en relació a les arts. S'imposaria ara una aproximació més específica a aquests i als altres «clients artístics», per tal d'examinar la incidència concreta de les seves informacions i gustos en els encàrrecs, almanys mitjançant algun exemple previsiblement representatiu o la indicació de situacions típiques o generalitzades. S'han omès les referències documentals i bibliogràfiques pertinents, que són prou conegudes i es poden trobar recollides per a cada cas en el text i les notes del volum d'història de l'art ca-

talà *L'època del Renaixement* (Garriga, 1986b); s'indicaran expressament tan sols les referències noves i no aparegudes en l'esmentat volum. La present aproximació haurà de ser ràpida, com és obvi, però malauradament serà també, a més, superficial i vacil·lant -i restarà així, com un primer apunt provisional, mentre no s'afronti directament l'estudi precís d'aquest tema, encara tan desconegut, amb l'amplitud i la profunditat que la seva importància reclama.

#### L'aristocràcia i l'entitat dels encàrrecs artístics

Avancem, de primer, que durant el Cinc-cents l'aristocràcia catalana, començant per la més poderosa, no sembla pas haver dedicat a finalitats sumptuàries els recursos que, a proporció, va invertir-hi la italiana -o en mesura menor també la francesa i la castellana-, ni encara menys sembla haver considerat la despesa una inversió convenient, amb alta rendabilitat política, com se solia entendre en context italià. D'altra banda, ja hem assenyalat l'absentisme de la noblesa, simètric al reial, en ocasió de la nova articulació de la corona catalano-aragonesa amb la de Castella i de la instal·lació definitiva de la cort a Castella. En part potser per tot això tampoc no es van emprendre obres gaire ambiciosos o de proporcions monumentals -bé que convindrà puntualitzar de seguida aquests extrems.

Com a punt inicial, recordem els nombrosos castells-palau construïts o transformats per la noblesa durant el segle, per més que la immensa majoria -i potser els millors: els més imponents ben segur- ara estiguin completament arrasats i esdevingui impracticable aconseguir informacions suficients i de fiar de les realitzacions del segle XVI. Alguns sembla que van rebre treballs realment sumptuosos, per exemple el palau d'Arbeca dels Cardona, i no obstant la impossibilitat actual d'obtenir cap idea ni que fos vaga i aproximada de la seva arquitectura, mobiliari o equipament decoratiu, i per tant d'avaluar-los de forma adequa-

da, això no vol dir que les obres no haguessin existit i que no haguem de comptar-ne almenys l'afany o l'esforç, tant econòmic com artístic, que van significar.

és més: caldria no plànyer-hi les al·lusions en la mesura en què se n'hagin preservat vestigis. Ja fóra més arriscat provar d'establir analogies i imaginar-los «reconstruïts» amb relíquies conservades d'altres palaus públics o privats -i per tant, en relació als sostres, per exemple, adjudicar-los enteixinats com els magnífics de la casa de l'Ardiaca o dels palaus del Lloctinent i de la Generalitat de Barcelona-, encara que la «reconstrucció» mirés de fonamentar-se en velles descripcions. Al capdavant no podríem conjecturar res en ferm, en cap cas, sobre l'entitat real de la inversió sumptuària, ni sobre la qualitat efectiva dels treballs, ni sobre els seus trets «estilístics» concrets. Però malgrat això, com deïem, resta la probabilitat que obres de considerable ambició i grandiositat s'haguessin efectivament emprats.

També podríem considerar les catedrals com empreses objectivament monumentals i ambicioses, bé que al marge del protagonisme aristocràtic. Cap no fou iniciada durant el segle XVI -ni tan sols la de Solsona, seu del bisbat creat de nova planta el 1593-, sinó molt abans, però és pertinent remarcar, almenys en relació a les fàbriques de Tortosa i de Girona, la inversió de recursos que hi dedicà la societat cinccentista per continuar-les o acabar-les. Malgrat que es respectés el disseny d'«estil gòtic» originari -i això no deixa de tenir el seu sentit-, quasi la meitat de la gran nau gironina és obra d'«època renaixentista»; a Tortosa l'aportació del segle XVI, essent molt conspícua, resultà comparativament menor. En termes de «creativitat artística» és massa evident la distància entre emprendre o definir un treball d'aquesta mena i limitar-se a continuar-lo o acabar-lo, i seria ben ocios insistir-hi, però des del punt de vista que plantejàvem, el de la dedicació de grans esforços econòmics a obres d'art monumentals, cal tenir presents les mati-



sacions significades per casos com els comentats de les grans catedrals -d'altra banda comptadíssims.

#### Encàrrecs reials

Ja s'ha al·ludit als efectes negatius de l'absentisme del monarca sobre les inversions artístiques a la corona catalano-aragonesa, i en concret al Principat. Resta només insistir-hi, ara amb les dades. De fundacions reials, a Catalunya consta tan sols la dels Col·legis de Tortosa de 1544 -i tant l'entitat de l'obra com la mateixa lentitud amb què procedí la seva fàbrica fan sospitar que l'aportació de recursos estrictament reials hi fou modesta, si no precària. Una altra obra d'iniciativa i peculí regis fou el perdut retable major de l'església abacial de Montserrat, encàrrec oficial de Felip II relacionable amb la forçada i conflictiva vinculació del cenobi català amb el de San Benito el Real de Valladolid. Es resolgué segons traça de l'arquitecte de Felip II, Francisco de Mora, i fou íntegrament esculpit al taller vallisoletà d'Esteban Jordán (1593-1597); un cop acabat, es transportà en carros i es muntà a l'absis de l'església montserratina, on s'havia conservat fins a la dinamitació del monestir per militars francesos el 1811.

Hi ha constància d'almenys una altra obra, l'infermeria nova del monestir de Pedralbes, construïda gràcies a donatius reials: de Felip II a l'abadessa Isabel de Cardona, el 1568. Caldria comptar en un altre ordre de realitzacions les fàbriques de fortificació -a Catalunya foren remarcables les ciutadelles de Perpinyà i de Roses, bastides per arquitectes/enginyers italians com Giovanni Battista Palladio, Luigi Pizano i, potser, Giambattista Calvi-, tant per la seva específica funcionalitat com per l'origen dels recursos financers que van absorbir (cf Carbonell, 1989, que afegeix nombrosíssimes referències noves a les publicades a Garriga, 1986b, i id., 1987b, 166-167, 176-178).

No es descarten altres aportacions reials, de moment ignorades -a més dels petits obsequis aïllats, sovint

d'intercanvi-, però l'entitat de les conegudes i que s'han esmentat, a despit que totes fossin obrades «a la romana», no constitueix pas cap mostra de prodigalitat de part del monarca, precisament, ni afegirà gens de prestigi ni de modernitat a l'actiu de les obres d'iniciativa règia empreses en el conjunt dels regnes. La mateixa migradesa del catàleg i el recurs, almenys parcial, a artistes forasters, lleva interès a una altra mena de reflexió: la possible incidència d'encàrrecs que se suposen estèticament avançats, a causa de llur origen cortesà i culte, en relació a la «modernització» dels obradors locals, a la seva transformació en sentit «renaixentista».

#### **La noblesa i la introducció dels nous models**

A la noblesa en general, en canvi, cal reconèixer la iniciativa de nombrosíssimes obres, tant privades com de mecenatge. Llevat d'alguns castells-palau o de palaus urbans -els quals caldrà deixar en la penombra, com s'ha dit abans, ja que la seva sistemàtica ruïna, estesa a l'equipament decoratiu que sens dubte contenien, no permet de fer-los objecte de cap discurs artístic si no residualment-, els encàrrecs més habituals de procedència aristocràtica foren obres de proporcions modestes o «mitjanes» en el seu gènere. Assenyalem, d'altra banda, que són quasi sempre treballs de caràcter religiós i funerari: capelles, altars i retaules, tombes monumentals... Haurem d'obviar-ne ara l'enumeració, ni que fos d'una mostra significativa, però en tot cas arran d'algunes d'aquestes obres o de la seva elaboració i circumstàncies s'imposen consideracions d'ordre divers. I ja de primer antuvi, deixem consignat aquí el paper destacadíssim que com a comitents artístics pertoca a l'arborescent nissaga dels Cardona, seguida a gran distància per la dels Requesens, i encara més lluny per la resta de famílies aristocràtiques.

No podem excloure del tot a Catalunya la contractació d'«artistes de cambra» per part d'algun aristòcrata;

és a dir, acords de treball *full time* d'un artista al servei d'un casalici noble, almenys durant una llarga temporada -i que comportava l'expressa renúncia a acceptar cap més feina remunerada de ningú més-, a canvi d'un sou fix, de petites premis suplementaris o d'espòròdics beneficis en espècie, i sobretot d'un *status* quasi diguem-ne «familiar», cortesà-nesc, que aleshores era tingut per prestigiós. A Itàlia aquesta situació contractual sovintejava, no essent la més habitual: fou la d'Andrea Mantegna amb els Gonzaga de Màntua, per exemple, però també la d'altres artistes menors que van servir a nobles menys qualificats.

Ara bé, a despit que aquí, com dèiem, no se n'hagi de descartar *a priori* l'existència, de fet fins ara no en consten exemples clars i documentats. Sempre veiem treballar els artistes d'acord amb contractes puntuals, segons els sistemes artesanals rigidament reglamentats per la tradició gremial: s'acordava obra per obra, habitualment davant notari i amb capítols ben detallats, entre l'artista i qualsevol client que pogués encarregar-la, fos aristòcrata o no. El fet no deixa d'ésser il·lustratiu d'una actitud encara molt tradicional de la noblesa del país en aquest punt d'una certa significació: l'activitat artística en si mateixa encara no era socialment prestigiada com a «liberal», i per tant no constituïa cap signe d'especial prestigi tenir un artista al servei permanent de la casa.

L'única excepció, i si de cas parcial o dubtosa, es planteja en el darrer quart del segle. Prové de Lluís de Requesens, governador de Milà de 1571 a 1573, el qual portà amb el seu seguici, de retorn d'Itàlia, un pintor originari d'Utrecht però establert a Llombardia, Isaac Hermes Vermei. Sembla que el dugué com a «pintor de cambra» -potser a imitació d'alguna coneixença principesca feta a Itàlia-, bé que fins avui no s'han conduït les anàlisis documentals que haurien de confirmar les condicions i en definitiva el precís *status* laboral de l'artista. Isaac Hermes pintà nombroses taules per a la capella dels Requesens al palau reial menor

de Barcelona, d'entorn 1576 fins almenys 1582, i fóra versemblant que també hagués decorat altres dependències de l'avui destruït palau, tot i que no consta. Com sigui, vers 1584 -i segur des de 1588- instal·là el seu taller a Tarragona, on residí fins a la seva mort († 1596) treballant en els més variats encàrrecs per a diversos clients -entre els quals les pintures abans atribuïdes a Pere Girart del retaule major de Sant Pere de Reus (cf Garriga, 1986b, 202-204), com ha documentat Joan Bosch (1990, en preparació). En l'etapa tarragonina ja no hi ha motius per a pensar que conservés cap vincle laboral amb els Requesens -malgrat que degué mantenir-hi bones relacions, com indicaria el contracte de les pintures per al retaule major de Palamós (1595).

Des del llindar del segle ja apareixen elements «a la romana» relativament abundants, i cal dir que amb ben clara tendència progressiva, en la decoració de finestres, portals, llotges... de les residències aristocràtiques catalanes. Les dades de la decoració d'interiors, malauradament molt escasses si no residuals, sembla que encara confirmarien aquest fet. Resulta tan evident la rapidesa en l'acceptació del gust -o la voga- italianitzant per part dels membres de la noblesa que podem estalviar-nos d'acompanyar la constatació amb exemples. Però alhora cal observar també la superficialitat amb què són entesos els nous models: no s'adopten com el sistema coherent i tancat que són, sinó només com un repertori ornamental nou aplicable a les estructures i tipologies tradicionals de sempre. És a dir s'empren des d'una mentalitat artística d'inèrcia diguem-ne «gòtica».

La consciència d'una organització «romana» corresponent, aplicable als espais, a les superfícies, a les tipologies, etc., i la de la necessitat d'una completa coherència en l'ús dels mateixos ordres i de les morfologies clàssiques, en fi, la consciència que s'és davant d'un «sistema» o d'una estètica nova i no fragmentable, no comença a aparèixer fins molt avançat el segle, quasi al llindar del Sis-cents. I això, encara, pel que sabem, al marge de cap inter-

venció consistent que provingués de l'aristocràcia. Aquesta s'havia limitat a importar una nova decoració a la moda -com un nou repertori de dissenys ornamentals- amb mentalitat eclèctica, sense copsar les exigències de transformació en profunditat que contenia ni atènyer-se a les seves implicacions teòriques, simplement perquè no les sospitava. En aquest context eclèctic i a-teòric es comprenen les instruccions que els Cardona donaven a intendents i encarregats de la construcció de palaus com el de Bellpuig d'Urgell; s'hi determinava, per exemple, que

*«el patio ha de ser de canto de rajola con los pisos de piedra como la plaza de Verona [...] las crestas de arriba de los tejados han de ser verdes como la Lonja de Barcelona, y las chimeneas como las lleva mestre Juan [...] que son como las de Ferrara [...] Los pilares redondos y la base de la manera que está aquí, y el capitel como los que él ha visto en Pozo Real [Poggioreale]»* (citada a Ainaud, 1978, 80-81).

Som als antípodes dels criteris d'imitació com a selecció de parts ja exposats per Alberti al seu *De pictura* (1435). Hi manca la voluntat de síntesi unificadora, tan radical, que fonamentava l'estètica humanista -i renaixentista- italiana. El mateix Alberti, en el tractat sobre arquitectura (escrit el 1443/52 i publicat el 1485), reblava la seva idea defensant que la bellesa d'un edifici depèn essencialment de la coherència i la unitat de les seves parts, fins al punt que res no se'n pugui treure, ni afegir, ni canviar, sense sacrificar l'harmonia («*concinntas*») del conjunt (*De re aedificatoria*, VI, 2 i IX, 5). Aquestes instruccions pressuposen que no havia penetrat encara cap consciència teòrica de l'arquitectura -ni en general de les arts. I remarcuem que els Cardona eren els millors clients del país i els més relacionats amb Itàlia. Consta el seu afany per imitar les més variades construccions que han visitat, ara bé, n'aprecien sobretot elements fragmentaris i marginals, curiositats, solucions puntuals, recursos decoratius... i miren d'incorporar-los a l'obra pròpia pel gust

elemental -i tan tradicional- d'acumular detalls variats, suggestius, insòlits, juxtaposats com un *collage* o un mostriari de records.

El mateix gust eclèctic que permet compaginar una decoració «romana» en una finestra o portal d'esquema gòtic -al palau Centelles o a la casa Gralla de Barcelona (cf Garriga, 1987b, 176-178)-, o tallar unes figures de morbidesa renaixentista en una sepultura de disseny gòtic -com la de Lluís de Requesens en la capella de l'Epifania a la Seu Vella de Lleida-, o allotjar pintures italianitzants en un retaule d'estructura i disseny gòtics -com les taules de Pere Nuyes a l'altar de Sant Feliu de l'església barcelonina dels Sants Just i Pastor, que encarregà Jaume Joan de Requesens-, el mateix gust eclèctic apareix també, sense els característics efectes d'hibridació però testimoniant un idèntic esperit de simbiosi estilística, en encàrrecs tanmateix ben desiguals com les capelles de Pere de Cardona a la seu tarragonina i com el convent de Bellpuig d'Urgell fundat per Ramon Folc de Cardona-Anglesola. Ambdues obres, de fàbrica gòtica, van rebre sepultures cisellades en marbre plenament renaixentistes i importades d'Itàlia -la de Ramon Folc, a més, sumptuosíssima i de proporcions espectaculars, primícia de l'escultor napolità Giovanni Merliano da Nola (1522-c. 1525).

#### **Col.leccionisme i col.leccionistes**

La tendència a l'eclècticisme en el gust i conseqüentment a la hibridació de les formes -la qual, insistim, deriva de la superficialitat en l'avaluació del nou paradigma importat d'Itàlia i genera mimetismes epidèrmics que no consideren les pressuposicions teòriques, i per tant tampoc el sentit ni les funcions reals del model- és confirmada àmpliament des d'altres conductes. Per exemple, des del col·leccionisme. Al·ludim encara, naturalment, a tendències o actituds artístiques registrades en individus d'extracció aristocràtica. No sembla que es pugui incloure en el fenomen

del col·leccionisme la simple adquisició de peces artístiques importades -no ja la de pintures flamenques, ben documentada, sinó tampoc la de relleus o altres treballs d'escultura italians, adquirits per a diverses funcions i dels quals es conserva tothora un cert nombre d'exemplars.

Tampoc no sembla correspondre-hi, estrictament, la importació de sèries -d'altra banda tan «renaixentistes»- com els prou coneguts *tondi* amb efígies d'emperadors romans que s'aplicaven a la decoració d'arqueries en patis de casalicis nobles. Tal vegada els medallons en qüestió pretenien de fer-se passar per autèntiques «antiguitats», però no és probable que la intenció del comitent que els feia encastar als carcanyols de les arcades del seu pati s'hagi d'equiparar a la del típic col·leccionista, llevat que altres indicis no ho suggereixin. Podríem examinar-ne en particular un parell de casos, tots dos amb l'afegitó d'indicis que tradicionalment han fet pensar a més d'un estudiós que es tractava de dos exemples catalans de col·leccionisme renaixentista «a la italiana».

En un inventari de 1548 realitzat en la casa del vice-canceller Miquel Mai († 1546) a la placeta barcelonina de la Cucurulla -després casa dels Pinós, marquesos de Barberà, edifici que ja havia estat enderrocat i substituït per l'actual palau Castell de Ponts quan Alexandre de Laborde preparava el seu llibre publicat el 1806-, a més de vint-i-un *tondi* o plaques amb relleus com els suara esmentats, apareixen una munió d'altres peces de marbre i sèries d'objectes variats, i de primer antuvi sembla inevitable de pensar en una col·lecció pròpiament dita. Miquel Mai havia reunit, com a fruit de la seva posició i dels viatges a què el portà una seva intensa activitat política al servei de Carles V, vastos aplecs de tapissos i teles, mapes, medalles, retaullets, escultures de marbre, de metall i de terracota, i una certa quantitat de gravats i d'objectes rars o curiosos (cf Duran i Sanpere, 1975 [1960], 348-361). I recordem que entre les activitats itinerants de Mai s'hi ha d'incloure una

llarga estada a Itàlia, de 1528 a 1531, quan fou ambaixador de Carles V prop del papa Climent VII -en moments tan delicats com els successius al sacco de Roma fins després de la coronació de l'emperador a Bolonya.

Dels béns del vice-canceller inventariats el 1548 han sobreviscut només, que se sàpiga, un nodrit conjunt de *tondi* i plaquetes de marbre amb bustos masculins i femenins, relleus de probable procedència italiana (ara estudiats a Garriga, 1988b, 340-361, i id., 1989b, 135-166), i potser un parell de figuretes de metall. El desembre de 1838 el marquès de Barberà va cedir els relleus de marbre al museu que des de 1835 l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona organitzava en l'antic convent de Sant Joan. El 1880 les peces es van dipositar al Museu Provincial d'Antiguitats (cf Elías de Molins, 1888, 238-242), i actualment es conserven al Museu d'Art de Catalunya (per a la peripècia històrica dels relleus, cf Garriga, 1989b, 135-166).

Algunes altres peces -antigues o renaixentistes, però no sabem si portades pel vice-canceller: l'inventari de 1548 no les esmenta- que el 1786 encara es conservaven *in situ* en la casa de la placeta de la Cucurulla i que descriu Isidoro Bosarte (*Disertación de los monumentos antiguos [...] que se hallan en la ciudad de Barcelona*, Ant. de Sancha, Madrid, 1786, 54-59), també s'han de donar per perdudes, llevat de l'alt relleu anomenat de *Priscilla o Dama de l'ermíni*, que el 1962 fou cedit pel marquès de Barberà al Museu Frederic Marès. Cal lamentar sobretot la desaparició de l'escultura exempta de *Bacus* que Alexandre de Laborde veié abans de 1806 i que reproduí en un gravat del seu *Voyage Pittoresque et Historique en Espagne* (part I, dedicada a Catalunya; Paris, 1806, gravat XI, 2).

No coneixem cap més precisió, fora les del mateix inventari, sobre la «col.lecció» de Miquel Mai, ni consta cap indicació de les eventuais intencions o mòbils que van impulsar-lo a reunir-la: potser la privada afecció, o bé l'exemple d'algun o de molts dels personatges de refinada



cultura o d'alta posició que tractà a Itàlia i Europa, o tal vegada el simple afany de posseir i d'acumular objectes rars i de valor, i que l'oportunitat del càrrec i dels viatges li permetia de satisfer.

Tampoc no sabem quina proporció d'«antiguitats» s'aplegava entre les medalles i les escultures -«coures» i terracotes, a més de marbres- descrites per l'inventariador de 1548. Moltes ho semblen -«un bulto de pedra que se intitula madama Júlia», o «un home de coure, tot nu, ab los dos dits de la mà dreta trencats e lo dit de la mà esquerra axí mateix trencat, tot negre», o bé «un cavall de coure, ab les quatre cames trencades y la cua trencada ab un forat al mig de la squena»-, i d'alguna n'hi ha pocs dubtes -«Tretze peces de obra de terra, pintades de moltes y diverses colors, fets de diverses maneres a l'antigor», fos «antigor» autèntica o «reproduïda». En tot cas, per a la qüestió del «col·leccionisme de signe renaixentista» que ens ocupa, hauria estat suficient que Miquel Mai hagués considerat com a «antigues» les peces que anava reunint, ho fossin efectivament o bé es tractés de més o menys expertes rèpliques o falsificacions cinccentistes, com tantes en van circular. Tanmateix, la pèrdua de la pràctica totalitat dels conjunts permet poques concrecions més entorn de la seva composició.

Ara bé, el problema de fons rau en saber si l'aplec fet per Mai a la seva casa de la placeta de la Cucurulla -independentment de la consistència o la modèstia del contingut- arribà alguna vegada a constituir una veritable «col·lecció d'antiguitats» a l'estil de les típiques col·leccions italianes, o bé restà com a màxim un projecte; i si, més enllà del clos familiar, tingué alguna incidència social -artística, cultural-, fos poca o molta. Perquè també podria ésser que el vice-canceller no s'hagués plantejat mai de reunir una «col·lecció» com a tal, o que tan sols l'hagués previst i iniciat i que les contínues ocupacions polítiques del prohom no li haguessin concedit el lleure indispensable per organitzar-la. Ens movem sempre enmig de con-

jectures, certament, però costa d'entendre una col·lecció sense la presència del col·leccionista, primer, i sense algun tipus d'ordre o presentació que la faci «mostrable», després. I Miquel Mai feia molt poques i breus estades a la seva llar barcelonina, a causa de les obligacions del càrrec.

A més, la descripció notarial mostra una casa buida, deshabitada de ja fa temps: les bótes buides del celler, l'estable buit, «en les parets [de l'estudi] molts papers squinssats», els llibres embalats i guardats en diferents estances, andròmines velles, útils «dolents rovellats y trencats», tapisseries i catifes plegades i encaixades, pintures i altres peces tancades en calaixos i cofres... Més que una casa nobiliària parada, dóna la impressió del magatzem d'un nòmada -d'un aristòcrata itinerant-, on tot és ben dipositat, guardat i marcat, però escampat desordenadament per les diverses dependències. També «la col·lecció» apareix dividida en varies cambres, de l'estudi als porxos, i en les mateixes arquimeses, caixes o baguls que ja desen, a més, objectes exòtics, qui sap si vells records, com «un caragol de nacre, gran, ab un granat al bufador, una carassa leje, feta obra musayca», etc.

Una «col·lecció d'antiguitats» disposada en un «pati» o «jardí» arqueològic, com les que s'estilaven a Itàlia entre certa aristocràcia culta, es podia constituir per motius perfectament privats, per simple afecció i pel plaer personal d'erudit o de «posseïdor», ben cert. Però cal afegir també que això culminava sempre amb una determinada exposició pública del «llegat antic», si més no als cercles d'amics, als erudits, als poetes i als artistes en general: com a testimoni de la pròpia cultura i refinament, però alhora com a lliçó viva i constant d'història, de poesia i d'art. El valor de «model» tan estètic com moral d'una peça antiga n'exigia la difusió (per a una exposició recent sobre el col·leccionisme renaixentista d'antiguitats, cf Franzoni, 1984, 299-360).

En aquest sentit, la peculiar i més aviat modesta «col.lecció» del vice-canceller hauria constituït una excepció, i no manquen indicis per a dubtar que mai l'hagués arribat a constituir formalment -o almenys que l'aplec hagués tingut alguna vegada la projecció en l'ambient cultural i artístic local que era funció pròpia de tota veritable «col.lecció». O potser Miquel Mai s'enduia sempre amb ell -també podríem hipotitzar, amb menys probabilitat- el preciós bagatge d'«antiguitats» acumulades, de Brussel·les i Worms a Valladolid i a Granada, de Roma i de Bolonya a Toledo i a Madrid, a València, a Saragossa...? En totes dues hipòtesis l'aplec antiquari de Mai perdria per a nosaltres quasi tot l'interès, perquè la qüestió que ara hem de plantejar-nos no és només si Miquel Mai tenia o no tenia «col.lecció d'antiguitats». La qüestió de fons és si en la Barcelona de la primera meitat del Cinc-cents hi havia «en actiu» -o sigui, com a «model» relativament accessible almenys a alguns cercles de possibles interessats- una «col.lecció d'antiguitats».

A propòsit de la menor, però potser més coneguda, «col.lecció arqueològica» de l'ardiaca Desplà, caldria insistir en el mateix planteig, perquè és l'únic pertinent quan no ens limitem a considerar les afeccions d'un individu isolat, sinó que pretenem examinar la possible funció o la projecció social -i més en concret artística- d'aquestes seves afeccions. Al capdavant, una col.lecció d'objectes «antics», també consta que la tenien, per exemple, el príncep de Viana i el conestable Pere de Portugal. Ara, en el cas de l'eclésiàstic i noble barceloní Lluís Desplà i d'Oms (†1524), al qual amb evident exageració s'havia qualificat d'«introduïdor del renaixentisme a Catalunya» (Martinell, 1958, 18), la «col.lecció» s'interpretava com una prova de la comunió del seu propietari amb els ideals de tants humanistes italians, com el factor que l'equiparava a aquelles «antiquaris» renaixentistes. Això, sembla, permetia d'entendre o d'etiquetar de retop com a «renaixentista» el magnífic

palau -tanmateix un casal clarament «gòtic», encastat en un tram de la muralla romana- amb què l'ardiaca convertí la seva residència canonical del carrer de Santa Llúcia al llarg d'una vintena d'anys de reformes (c. 1490-1514) (cf Duran i Sanpere [1925/1928], 1972, 401-418; cf Garriga, 1986b, 26-27).

De fet, el conjunt d'antiguitats romanes aplegat per Desplà al pati de la seva casa era molt reduït, sense comparació possible amb el de Miquel Mai inventariat el 1548. Se'n coneix el contingut, que en tot cas al segle XIX quedava reduït a tres làpides encastades a la paret, dues plaques renaixentistes amb bustos de Cèsars, i un interessant sarcòfag romà de marbre amb escenes de cacera -datable en la primera meitat del segle III dC, ara al Museu Arqueològic de Barcelona. El sarcòfag servia de pica de la font i d'abeurador de la cavalcadura de l'ardiaca. L'esmentat volum d'Alexandre de Laborde (1806) en publica un gravat (XI, 3). Els dos relleus amb Cèsars, avui al Museu d'Art de Catalunya, són equivocadament referits a la casa de Miquel Mai per Elias de Molins (1888, 242) -que seguia una catalogació de Josep de Manjarrés, datada el 15 de març de 1880-, però el 1913 Eugène Albertini ja demostrà que les peces eren a la casa de l'Ardiaca almenys des de 1752 (per a la qüestió, cf Garriga, 1989b, 135-166).

Convindria redimensionar les afeccions arqueològiques de Desplà, o si més no, com en el cas de Miquel Mai, precisar la funció i significació «renaixentistes» que se solen atribuir al seu «museu». Si s'ha de mantenir la referència «renaixentista» del col.leccionisme italià d'antiguitats, convindria recordar (cf Franzoni, 1984, 299-360) de nou que els reculls de «reliquies» greco-romanes responien a valors culturals socialment molt assumits: a una *instauratio* de l'antiguitat que comprenia des de la delectació estètica a la imitació moral d'aquella «herència» recuperada, tant per al seu propietari/col.leccionista com per al públic se-

lecte que freqüentava la *galleria* -o *cortile*, o jardí arqueològic- on se n'exposaven exemplars.

Caldria insistir en la mateixa idea que s'ha expressat respecte a l'aplec de peces de Miquel Mai. Malgrat que el prestigi social pogués comptar com una de les funcions principals de tota col·lecció -així, per exemple, el subtil Pietro Aretino definia la *galleria* d'antiguitats del palau venecià d'Andrea Odoni com una representació «*de la grandezza del generoso e magnifico animo*» del propietari-, no hi era menys indiscutible la funció de preservar arquetipus artístics per als poetes, escultors i pintors contemporanis; o sigui, la de facilitar-los una *imitatio* autèntica i de primera mà. Al marge de la relativa modèstia del grup antiquari de Desplà, la significació cultural i artística que tingué -i més considerant que la peça més valuosa, el sarcòfag amb relleus de cacera, possiblement feia de pica i d'abeurador- no sembla pas que es pugui equiparar a la que van tenir en el seu context les col·leccions italianes, almenys si ens hem d'atenir als indicis que consten fins avui.

Això encaixa bé, d'altra banda, amb les conegudes afeccions artístiques del dignatari, personalitat vigorosa, refinada i relativament moderna, però més expert a copsar la qualitat dels treballs artístics que no pas a propugnar-ne positivament models avançats, renaixentistes. El trobem sovint relacionat amb artistes moderns, certament. Ultra l'encàrrec de la famosa *Pietat* per a la seva capella privada a Bartolomé Bermejo (1490), connectà per compte del capítol barceloní amb Bartolomé Ordóñez per a les obres del cor (1517) i fou el dipositari del *Sant Sebastià* de mostra de l'escultor, el qual el cita en el seu testament dictat a Carrara el 1520; també sortí fiador de Joan de Borgunya en l'acabament de les pintures del cor de la seu per al capítol del Toisó d'Or (1519) (cf Garriga, 1986a, 168-169).

Ara bé, les obres d'arquitectura en les quals el sabem involucrat més aviat ens confirmen el tarannà i els

gustos eclèctics habituals i ja comentats més amunt. No sabem com resolgué la reconstrucció de la capella de Sant Julià de Montjuïc, els darrers anys del segle XV, però la casa canonical del carrer de Santa Llúcia a despit d'alguns detalls d'hibridació és obra gòtica, estrictament gòtica. I presenta també una traça gòtica tradicional l'església d'Argentona, que contractà el 1514, essent-ne rector, amb els mestres de cases francesos Miquel Canut i Perris Absolut (Madurell, 1970, 38-40). S'ignora quin fou de precís el seu paper de conseller artístic del germà Guerau Desplà en una primera etapa d'obres a la casa Gralla (1504) (Madurell, 1948, 137-138; cf Garriga, 1987b, 176-178), així com la seva participació en les obres realitzades en parròquies d'on també fou rector, com la reconstrucció de la rectoria d'Alella i com l'elaboració de les vidrieres absidals de l'església barcelonina dels Sants Just i Pastor (1522), ara molt restaurades.

En definitiva, doncs, la incidència del col·leccionisme i dels col·leccionistes com a tals en la introducció a Catalunya de models renaixentistes coherents des de posicions cultes fou gairebé negligible. Els casos coneguts i que s'han examinat, per més que en la superfície apareguin similars o amb alguna simetria amb fets de col·leccionisme «renaixentista» italians -guardant les distàncies que calgui-, en realitat responen a actituds diferents i s'orienten a funcions diferents: resulten una altra fenomen, amb sentit divers, i generen uns altres efectes en el propi context social. Trobaríem paral·lels més ajustats a les afeccions dels dignataris i al resultat que ens en consta -sobretot en el cas de Miquel Mai- en un altre tipus diferent de «col·leccionisme»: el més eclèctic i tradicional cultivat en ambients cortesans de quasi arreu d'Europa ja des del Quatre-cents. Aquest era un col·leccionisme de «curiositats valuoses» -d'objectes exòtics tant com artificiosos o preuats-, més cenyit al gust personal i als records privats. I respecte a Desplà, com s'ha vist, caldrà considerar que en les se-

ves reconegudes incursions artístiques -com a individu aficionat i expert o cultivat, com a client privat, com a conseller i supervisor per compte d'altri- promovia formes i detalls d'encuny renaixentista però els compaginava eclècticament, amb tota naturalitat, amb un solidíssim, fonamental, substracte gòtic.

La intensa exploració arxivística feta per Marià Carbonell per al seu estudi ja citat sobre el «classicisme» arquitectònic de darreries del segle XVI i d'inicis del segle XVII (1989) -i per a un nou treball que té en curs- ha exhumat una documentació formidable en inventaris notariales, que permetrà caracteritzar sobre bases realment sòlides el fenomen del «col.leccionisme» entre els segles XVI-XVII a Barcelona. Mentrestant, i a primera vista, sembla que se'n podria desprendre una certa freqüència i continuïtat de les afeccions col.leccionistes del tipus de les considerades en Miquel Mai, si més no entre els sectors aristocràtics i més benestants del país de les generacions successives a la seva. Hi apareixen sovint peces antigues -o que passen per antigues- i també bustos de marbre amb emperadors romans, a més d'una munió de pintures amb temes tant religiosos com profans, entre els quals sorprèn la insistència i varietat dels retrats.

Poden servir per a concloure la qüestió alguns exemples breus, espigolats de la documentació obtinguda per Carbonell -que generosament m'ha deixat. Així, entre els béns de Sicília d'Icart i de Queralt, vídua de Joan d'Icart, inventariats en la seva casa del carrer Ample el 27 de maig de 1615, hi consten «dotze emperadors romans pintats al oli guarnits de fusta». En l'inventari del donzell Pau de Fluvià, fet el 17 de desembre de 1618 en la seva casa del carrer del Carme, hi ha 134 escultures, entre les quals «dos testas de marmol que son las efigies de Antonino Pio i sa muller», tres figures de marbre «a modo de diosas» de tamany natural i dotze d'«un colze», 166 medalles de plata «ab diverses figuras sculpidas», i una sèrie sorprenent d'altres

objectes -381 pintures, 700 miralls, uns 500 llibres, etc. Pere Màrtir Pla, canonge de Santa Anna, tenia «12 emperadors de llaunes de stany guarnits de fusta negra petita», segons l'inventari del 28 de maig de 1629. Entre els nombrosos béns consignats en l'inventari del marquès d'Aitona -fill de Francesc de Montcada i gendre de Francesc de Gralla i Desplà-, del 19 de juliol de 1632, hi figuren «45 medalles antigues» i «trenta idols de bronzo, ço es 16 de petits, sino de grans i los demes mijansers».

#### La concepció «liberal» de les arts i estàndards de qualitat artística

La voluntat dels sectors socials més intruïts d'atènyer-se a uns models nous els fonaments dels quals no es comprenien -amb la conseqüent interpretació de les formes noves des d'una perspectiva tradicional, rutinària o d'inèrcia- podia esdevenir compatible amb l'existència d'informacions «renaixentistes» consistentes i de primera mà. Deixant ara de banda les de caràcter específicament literari que es poguessin haver adquirit i que no interessin aquí, i, per força, les directament dedicades a teoria i tècnica artístiques, la introducció de les quals a Catalunya no consta en tot el segle -almenys fora les de tema arquitectònic, d'altra banda molt tardanes- així i tot, haurem de consignar les contingudes en una obra cèlebre i de vasta influència en el seu moment: el *Cortegiano* de Baldassarre Castiglione.

Sense ésser cap tractat d'art, el text de Castiglione incorporava i divulgava fora de l'àmbit restringit dels artistes i teòrics de l'art, amb un ressò insospitadament ampli a causa del seu mateix èxit editorial, idees fonamentals en la teoria artística del Cinc-cents italià. El model a la moda de «cortesà» implicava que fos afeccionat i entès en pintura, també en la pràctica, no pas menys d'allò que li calia ésser-ho en música. Havia d'ésser-ne *dilettante*, i de dedicar-s'hi, això sí, amb *sprezzatura*: havia de practicar la pintura sense afectació, no pas com a resultat



d'un esforçat aprenentatge ni amb escrupolosa fatiga perfeccionista, sinó amb una naturalitat o gustosa displicència que n'amagués les dificultats -amb aquella aplicació que Vasari anomenaria *facilità*. És a dir, el perfecte cortesà ha de saber pintar amb *grazia*, un do natural i molt poc susceptible d'ésser après.

Aquesta concepció, que potenciava tot allò que d'activitat intel·lectual es contemplava en la pintura, anava acompanyada dels habituals arguments d'autoritat, testimonis literaris de l'elevada consideració que en la tan prestigiosa Antiguitat gaudien les arts, tant entre els prínceps com entre la gent noble i culta. D'altra banda, Castiglione també prenia posició en el famós debat coetani sobre el *parangone* i *primato* de les arts a favor de la preeminència de la pintura, a causa de la seva «universalitat» i perquè era l'*ornamento* o complement més idoni de la casa i de la vida del cortesà, el qual amb la pintura adquiria una major consciència de les raons de la bellesa. Així, doncs, per al *Cortegiano* la pintura esdevenia una qualitat natural del gentilhome exercida com a cultiu d'un esperit refinat, en comptes d'un simple treball manual practicat per vulgars interessos econòmics i resultat d'un llarg procés d'aprenentatge i submissió en obradors menestrals.

En realitat, segons Castiglione, en els tallers artesans només s'aprenia la tècnica, que la simple lectura d'un tractat o el consell d'un artista ja podien substituir amb avantatge, però en canvi no s'hi podia aprendre la gràcia, la qualitat fonamental de tota obra d'art, perquè era un do que la naturalesa reservava als esperits nobles. Això culminava els vells esforços de molts sectors socials, dels mateixos artistes als humanistes, que ja des del Quatre-cents maldaven per tal de sostreure la pintura de la consideració artesanal d'ofici manual vinculat a les *artes mechanicae* -i per tant a les reglamentacions gremials del treball- i de constituir-la en «art liberal» (per a un sumari

d'aquestes idees en el *Cortegiano*, cf Garriga, 1983, 238-244).

Quan en la formació dels individus que figuren en el vèrtex de l'escala social s'inclou la pintura, vol dir que la pintura ha esdevingut una activitat prestigiosa i noble, però també que des de l'òptica d'aquestes classes més instruïdes i refinades ara és avaluada d'acord amb uns altres paràmetres. Si ha deixat d'ésser entesa només com un vulgar i humiliant treball que tot aristòcrata hauria de defugir, vol dir que també han deixat de prevaler els judicis de valor estrictament artesanals, basats en el preu dels materials i en la sola habilitat manual aplicada en l'obra, tal vegada producte d'operacions convencionals mecànicament repetides.

Ara els estàndards de correcció seran els que corresponen a un art «liberal» i hauran de comprendre, per tant, valors intel·lectuals: l'habilitat del pintor haurà de servir la seva *invenzione* -subordinada a l'originalitat i a la inventiva personals-, i ell mateix s'haurà d'impregnar de la informació i fins de l'erudició literària i històrico-arqueològica -l'Antiguitat greco-romana- reclamada per la cultura social, i haurà de posseir, en fi, aquells coneixements d'arrel científica -perspectiva, proporcions, anatomia...- que, sense ésser esclau de les matemàtiques i dels compasos, li permetin traduir en belles imatges tota l'íntima perfecció de la naturalesa que ha d'imitar.

No és pas qüestió, ara, d'estendre'ns en les idees artístiques congriades en el Cinc-cents italià, sinó només en les implicades i explícitament declarades per Castiglione al seu *Cortegiano* -al llibre I-, que hem procurat resumir. Notem, a més, que el text fou escrit entre 1513 i 1518, i publicat a Venècia el 1528. Ara bé, a desgrat de la tan primerenca versió castellana que en féu Joan Boscà, editada el 1534 a Barcelona per l'occità Pere de Montpezat, i no obstant l'èxit i el predicament que gaudí, l'ideari artístic que s'hi exposa amb tota claredat i argumentació no sembla

que hagués generat el més mínim efecte entre els aprenents de cortesa autòctons.

Ni tan sols el mateix Boscà no sembla que hagués exercit cap «mestratge» en la difusió d'aquest ideari entre els ambients artístics autòctons quan s'installà a Barcelona -per a la possible localització de la casa que es construí al carrer dels Lledó, cf Verrié, 1987; encastades en els carcanyols de les arcades del pati, hi havia tres bustos amb Virtuts similars als relleus de les plaques de Miquel Mai, que encara es conserven en un nou edifici de 1873. Caldria datar la casa barcelonina de Joan Boscà vers 1539, perquè, segons una notícia que dec a Eulàlia Duran, aquest any Boscà rebé una herència, deixà la vida itinerant i es casà.

La manca d'efecte real de les idees «liberals» de Castiglione és comprensible en un medi «artesanalitzat» com el català, que hi era tan poc receptiu. Segurament no es podia improvisar el llarg procés artístic del Quatre-cents tan fonamental en la formació de les concepcions renaixentistes, ni podien canviar de cop a causa d'un llibre de moda velles mentalitats i models socials profundament arrelats, però en tot cas cal consignar que ni les concepcions «liberals» de l'art ni el mateix diletantisme intel·ligent que el *Cortegiano* propugnava per als aristòcrates no van tenir seguidors a Catalunya, que se sàpiga. El problema no afecta només a les proporcions -és a dir, que, essent Catalunya una petita província perduda, tot hi havia d'esdevenir relativament molt menor, exactament minúscul i de poca volada-, sinó a les concepcions: aquí l'activitat artística fou sempre socialment entesa a la manera medieval, com un estricte treball manual de l'ordre de les artes *mechanicae*, vinculada als gremis, servil -tant als efectes d'avaluació tècnica com econòmica.

Dissociades de tota implicació científica i intel·lectual per la feixuguesa d'aquesta barrera, les arts no van merèixer l'atenció dels cercles cultivats del país -d'altra banda tampoc no tants, ni d'entitat excepcional o gaire re-

marcable en la seva dedicació a les *artes liberales*, tot sigui dit- com a objecte de discurs teòric, cultural. Les *élites* instruïdes es van moure fonamentalment per les mateixes consideracions tradicionals que tothom a propòsit de l'estatut social de les arts i de les nocions de valor artístic. En definitiva, ni com a minories cultes ni des de la condició de clients, la seva capacitat d'informació sobre les noves maneres renaixentistes i la seva efectiva mediació a introduir-les no fou tan copiosa, ràpida i coherent, comparada amb la que ja s'anaven procurant els mateixos artistes pel seu compte, que calgui fer-ne una remarca especial.

Ens movem sempre per conjectures, i la darrera paraula, naturalment, s'haurà de cedir a futurs estudis aprofundits i ben circumstanciats sobre el tema dels clients artístics cincocentistes, però la impressió actual que es desprèn del capteniment aristocràtic i del quadre general d'obra conservada tampoc no permetria adjudicar a aquests cercles socials més poderosos i il·lustrats un major sentit de la qualitat artística -al marge ara de la modernitat estilística dels treballs-, un major bon gust i refinament a detectar els artistes de més vàlua, una major exigència en el bon ofici dels productes... No sabríem establir, a aquest propòsit, cap diferència entre la noblesa i la resta dels clients. Els dos millors artistes que van treballar a Catalunya durant el segle, Aine Bru i Bartolomé Ordóñez, van contractar-hi les obres amb eclesiàstics i no pas amb comitents nobles. L'únic aristòcrata que sembla haver seleccionat un pintor al seu gust -Lluís de Requesens, que portà de Milà l'holandès italianitzat Isaac Hermet Vermei- no sembla pas que hagués estat precisament perspicaç o afortunat en la tria. La distribució dels encàrrecs segons artistes/clientes sembla aleatòria, almenys de moment, i per tant els judicis sobre la possible incidència de l'aristocràcia a elevar els estàndards de qualitat artística hauran de quedar com a mínim en suspens.

### Clients i preferències iconogràfiques

En l'estat actual dels estudis -i cal insistir amb èmfasi sobre aquest punt perquè disposem d'informacions realment molt precàries, que recerques com les de Marià Carbonell en inventaris notariais de l'època corregiran de manera substancial en un futur immediat-, també semblarien aleatòries les afeccions temàtiques dels clients en relació a la seva extracció social. Predomina la pintura d'«històries» sacres o hagiogràfiques no solament en edificis religiosos sinó també en les cases privades. Consten exemples de pintura profana -molt pocs, a proporció, i encara menys els conservats-, però en modestes residències d'eclesiàstics de poca jerarquia -de canonges, per exemple- podriem trobar-n'hi tants com en palaus i casalicis nobles.

El fris heràldico-zodiacal del Castellnou de Llinars, arcaïtzant i adotzenat però relíquia d'un gènere decoratiu que degué proliferar en les grans sales nobiliàries; la sèrie de quadres amb Amazones de can Cabanyes d'Argentina; els deu quadres que el marxant barceloní Dionís Fauxier cobrà el 1614 a Berenguer de Llorac senyor de Solivella, «los sinch sentiments corporals, y quatre de Venus y Adonis, y una Nativitat de Nostra Senyora», etc., són testimoni de la difusió social del nou gust per les imatges mitològiques, al·legòriques o simplement decoratives o de sabor antic. La iconografia més a la page degué comptar, també a Catalunya, amb un seguici relativament nodrit, bé que a molta distància de la iconografia religiosa tradicional. Però d'exemples d'aquesta pintura laica, i en especial retrats -nombrosíssims també en escultura, com hem remarcat a la fi de l'epígraf «Col·leccionisme i col·leccionistes»-, «verdures» o composicions amb fullatges o fruits, i «praderies» o paisatges, n'apareixen amb la mateixa si no superior freqüència en inventaris d'eclesiàstics com els de canonges tarragonins ja publicats per Marià Carbonell (1983, 61-65). Així, mentre no es disposi d'un més copiós i significatiu conjunt d'informacions, no podrem formar-nos cap opinió sobre les preferèn-

cies temàtiques de la pintura cincentista catalana segons sectors de clients.

#### **Altres comitents privats, laics i eclesiàstics**

La manca d'intervencionisme artístic i l'adopció tot just superficial -epidèrmica i eclèctica- de models renaixentistes registrades en les actituds i en els encàrrecs de procedència aristocràtica, en realitat podríem estendre-les a la resta dels comitents privats i d'un cert nivell cultural i econòmic, fossin laics o eclesiàstics. Els bisbes són assimilables a la noblesa, en aquests com en tants altres aspectes, i amb les escasses dades a disposició tampoc no podríem afinar gaire distincions entre el comportament artístic de l'alta noblesa i l'específic de la noblesa menor, o dels prohoms ciutadans o dels comerciants enriquits.

Persisteix també en aquests sectors de clients el mateix comportament -la impressió del mateix comportament- que ja hem observat fins aquí: s'accepten les novetats i es metabolitzen més o menys ràpidament, però sense copsar-ne els fonaments, i per tant reduint-les a una mera variació del repertori formal tradicional. Es limiten al paper de «consumidors» passius d'uns models en voga, que no han introduït ni promogut, sinó segurament només «acceptat». En molts casos resulta evident que eren els mateixos artistes els qui es procuraven els models i els difonien. Ho il·lustra aquest fragment, seleccionat del contracte per a la casa -no conservada- d'un mercader barceloní (17 de juny 1530):

*«Lo dit mestre Gabriel Sabater, gerrer, promet al dit mossèn Luys Tries, que li fara dues finestres e un portal de terra cuyta, feta o obrat al romano segons los mobles que lo dit Gabriel Sabater tenia, ço es, ab dos pilars, sos vasos y sos capitells, segons la ordenansa, segons un portal fet en casa de mossèn Mallol, ço es, ab dos madalles, dues copes e sa petxina, segons son grau, ab son escut a cada finestra e portal». (Madurell, 1948, 168)*

Fins i tot enfront dels encàrrecs particulars d'alguns bisbes, que aparentment els acreditaria com a im-

pulsors avançats, especialment sensibilitzats envers les formes artístiques renaixentistes resoltes amb perfecta coherència de disseny, així la tomba del cardenal Gaspar Cervantes de Gaeta (c. 1575) i les capelles amb les sepultures dels arquebisbes Antoni Agustín (1580/82, 1590/94) i Joan Terés (1592-1612), a la catedral de Tarragona (cf Garriga, 1987b, 190-192), fins i tot aleshores cal reconèixer-hi, de primer antuvi, la presència de tracistes experts i ja perfectament informats com Jaume Amigó i Pere Blai. Tot conflueix a fer pensar que la causa més directa de la coherència estilística d'aquest tipus d'obres, més que no pas la hipotètica estimulació i informació artístiques de part dels seus promotors i comitents, o la pressió estètica que haguessin exercit sobre els artistes, fou la seva mateixa cronologia ja tardana, és a dir el fet que les obres haguessin estat resoltes en unes dates en què els propis artistes -almenys alguns artistes més atents i de més sòlida preparació- ja havien reeixit a posseir pel seu compte i a través de conductes diverses la informació i la «formació» adequades.

En el cas de clients privats com certs pagesos/ propietaris, en procés ascendent però que viuen d'acord amb un altre esquema de possibilitats econòmiques -habitualment més modest- i que inverteixen d'acord amb un altre tipus d'objectius -de més estricta funcionalitat pràctica- que no pas els referits fins aquí, esdevenen encara accentuats i quasi caricaturitzats els trets del comportament artístic que hem assenyalat. Hi resulten encara més evidents la poca ambició de les obres empreses, el ritme lentíssim de les innovacions -sempre superficials i resoltes per hibridació, i en tot cas aportades pels mestres d'obra i pels picapedrers del lloc-, i la baixa exigència en els estàndards de qualitat formal.

Cal comptar amb algunes excepcions, naturalment -can Cabanyes d'Argentona (cf Garriga, 1987b, 183-185), can Bosc del Far, els castells d'Orriols i de Vilarig...-, però ni tan sols els casos de masies més senyoriales no justifi-

quen els paral·lels que massa precipitadament s'han establert amb les *ville-fattoria* venecianes del Cinc-cents. No són comparables unes obres com les italianes, de plantejament arquitectònic i decoratiu aristocràtic, en les quals la funció econòmica genera estructures isolades de les pròpiament residencials, amb els edificis despulats i unitaris que poblen el camp català, en els quals l'objectiu bàsic de l'explotació agrícola absorbeix amb molt poques concessions la integrada funció residencial.

El tractat de fra Miquel Agustí, *Llibre dels secrets d'agricultura, casa rústica i pastoril* (Esteve Lliberós, Barcelona, 1617) -que és substancialment dependent, i sovint una simple adaptació, de l'obra de Charles Estienne [C. Stephanol], *Praedium rusticum* (Paris, 1554); *L'agriculture et maison rustique* (Paris, 1564)-, podia recollir observacions dels escriptors agrònoms llatins, de Columel·la i sobretot de Palladi, com un vernís d'erudició antiga a la moda. Però deixant de banda que el mateix vernís fos manllevat a Estienne, a qui cita per «Esteve», al capdavant els edificis que planteja són simples -i magnífiques- masies: vivendes-factoria rurals de perfecta funcionalitat, amb la residència de l'amo integrada en el mateixa unitat d'explotació agrària, ben orientades i còmodament distribuïdes, i prou (cf Garriga, 1988a, 11-20).

#### **Encàrrecs institucionals: la Generalitat i els ajuntaments**

Aquesta panoràmica elemental sobre les actituds artístiques dels clients no podria descuidar, ni que fos dedicant-hi referències molt sumàries, el grup tan significatiu integrat per les diverses institucions públiques, i en primer lloc per la Generalitat. L'absentisme del monarca, que en la seva mateixa persona era alhora rei dels regnes de la corona de Castella i dels de la corona de Catalunya-Aragó, i l'emigració de l'alta aristocràcia catalana, diluïda en la cort castellana a la recerca dels càrrecs -com era



propi de la noblesa-, potser no van potenciar la força política de la Generalitat o «Diputació del general» de Catalunya, però en canvi van deixar-li l'exclusiva tant en la representació institucional de les lleis i constitucions del país com en la defensa dels interessos autòctons, i això no obstant la dimissió lingüística i cultural de sectors substancials de les classes instruïdes -almenys en relació a diguem-ne projectes culturals col·lectius, de cultiu i renovació de la pròpia cultura lingüística, s'entén.

L'esmentada representació de la Generalitat comportà sovint conflictes amb el rei i el seu lloctinent, atesa la tendència sistemàticament uniformista i assimilista, castellanitzadora, dels actes de govern reials -com el nomenament de nobles quasi sempre castellans per a bisbes, virreis i demés alts càrrecs de Catalunya, per a citar només un exemple-, i atesa sobretot la seva tendència a no distingir les atribucions reials d'una corona de les de l'altra, a entendre que els poders que la corona de Castella conferia al seu monarca -pròxims als d'una monarquia absoluta, com les que s'anaven imposant en l'Occident europeu- també els tenia atribuïts en dominis de la corona de Catalunya-Aragó -que en canvi era d'estructura més pròxima a una monarquia constitucional, i on capítols tan fonamentals com les finances públiques, per exemple, eren fora de la directa jurisdicció del rei. En tot cas, la Generalitat esdevingué l'òrgan suprem de les institucions autònomes amb presència al país.

No pocs indicis porten pensar que la mateixa institució, fos ben conscient o no de l'exclusivitat d'aquesta presència, resolgué de donar-hi una adequada imatge pública; sembla com si hagués determinat que calia fer-se present a la ciutat d'acord amb la seva alta significació política, mitjançant la contundència simbòlica de l'arquitectura. Són obra cincentista, en efecte, les cases de la Generalitat a Girona i a Tarragona, almenys parcialment conservades, i la tan imponent que s'emprengué al «cap i casal» -a més de la casa de la Bolla i del palau per al Lloctinent construït per

disposició de les Corts de Montsó (1547), també a Barcelona. No s'hi van plànyer les marques heràldiques de la institució -la creu de Sant Jordi, sense els pals reials- en proes, portals i finestres, en frisos i sostres enteixinats, en paviments i arrambadors..., com a senyal identificador que reblava l'eficàcia de la seva presència.

L'obra més important i emblemàtica fou, naturalment, el palau de la Generalitat de Catalunya a Barcelona, de fet l'única construcció civil realment ambiciosa i monumental que s'empreguà al país durant el segle XVI -no solament per les solemnes proporcions de la seva còrpora arquitectònica, sinó també per la riquesa del seu equipament decoratiu. Dreçat enmig de la ciutat, allotjava la primera institució del país, però al mateix temps -o sobretot- n'era el símbol: representava la funció i força polítiques de la «Diputació del general», i esdevenia, com a «forma simbòlica» urbana, una afirmació permanent de les constitucions i llibertats de Catalunya.

Convé tenir present l'entitat relativa de la Barcelona cincentista i dels seus edificis, i en especial el fet que la vella i ruïnosa residència barcelonina del monarca, el palau reial major, resultà desmembrada i reconvertida per a serveis diversos, de la Inquisició, de l'Audiència, de «Quarto nou» del lloctinent... Recordem, en fi, l'oposició sistemàtica dels lloctinents a habitar el nou palau que els havia construït la Generalitat, argumentant -precisament- que era reduït i poc sumptuós, inadequat per a la seva jerarquia. D'altra banda, el lloctinent Lorenzo González de Figuerola intentà per tots els mitjans que els diputats catalans no culminessin el seu objectiu arquitectònic, fins al punt de crear-los un nou conflicte amb Felip II adduint que estaven fortificant l'edifici (1597). Ja aleshores degué aparèixer prou explícita a tothom, i més que a ningú als susceptibles virreis, la càrrega simbòlica de l'obra.

No haurien d'enganyar-nos sobre la inicial i persistent voluntat dels diputats d'atènyer un edifici formida-

ble, imponent, les llargues interrupcions de la fàbrica ni l'aspecte heterogeni i un punt desencaixat que finalment assolí -essencialment el mateix que hi apreciem avui. Els treballs es van prolongar quasi un segle, d'entorn 1526 a tot el primer terç de la centúria següent, però podem considerar-los resolts en tres etapes bàsiques iniciades vers 1526, 1568 i 1596, les quals també reflecteixen amb una certa fidelitat els ritmes d'evolució estilística general. Els canvis, més que unes simples oscil·lacions del gust, hi esdevenen un paràmetre de la intensitat d'informació sobre els nous models italians en voga i de la seva progressiva acceptació en el país.

Els trets estilístics de la primera etapa de l'obra cal qualificar-los de gòtics, àmpliament predominants a despit dels «renaixentismes» del revestiment decoratiu i dels habituals detalls d'hibridació en la morfologia dels motlluratges, en l'escultura i la talla ornamentals o en episodis isolats com la llotja del pati -on el formentia Gil de Medina impostà, encara el 1539, arcs apuntats sobre estranyes columnes corínties... És més, l'esquema del nou pati amb el seu remat de pinacles i gàrgoles s'ajusta talment al del pati quatrecentista de Marc Safont, el preciós nucli inicial del palau, que sembla respondre a un positiu projecte de continuïtat -més que no pas a un mer mimetisme. Fins i tot els sectors de façana que corresponen a aquest moment són d'inequívoca factura gòtica. En canvi, en la segona etapa de la construcció només es van aplicar les formes gòtiques tradicionals al pati ja iniciat, fins a concloure'l -i això probablement per criteris d'homogeneïtat, els quals tanmateix no van afectar el disseny modern i simple de les obertures que hi donen. Així, mentre el 1598 tot just s'esculpien gàrgoles per a les cresteries del darrer tram del pati, a migdia del palau començava una tercera etapa d'ampliacions, ara d'acord amb un projecte ja plenament renaixentista de Pere Blai aprovat el 1596, que comportava una façana principal sobre Sant Jaume d'afinada composició roma-

na, encara insòlita al país. Els sectors posteriors de l'edifici que, al nod, culminaven el seu bloc ingent -alhora que també culminaven la vella ambició dels diputats-, van rebre obra de Pere Pau Ferrer, igualment moderna bé que molt més simple i adusta.

Les fases o variacions estilístiques constatades al palau de la Generalitat, incloent-hi els treballs decoratius coneguts i que aquí s'han d'obviar, coincideixen en línies generals amb els ritmes de transformació artística simultàniament en acte en el conjunt del país: en efecte, les morfologies gòtiques de primer, i en un segon moment les tipologies, s'apliquen arreu amb hibridació progressiva fins a la seva virtual desaparició en simetria amb la progressiva assimilació dels renaixentismes -inicialment com a repertori formal, i a la fi ja com a sistema global. El procés de canvis, tant al palau com al país, esdevingué molt lent i laboriós, i de fet els nous models no es començaren a assentar amb una certa continuïtat i coherència fins a la darrereria del segle.

No disposant d'informacions precises -ni tan sols d'indicis racionals- sobre actituds, iniciatives o intervencions dels diputats/clients en el sentit que haguessin influït o condicionat determinades opcions artístiques, o que haguessin comportat efectes estilístics concrets al marge dels mateixos artistes, les conjetures a aquest propòsit esdevindrien massa arriscades i inconsistentes i valdrà més atènyer-se als paral·lels, genèrics però versemblants, que s'han assenyalat en relació amb el comportament artístic del conjunt del país. Així, l'heterogeneïtat estilística tan evident del palau no s'hauria d'atribuir a canvis bruscos en la sensibilitat estètica o en la formació artística dels diputats -un col·lectiu nombrós i canviant, d'altra banda-, o a replantejaments en les successives directrius dels diversos diputats amb responsabilitats o incidència en l'obra, sinó que fonamentalment fou deguda a la normal fixació, a cada moment, dels diferents estadis evolutius d'un model ar-

tístic en curs d'introducció, i en definitiva cal atribuir-la a graus diferents d'acomodació -o d'informació i d'assimilació- d'un paradigma nou i importat de part dels artistes locals.

L'opció pel projecte de Pere Blai, el 1596, aquí resultava una decisió encara arriscada, rupturista, en el sentit que a Barcelona no existia cap obra semblant d'una certa entitat, però també perquè el seu vigorós renaixentisme implicava un trencament estilístic i visual estrepitos, enormement contrastant, amb la resta de l'edifici. La resolució dels diputats tampoc no era improvisada, ja que encarregaren la traça -i tot seguit adjudicaren la fàbrica- «a mestre Pere Blay celebre Architector, haguda relatio de sa gran habilitat de persones dignes de fe», i entre aquestes «persones dignes de fe» probablement hauríem d'incloure el tortosí Francesc Oliver de Boteller, abat de Poblet i aleshores president de la Generalitat com a diputat pel braç eclesiàstic. Com fos, cal prendre acte del coratge dels diputats en optar per aquella «insòlita» arquitectura. Ara bé, la seva participació com a comitents en la «novetat» -ni tan sols la de l'abat de Poblet o la de les anònimes «persones dignes de fe», fossin qui fossin- no consistí a suscitar-la, cercar models i procurar-los als artistes, estimulants-los, des de la seva superior posició social i cultural: es limitaren a «acceptar-la», quan els artistes ja estaven prou informats, estimulats i preparats pel seu propi compte.

I a finals del Cinc-cents, ni tan sols a Catalunya no es podria considerar cap proesa la determinació estilística dels diputats: aleshores la «manera romana», més o menys correctament entesa, ja s'anava imposant quasi arreu, i tota persona instruïda n'estava almenys al corrent. És a dir, també els clients corporatius -en aquest cas representants dels sectors més instruïts del país: de l'oligarquia autòctona- es comporten com a clients normals, com la resta de clients d'ascendència culta ja al.ludits. No es mostren pas més exigents ni més informats que els mateixos artistes

en relació als nous models artístics d'origen humanista i d'implicacions cultes que des d'Itàlia es van irradiant també per Catalunya. Poden acollir i fins preferir -però no sempre, com direm de seguida-, passivament, les formes «a la moda», poden acreditar un esperit no prejudicial i obert a les novetats, i en ocasions fins i tot ben coratjós en donar-hi suport: en canvi, no consta que n'haguessin estat actius impulsors.

De vegades, comitents corporatius semblen preferir per a certes obres models tradicionals, gòtics, en moments avançats del segle en què els renaixentistes ja han començat a tenir una difusió i un reconeixement conspicu. L'actitud en si mateixa no és necessàriament indicatiu d'un refús frontal dels nous paradigmes, d'un major pes ambiental dels gustos i criteris conservadors, ni de simple ignorància o desinformació. En general, la preocupació d'aquest tipus de clients -abans com ara- se sol centrar als aspectes pressupostaris i de correcció del treball, amb prioritat sobre els estrictament estilístics, els quals es pretén solament que no desdiguin del lloc ni d'allò que és generalment acceptat, i se solen deixar sovint a la iniciativa dels artistes. Però també podien interferir raons considerades prou transcendents, atès el caràcter «simbòlic» de tantes obres d'iniciativa institucional, que aconsellessin imposar una solució tradicional al marge de les que l'artista hauria adoptat.

Així, en la primera etapa d'obres de la Generalitat el disseny del nou pati repetia l'esquema del de Marc Safont segurament per raons simbòliques, i fou continuat en la segona etapa per les mateixes raons tant com per preservar una mínima homogeneïtat del conjunt, a despit que el 1598 ja devia ésser palès a tothom el caire quasi «arqueològic» del projecte -i ho demostra el fet que el 1596 s'hagués aprovat la proposta rupturista de Pere Blai. Així, igualment, els consellers de la Casa de la Ciutat de Barcelona empenien la construcció d'un pati -l'actual-, gòtic, estrictament gòtic, a finals del Cinc-cents (s'acabà el 1577):

potser per condescendència amb la inèrcia del record, a causa del pati anterior que se substituïa, potser per l'escrúpol d'enllaçar una continuïtat estilística amb les formes de la façana -que Josep Mas mutilaria tranquil·lament, sense cap escrúpol, a mitjan Vuit-cents- i amb el caràcter del Saló del Consell de Cent de la planta noble, o potser per l'elemental intencionalitat simbòlica de vincular la construcció de la Casa amb èpoques «antigues», donant al pati una prestigiosa imatge «arcana», més que no pas «arcaica»...

En tot cas no deixa d'ésser curiosa -i un probable indici que en el fons era sòlidament ancorada en sediments conservadors-, tanta sensibilitat i circumspecció envers les exigències que es resolien amb obra tradicional, gòtica. I ho resulta encara més a la Casa de la Ciutat barcelonina, on ja el 1550/59 s'havien aplicat treballs renaixentistes força avançats en relació a allò que aleshores era habitual al país, a la façana -l'escultura de les proes- i, sobretot, al Trentenari. Treballs anàlegs que podriem assenyalar en altres edificis municipals construïts a Catalunya en el segle XVI -alguns d'esplèndids, i amb interès destacadíssim per diverses raons, bé que menys refinats tant de disseny com d'ornamentació i d'execució- perden significació a causa de la seva cronologia tan avançada, sempre posterior a 1580: pensem si més no en les cases de la vila d'Arnes, de Tarragona, de Linyola, d'Alcover, de Bellpuig...

Les dependències del Trentenari barceloní, trinxades per les demolicions que a partir de 1830 organitzà l'arquitecte Josep Mas i només residualment recuperades arran de la reconstrucció de 1929, es poden considerar una obra ja íntegrament romana, de coherent i vigorós disseny netament renaixentista i ja sense reminiscències gòtiques remarcables: de fet, en la modèstia de les seves dimensions, constitueixen la primera construcció plenament renaixentista que es bastí a Barcelona. El pòrtic o llotja sobre el pati dels tarongers, el sector més interessant de les relíquies conservades, rebé la solució clàssica dels pòrtics corintis que

Sebastiano Serlio havia referit al llibre IV de les seves *Regole generali di architettura* (Venècia, 1537). L'únic conjunt sobreviscut que s'hi assembla, també en la finor de la talla, és l'arqueria exempta que s'utilitzà en la renovació de la capella del Peu de la Creu del convent barceloní dels Àngels promoguda pel bisbe Joan Jubí el 1568: és a dir, un decenni més tard que l'episodi del Trentenari -el qual, encara, es combinà amb una tradicional volta de creueria gòtica.

Que els consellers barcelonins emprenguessin una primerenca i avançada obra renaixentista al Trentenari el 1559, i que en canvi el 1577 regredissin vers una opció estrictament gòtica en l'avinentesa de refer el pati de la Casa -un nucli arquitectònic més cèntric i destacat-, pot sorprendre de primer antuvi, però, fins i tot prescindint d'hipòtesis com la dels objectius simbòlics que hem avançat, es tracta d'un fenomen «normal». Per allò que se sap, s'acorda a la perfecció al tarannà estètic registrat tan sovint aquí entre els prohoms del país: respon a una sensibilitat profundament eclèctica, corrent també entre la majoria d'artistes -si més no entre els menys dotats-, i és molt probable que coincidís igualment, o encara amb més raó, amb la sensibilitat mitja del conjunt indistint del públic anònim.

Un exemple emblemàtic d'aquest eclecticisme, aplicat ara a la harmonització ambiental, l'oferien els mateixos consellers barcelonins el 1580 en disposar o acceptar per a l'accés al Trentenari una solució estilística ambivalent, simultàniament gòtica i renaixentista: la cara exterior del portal, badada al flamant pati gòtic, rebé exuberants morfologies gòtiques amb columnes de bordons entorcillats i coronament de frondosa talla, mentre que la cara abocada a l'interior de les estances renaixentistes s'elaborà segons tipologia romana de repertori serlià -una versió de portal dòric amb pilastres adossades i entaulament, decorat amb clàssics trofeus.



El Trentenari registra encara una altra dada de notable connotació renaixentista, a més dels trets estilístics: la iconografia. És indicativa, si més no, que els canvis de sensibilitat -tanmateix «esbravats», amb poc nervi i gens de teoria- actuen també en altres vessants de la vida cultural catalana. El repertori iconogràfic aplicat en l'ornamentació de la façana sota la llotja, de talla menuda i relleu poc profund, ultra la convencional decoració d'acants i grutescos inclogué la figuració de virtuts, bustos de consellers orlats amb clipeus vegetals i el tema d'origen clàssic -bé que d'ús medieval molt dilatat- d'una sèrie de medallons amb la llegenda d'Hèrcules, el qual hi apareixia com a mític fundador de Barcelona.

D'allusions heraclianes, sempre com a símbol de la fundació heroica de la ciutat, se'n podrien trobar en diversos edificis més de la Barcelona cincocentista -en la decoració del portal de la Casa Gralla, en la de finestres de la Casa Bassols del carrer de la Cucurulla, en la casa número 17 del carrer d'Avinyó, etc.-, perquè esdevingué un tema de moda arran de la popularització que en féu Pere Tomic a les *Històries e conquestes dels reis d'Aragó* (impreses el 1495, 1519, 1534 i encara més tard). No és estrany, doncs, que el símbol de dens sabor antic fos recollit en les obres renaixentistes del flamant Trentenari. Els triomfs d'Hèrcules certificaven així, amb una referència figurativa als orígens arcans de Barcelona equivalent a una etiologia, els triomfs que el díptic classicitzant gravat a les llindes de les finestres de la mateixa façana del Trentenari atribuïa a la ciutat i als seus reis: «*Magnanimum regum claris ditata triumphis / Legibus ac armis propriis ornata tropheis*». Poc més tard, Dionís Jeroni Jorba manllevaria aquest díptic per al lema de la seva *Descripción de las excelencias de la muy insigne ciudad de Barcelona* (1589) (Duran i Sanpere, 1972 [1927, 1951], 296-298).

Anàlisis més aprofundides que la simple aproximació primera que pretenem aquí podrien recollir sens dubte

nombrosos fets i indicis més de la progressiva acomodació dels comitents als nous hàbits iconogràfics generats per l'humanisme -o derivats d'inèrcies humanistes. Però l'episodi heraclia de Barcelona, almenys aquest -que en tot cas afegim als ja esmentats en l'epígraf anterior com a mostra més significada del fenomen figuratiu profà-, calia consignar-lo a desgrat d'eludir-ne els comentaris circumstanciats que segurament mereixeria. Valgui, en fi, com una lleu indicació més de l'adquisició de formalitats renaixentistes en els comportaments dels prohoms que regien institucions públiques importants del país.

#### L'encàrrec religiós institucional, col·lectiu i comunitari

Hem tingut ocasió -des de les possibilitats que oferien a la reflexió unes informacions més aviat escasses, i des de les urgències de confegir una simple panoràmica, insistim-hi- de comprovar que el comportament dels comitents mostra poques i encara ben subtils diferències per raó de la seva diguem-ne «tipologia social», i que en qualsevol cas ni tan sols entre els sectors de major ascendència pública i culturalment més preparats no apareixen mostres d'influències i d'estímul substancials sobre els artistes a propòsit de facilitar-los amb major rapidesa i amb coherència teòrica els models artístics renaixentistes que ells ja cercaven de procurar-se pel seu compte.

En l'encàrrec de procedència religiosa el fenomen persisteix, bé que entorn del darrer quart del segle s'hi manifesta la tendència oposada, quan diversos sectors de comitents eclesiàstics semblen comportar-se no solament com a decidits partidaris de l'«estil romà», sinó que també el determinen i en faciliten la difusió. I això, fins al punt d'esdevenir finalment un factor fonamental de transformació estilística i de dinamisme artístic aquells mateixos comitents que durant la major part de la centúria ho havien estat de conservadurisme. En efecte, l'encàrrec religiós actua

constantment ja des dels inicis del segle com un factor intensament conservador en la mesura en què la majoria d'obres encarregades responien a tipologies molt rígidament fixades per la tradició: per una tradició que admetia poques concessions als canvis orientats a la diversitat, a l'originalitat, a l'experimentalisme...; o que, per la seva mateixa naturalesa, metabolitzava qualsevol canvi amb enorme lentitud, tant els que afectaven a la iconografia com a la manera de presentar-la, tant els que afectaven a l'estructura dels ambients o dels objectes com a la manera de resoldre-la.

Quan esdevé llast, la tradició sempre tendeix a la inèrcia, a reproduir les formes més sedimentades per la rutina, fins que una forta pressió ambiental o bé la sobtada eclosió de dinamismes interns no hi oposen forces contràries i més poderoses, a favor d'una renovació. N'hi haurà prou de recordar, per a les arts figuratives, la fixació tipològica del retaule com a esquema-marc de representació, amb el seu seguit de conseqüències en la pràctica artística -una part de les quals tindrem ocasió de constatar contínuament més endavant, en la part del treball dedicada a les anàlisis pictòriques-, i, per a l'arquitectura, l'afortunat esquema estructural de llarguíssima aplicació: l'ambient de nau única amb capelles entre els contraforts i capçalera poligonal, sempre cobert amb volta per arista gòtica i creueria.

Les arts figuratives tendiren a acomodar-se als canvis estilístics del Cinc-cents amb petits passos constants, sempre a l'interior de l'esquema tipològic del retaule, sense plantejar-hi ruptures, deixant-lo substancialment idèntic. Hi insistirem més endavant, tot indicant la bàsica continuïtat entre els retaules «a la flamenca», gòtics, i els renaixentistes o «a la romana», molt evident sobretot en treballs com el de Damià Forment a Poblet. Assenyalem aquí de passada, a propòsit de la participació dels comitents en els aspectes renovadors que tanmateix implicaven les obres «a la romana», que l'abat Caixal i els monjos pobletans ja el 1537 van preferir-la, com a clients, als treballs estric-

tament tradicionals, però que la capacitat de projectar-la era deguda només a l'escultor, a Forment, el qual consta que almenys des de 1509 resolgué obres d'aquest tipus.

Igualment, fóra poc versemblant atribuir a l'ardiaca Desplà o al capítol de canonges barceloní la iniciativa d'acabar segons dissenys renaixentistes el cor gòtic de la seu, en comptes d'assignar-la a l'artista contractant, l'escultor italianitzat Bartolomé Ordóñez (1517). Cal prendre acta de la sensibilitat i obertura estètiques de monjos i canonges en acceptar tan aviat projectes tan moderns -més en el cor de la seu de Barcelona, menys en el retaule de Poblet-, però l'aportació d'innovacions estilístiques no podem sostreure-la als escultors, que al capdavant en foren els efectius responsables. I encara menys si considerem que episodis renovadors de la significació dels esmentats -o si més no de la significació del d'Ordóñez- no es van reproduir, i que a continuació els mateixos artistes assimilaren els canvis amb més parsimònia, més diluïts i mediatitzats.

L'arquitectura seguia un camí diferenciat: així com en la major part del segle experimentà canvis mínims i poc significatius, en el darrer quart de la centúria avançà en dinamisme a les altres activitats artístiques, passant de la més tímida i conservadora a la més renovadora de les arts religioses -i de les arts *tout court*- del país. Això, a més de la relativa maduresa ja aconseguida pels mestres d'obres locals -a la qual sens dubte contribuí, o accelerà, la difusió de gravats i de tractats d'arquitectura, en especial el de Vignola-, probablement caldria relacionar-ho amb dos fets fonamentals, ambdós lligats a comitents artístics: primer, l'existència d'un nucli d'eclesiàstics relativament instruït i afeccionat a l'arquitectura, que tingué ocasió de conèixer directament edificis renaixentistes italians; en segon lloc, la instal·lació al país, en convents construïts de nova planta, dels nombrosos ordes religiosos sorgits o reformats arran del concili de Trento i de l'anomenada contrareforma, la major part dels quals mantenien estrets contactes amb Ro-

ma. Els comentarem breument tots dos, com a conclusió del present apartat sobre comitents.

El primer dels dos fets assenyalats incideix directament en una zona geogràficament ben circumscrita -les comarques del Camp de Tarragona-, però els seus efectes s'irradien de seguida en cercles més amplis, fins atènyer Barcelona en la persona de l'arquitecte Pere Blai el 1596. De fet, Pere Blai ja era barceloní -nascut prop de la parròquia del Pi el 1553, fill d'un mestre de cases homònim que s'havia ocupat de treballs perfectament tradicionals, en la línia del gòtic cincocentista més epigonal, com l'acabament de l'església dels Sants Just i Pastor de Barcelona i la construcció de la parroquial de Sant Andreu de Llavaneres-, però de molt jove s'instal·là en terres tarragonines, potser com a aprenent amb parents seus residents a Vallmoll. Com sigui, els documents coneguts l'esmenten per primera vegada a la fàbrica de l'Assumpta d'Alcover, començada per Joan Munter el 1579, i el 1582 ja apareix a Tarragona i a La Selva del Camp, flanquejant el rector de Tivissa mossèn Jaume Amigó en dues obres cabdals per a la introducció de l'arquitectura renaixentista a Catalunya: la capella del Santíssim de la seu i la parroquial de Sant Andreu, respectivament. Fos quina fos la participació precisa de Blai en l'elaboració de la traça de l'església selvatana, que els documents consignen ambíguament (Pié, 1984 [1908-1910], 512-536) -bé que sembla subordinada a Amigó-, hi ha pocs dubtes sobre la importància de la seva relació amb l'original rector de Tivissa.

Fou decisiva, segons tots els indicis, en la formació renaixentista de Blai, i això no obstant que per aquestes dates la sensibilitat envers l'arquitectura clàssica i la capacitat de copsar-ne la problemàtica de fons fos considerablement madura entre els millors mestres de cases locals, en part també gràcies a l'abundant circulació de làmines i tractats d'arquitectura; és prou conegut el comerç d'estampes i llibres, que exerciren fins i tot artistes com

Pietro Paolo da Montalbergo (Madurell Marimon, 1945, 207-210), precisament amic de Blai i avalador seu en el contracte per a l'obra de La Selva, però consta també d'algunes persones que en posseïen, i en aquest sentit cal citar almenys l'espectacular «biblioteca d'arquitectura» d'un mestre de cases col.laborador de Blai com Rafael Plansó, que donà a conèixer M. Carbonell (1986, 25-26). Arran de la fàbrica de La Selva Blai s'independitzà d'Amigó -o com a mínim no hi apareix relacionat en cap altra de les obres que realitzà, compreses les traces: destaquem-ne almenys d'entre les conservades, les capelles i sepulcre de l'arquebisbe Joan Terés a la seu de Tarragona (1592-1612) i el cos nou sobre Sant Jaume del palau de la Generalitat de Catalunya a Barcelona (1596-1619)-, però no li coneixem cap obra de plena coherència classicista anterior al seu esmentat encontre de 1582 amb el rector de Tivissa. La influència d'aquest eclesiàstic sobre el primer arquitecte modern de Catalunya, doncs, es perfila com a crucial.

En realitat, mossèn Jaume Amigó no era cap client en el sentit estricte del terme. Tampoc no era un constructor, un mestre de cases. Fou simplement un afeccionat a l'arquitectura, i potser més un *dilettante* que no pas un gran expert, però en tot cas actuà com a inspirador de projectes i com a projectista per compte de comitents eclesiàstics tarragonins, i des del primer moment d'acord amb programes netament renaixentistes. Com ha trobat M. Carbonell (1986, 33-50), degué flanquejar-lo un cercle prou consistent d'altres eclesiàstics tarragonins, i en especial el prior d'Escala Dei Pere Aguiló -per un inventari de 1566 se sap que posseïa els textos de Diego de Sagredo i de Vignola- i un grup de canonges il.lustrats entre els quals destaca l'ardiaca Rafael-Joan Gili -que vers 1546 anà a Roma-, el seus germans Anton -que morí a Roma el 1599- i Andreu-Lluís, Lluís-Gabriel Robuster, Francesc Mascaró, Joan Mallafré, Melcior de Biure, Rafael d'Oms, Feliu Serra, Rafael Llorenç, etc., els quals podien compartir els seus gustos italianit-

zants, i, des de la perspectiva de clients «mentalitzats», contribuir a crear amb la seva influència entre el col·lectiu del capítol de Tarragona el clima propici per a la implantació dels models renaixentistes en la seu i en el bisbat.

Amigó no estava sol, doncs, i el seu paper de conseller de clients i de projectista intermediari entre clients i mestres d'obres degué ésser ben acollit, si no agrairit, des de bon principi. Ara bé, més que no pas el suport del grup d'eclesiàstics de pensament artístic afí, segurament el prestigiava i el consolidà com a *dilettante/expert* l'entitat de la seva mateixa formació. És a dir, els coneixements arquitectònics d'Amigó es basaven en el domini d'obres teòriques i de caràcter llibresco, com el tractat de Vignola, però també en els problemes pràctics d'una fàbrica -els econòmics i els tècnico-constructius, a despit que no més consti en una sola ocasió la seva direcció personal-, i, sobretot, en el contacte directe amb els edificis italians que pogué veure durant els seus viatges a Roma (1549, 1559, etc.).

Per això ja el 1562 reeixí a resoldre amb ajustat disseny romà la traça de l'orgue major de la seu tarragonina (Capdevila, 1935, 22; Ramon, 1974, 15-20), i a continuació altres projectes d'encuny renaixentista: la tomba de l'arquebisbe Gaspar Cervantes de Gaeta († 1575), la capella de Sant Francesc (c. 1580) i la transformació de l'antic referitor canonical en capella del Santíssim de la seu de Tarragona (1580/82), a més del Sant Crist del cor que esculpí Agustí Pujol i encarnà Isaac Hermes el 1587; la traça de la parroquial de La Selva del Camp (1582), amb una altra versió per a Ulldemolins (1583) que poc més tard fou adaptada a l'ermita de Santa Magdalena del Montsant, i probablement les reformes de l'església de Tivisea (c. 1588), la traça de la façana realitzada amb retocs el 1634 i la de ca l'Hostal (1587/89). Jaume Amigó és l'únic personatge del Cinc-cents català, que se sàpiga, que, des d'una posició de client ins-

titucional -o més ben dit, de conseller/auxiliar i projectista d'importants institucions comitents, com el capítol catedralici i la mitra de Tarragona, amb les quals se sentia personalment vinculat-, es comporta com a artísticament bel·ligerant, encara que no li coneguem producció escrita en aquesta línia. A la pràctica, la seva activitat de conseller i projectista fou similar a l'exercida un segle abans a Itàlia per a clients diversos per Leon Battista Alberti -amb totes les distàncies que calgui, i és obvi que són moltes.

El grup d'eclesiàstics tarragonins encapçalat pel conseller/projectista Amigó, a més de la incidència directa dels seus propis encàrrecs i projectes -i de la influència sobre Pere Blai, naturalment-, tal vegada podríem comptar-lo també com a inspirador indirecte d'altres encàrrecs religiosos ara desapareguts -com la renovació del palau arxiepiscopal (c. 1586) i la construcció del seminari tridentí (1593), amb probable traça renaixentista de Blai- o bé només fragmentàriament conservats -com l'hospital de Sant Pau i Santa Tecla (1580-1588), iniciat essent arquebisbe Antoni Agustín († 1586)-, si més no a causa del clima artísticament renovador, bel·ligerant a favor de les formes renaixentistes, que des de les instàncies institucionals van aconseguir d'imposar (per a una exposició *in extensu* de les obres relacionades amb Amigó i altres eclesiàstics tarragonins, cf Carbonell, 1986; per a una narració succinta, cf Garriga, 1986b, 179-196, i id., 1987b, 185-195, però ara convindria integrar-hi les nombroses precisions i noves notícies que es desprenen de la recerca recent de Carbonell, 1989).

Cal afegir de seguida que la importància d'Amigó, essent molt gran, s'hauria de matisar. En efecte, se centra principalment en l'arquitectura, mentre que en les altres arts esdevé més restringida -consten només un parell d'intervencions escultòriques d'Amigó, la traça de la caixa de l'orgue major tallada per Jeroni Xanxo i Pere Ostris i la del Sant Crist del cor d'Agustí Pujol, ja esmentades, i no n'hi ha cap de documentada en relació a treballs de pintura.



D'altra banda, en les dates ja avançades del segle en què van emergir els efectes dinamitzadors del grup tarragoní, cal comptar-hi també la confluència d'altres factors: els coneixements potser imprecisos bé que relativament consolidats que pel seu compte començaven a acreditar alguns mestres de cases locals, com reconeixiem abans, i, sobretot, la també al·ludida construcció de nova planta en nombrosos indrets de Catalunya dels convents per als ordes religiosos de fundació -o reforma- posttridentina que s'instal·laren al país.

Aquest darrer factor reclama algunes reflexions, necessàriament precàries a causa de l'absència quasi total de recerques concretes amb què s'han hagut de conformar. La ja esmentada recerca de Marià Carbonell (1989) sobre la introducció del classicisme en l'arquitectura catalana de 1545 a 1659, a més d'aportar nombroses notícies que obligarien a precisar i corregir algunes de les dades utilitzades en el present capítol, incideix en particular en els edificis conventuals posttridentins. De fet, n'ha establert documentadament per primera vegada la posició en la història de l'arquitectura de Catalunya. Però malgrat l'interès específic d'aquest treball per a definir més circumstanciadament l'ambient artístic del país en el segle XVI, i sobretot en el cas de les construccions dels ordes religiosos, ha aparegut quan ja no en podíem incorporar la nova informació. També ara, doncs, hem de limitar-nos a deixar-ne només constància «bibliogràfica».

Destaquem si més no tres fets relacionats amb la nova arquitectura conventual: els estrets contactes i vinculacions amb Roma que d'acord amb els seus circuits interns mantenien la major part dels ordes religiosos posttridentins, sovint molt centralitzats, i que podien haver propiciat la importació directa i autònoma de formes renaixentistes en la fàbrica dels nous temples i convents. En segon lloc, els criteris d'austeritat que van presidir generalment les construccions, no solament per raons de restricció eco-

nòmica -causa de la modèstia i funcionalitat, però encara més del ralentiment de moltes fàbriques-, sinó sobretot per raons ideològiques, perquè la volguda simplicitat formal reflectia més bé els ideals de pobresa evangèlica postulats per la majoria dels ordes en la seva etapa inicial -i això fou una causa indirecta de l'adopció de models renaixentistes, ja que admetien l'organització d'una obra amb recursos de considerable simplicitat, com demostraven les experiències italianes d'alguns ordes, i principalment dels jesuïtes, que foren considerades positives. En tercer lloc, la reduïda entitat planimètrica i en general espacial dels canvis que s'observen en les esglésies conventuals posttridentines de Catalunya, i reduïda tant en relació amb les tipologies tradicionals autòctones d'origen gòtic com en relació amb les que aplicaren Amigó, Blai i els seus successors.

Tots tres fets involucren d'una manera prioritària els vessants arquitectònics de l'activitat comitent, com també en el cas anterior. I encara, en molts altres casos considerats en diferents epígrafs del present capítol la major part d'exemples se seleccionaven d'arquitectura, en comptes d'arts figuratives. S'ha preferit un mostreig així perquè el major pes dels clients en aquest tipus d'obres, o la més explícita documentació que s'hi referia, facilitava de parlar-ne, i perquè -fins i tot al marge del seu contingut significatiu tal vegada major i de la possible extrapolació dels mateixos exemples a la resta de les arts- l'objectiu que es pretenia era de caràcter global: una simple il·lustració general de les tendències i actituds dels clients -dels clients més instruïts- enfront de l'art renaixentista.

Aquesta il·lustració, amb almenys una part de les seves conseqüències, podien procurar-la igualment les dades provinents de l'arquitectura, no obstant les matisacions que a causa de la seva especificitat es consideri convenient afegir-hi -cal observar, d'altra banda, que les arts figuratives són objecte així mateix de nombroses exemplificacions,

i ho seran de manera fonamental en l'apartat vinent, dedicat als artistes i a llur subjecció a tipologies tradicionals. És evident que una exploració exhaustiva del tema, que som lluny de pretendre aquí, comportaria un mètode divers. I com és natural, s'hauria de preguntar també, en el cas de les aportacions dels ordes religiosos posttridentins, per exemple, si en la pintura o l'escultura que van promoure s'hi registren fets equivalents o equiparables als que s'han apuntat en arquitectura... Però la nostra ambició, aquí, era menor i ens acontentàvem d'una simple aproximació: de saber que els comitents religiosos podien haver aportat alguns canvis artístics pel seu compte, independentment dels artistes locals. Queden per altres ocasions, o per altres estudiosos, les recerques sobre l'amplíssim tema que aquí tot just s'ha apuntat, perquè en la present recerca resultava complementari, però també tangencial.

## 2.2. Els artistes

Hem observat no poques vegades l'escassa força i la superficialitat de les innovacions atribuïbles en general als comitents més instruïts. La introducció i l'assimilació dels models renaixentistes es resolgué mitjançant simbiosis que s'acordaven a la manca de consciència teòrica de les arts i al tarannà substancialment eclèctic i poc exigent d'aquests clients, i en definitiva caldria considerar-les, com s'ha dit, una laboriosa i callada conquesta dels mateixos artistes. Advertim que també en el cas del present capítol estalviarem les referències bibliogràfiques i documentals relacionades amb els exemples citats que ja consten en el text i les notes de *L'època del Renaixement* (Garriga, 1986b).

### El medi artesà

Els canvis, produïts des de baix i pas a pas arran de menudes iniciatives dels artistes que afectaven els en-

càrrecs petits i col·lectius no pas menys que els patricis, s'hagueren d'emmarcar, d'altra banda, en les consuetuds i les normes d'una ben consolidada organització corporativa del treball artístic, que il·lustrarem en un pròxim epígraf (cf «Privilegis i ordinacions» dels pintors). L'exercici de cada professió era minuciosament regulat, des de l'aprenentatge fins a la comercialització de les manufactures, per un règim gremial que mantingué els mateixos esquemes amb el mateix vigor i la mateixa incidència social, pràcticament durant tot el Cinc-cents i també a propòsit de la producció pictòrica, que en relació al segle anterior ja descrivia Pierre Bonnassie (1975).

Les obres dels mestres i del seu taller -reconegut pel gremi corresponent- eren valuades en termes artesanals, d'acord amb unes pautes de qualitat establertes i garantides contractualment i que pressionaven més en el sentit conservador, cap al manteniment dels mètodes i de les morfologies a l'ús, que no pas en el sentit innovador, estimulants la introducció de novetats. Així, la compensació econòmica i el judici artístic tendien a resoldre's, a partir d'estàndards d'exigència més aviat baixos, en funció del valor dels materials i de la quantitat de treball invertit o previst, i molt poc o gens en atenció a l'originalitat, a la imaginació i a l'enginy: en fi, a un cert tipus d'habilitat artística més explícitament associada als aspectes intel·lectuals de la professió i no només als manuals, com propugnaven els humanistes a Itàlia i com Alberti, per exemple, havia deixat escrit ja el 1435 al seu *De pictura*.

En relació a això, es podria constatar sovint el sentit de la neta distinció que encara s'estableix aquí entre el projecte i l'execució d'una obra. La invenció compta poc fins i tot en l'elaboració dels projectes. El mestre que contracta l'execució -es tracti d'un edifici, d'un retaule o d'una portada, d'unes figures esculpides o pintades- ben sovint no és pas l'autor del projecte. El mateix contracte sol adjuntar o especificar detalladament la traça o model a què

s'haurà d'atenir, i la indicació pot ésser des d'un dibuix a una altra obra ja realitzada pel mestre en qüestió o per un col·lega seu -a vegades a molts anys de distància.

Això no vol dir que cap mestre no s'ocupi de dissenyar la traça ell mateix, com també eventualment pot ocupar-se del disseny d'una obra que realitzarà un altre. Tampoc no és estrany el cas en què és el client qui es procura el model pel seu compte. D'altra banda, fou generalitzat el recurs a gravats o estampes d'origen italià o bé nordeuropeu -alemany i holandès, en especial- per a resoldre els treballs, tant entre els pintors com entre els escultors i picapedrers, sense descuidar tampoc els arquitectes... El disseny, la *inventio*, no es tenien per valors essencials de l'activitat artística.

Podríem recollir molts d'altres indicis per a confirmar el pes absolutament majoritari d'aquests paràmetres tradicionals -medievals- de valor artístic, perfectament admesos en la societat catalana del Cinc-cents i que en aspectes molt significatius mantindrien la seva vigència encara durant segles. Observem almenys el caràcter «industrialitzat» de tantes manufactures artístiques cincentistes propiciat per aquests paràmetres i pel sistema contractual competitiu de preus baixos i terminis ajustats, que portaven a la repetició constant i mecànica dels recursos artístics, a les desigualdats en la qualitat tot mantenint només una discreta correcció en els efectes de conjunt, al treball expeditiu i precipitat, d'execució apressada, poc elaborat i poc exigent... -que no té res a veure amb la *facilità* reclamada per Castiglione, i després per Vasari, a despit de coincidències casuals en aspectes negatius dels resultats.

Recordem també la part ben important de responsabilitat artística que alguna vegada caldria assignar al taller en l'execució de certes obres, en les quals el mestre que les havia contractat hi participava més com a empresari que no pas com a artista -Nicolau de Credença esdevindria en això un cas emblemàtic. No sempre fou l'estricta manca de

qualitat d'una obra la causa que certs encàrrecs desemboquessin en litigi, i si les capitulacions de més d'un contracte es curaven en salut exigint que de certs treballs delicats se n'ocupés personalment el mestre vol dir que el fenomen degué mantenir una relativa vigència. I no sembla pas que aquest recurs a l'obrador tingui una significació equiparable -llevat d'alguna analogia en els efectes negatius- amb la del sistema de treball organitzat per alguns artistes italians entre els quals destacariem Rafael Sanzio, on el taller podia resoldre aspectes substancials dels encàrrecs, però on el mestre aportava no solament el disseny, les *invenzioni*, sinó també la definició d'un llenguatge formal «normalitzat».

Afegim-hi la freqüència i normalitat de les associacions d'artistes per a contractar conjuntament una obra, o diverses, i que aquesta cooperació podia mantenir-se de forma més o menys estable durant llargues temporades. Valgui l'exemple, tan sols, de les companyies que formà Pere Nunyes amb diversos pintors més, i sobretot la que constituí formalment -amb caràcter temporal i no només per a una obra concreta- amb Henrique Fernandes el 22 de juny de 1532. Els tipus d'associació també podien variar, i haver-hi especialització en certs treballs; o es podia llogar el taller d'un altre mestre per a resoldre certes feines, o subcontractar una obra, o acabar-ne una altra de començada...

Per a limitar-nos a una sola il·lustració d'aquests fets, esmentem que Joan de Borgunya, que vers 1512 endavant resolgué el retaule major de Santa Maria del Pi ja contractat per Joan Barceló i potser començat per Nicolau de Credença -però acabat per Pere Nunyes el 1525-, des que arribà a Barcelona fins el 1510 tingué llogat el taller de l'al·ludit Nicolau de Credença, el qual, d'altra banda, sembla que executava personalment molt poques de les nombroses obres que tanmateix contractà. En definitiva, els hàbits de continuïtat medieval per a l'avaluació artística subjacents en l'organització corporativa, tan vigorosa en l'en-

tramats social del país i encara revitalitzada arran de la reactivació econòmica ja indicada abans, oposaren un fre automàtic -de simple inèrcia- als criteris renaixentistes d'habilitat i originalitat, i condicionaren feixugament la penetració dels nous corrents.

Els criteris renaixentistes d'habilitat i d'originalitat aplicats a l'activitat artística que es congriaren al Quatre i al Cinc-cents italià estan menys allunyats de les concepcions actuals -a desgrat de la distància de cinc segles- que no pas de les coetànies vigents a la Catalunya del segle XVI, que essencialment prolongaven encara les artesanals, subjacents en la tradició medieval. Els criteris moderns d'origen renaixentista sobre el caràcter intel·lectual, «liberal», del treball anomenat -si més no metafòricament- de «creació» artística, i per tant sobre els criteris d'avaluació -també en termes econòmics- i sobre la posició i consideració social deguda a les arts i als artistes, no consta que penetressin en absolut al país al ritme amb què s'anaven introduint les formes renaixentistes.

La impermeabilitat fou total en això, no obstant que molts aspectes formals dels models tard o d'hora s'acceptessin i s'assimilessin, i no obstant el capteniment d'algun artista que, a més de la pintura, cultivà la música i la poesia -i la teoria literària?-, com és documentat de Pere Serafi. S'entén, aleshores, que resultés tan àrdua la comprensió que aquelles formes -i potser en especial una formalització gràfica de l'espai com la «*perspectiva artificialis*»- constituïen un sistema clos, amb coherència interna i amb una inalienable base teòrica: s'entén que s'interpretessin des de la consciència artesana modelada en la tradició gòtica.

#### **Les tipologies i funcions tradicionals**

Cal considerar, igualment, la tipologia dels encàrrecs, que si varià en relació a èpoques anteriors fou més aviat en sentit reductiu. L'arquitectura civil catalana del

Cinc-cents no fou gens pròdiga en obres gaire ambicioses, ni per les proporcions o plantejaments ni per la problemàtica tècnica o funcional, com ja s'ha constatat abans, amb les oportunes matisacions. I en uns moments en què l'art italià i europeu donava respostes a una renovada embranzida de les tendències laiques, en el conjunt de les arts figuratives i sumptuàries autòctones la temàtica profana resultà proporcionalment insignificant, com també s'ha remarcat: no es vol pas dir que l'encàrrec privat i laic fos negligible en el segle XVI, sinó només que, a comparació amb el religiós, continuà essent molt reduït.

Els artistes s'hagueren de cenyir, en la immensa majoria dels casos, als més tradicionals encàrrecs religiosos, d'estructura ben tipificada i constant, i més reticents als canvis. Els edificis eclesiàstics, repetim-ho, presenten quasi invariablement la solució de planta i d'alçat ja consagrada en segles anteriors, i formulada amb uns recursos tècnics i un repertori formal substancialment idèntics. Semblen impensables, en aquest context de rigidesa, els experimentalismes o la incorporació més o menys agosarada de fórmules diferents, i de fet la gestació d'innovacions no podia no ésser laboriosíssima, com ja fou en realitat.

S'ha de considerar d'una manera especial, per la importància que objectivament tingué en l'assimilació autòctona dels renaixentismes, la consolidació d'estructures figuratives tradicionals com, sobretot, els retaules. Els plantejaments escultòrics van variar progressivament i cada cop amb major intensitat a partir del tercer decenni del segle, sempre en un sentit naturalista i italianitzant: vers una major consciència de l'estructura anatòmica dels cossos -explícita o subjacent al vestit-, vers una major articulació i turgència de les figures, vers una major flexibilitat dels seus membres, vers un endolciment dels drapeigs i plecs de les túniques -més versemblants, però també amb millors efectes de «mullat» i «airejat»-, vers un allargament dels



cànons de les estàtues, un augment de les actituds de *ponderatio* i una superior harmonia de les proporcions...

Ara bé, la persistència d'estructures tipològiques d'emmarcament com el retaule d'altar propicià l'ús predominant de la talla de fusta daurada -encarnada i estofada, desplaçant l'alabastre- i la disposició de les obres en fórnicles i conjunts que emfasitzaven la frontalitat de les figures, i condicionà -afegida a l'absència de debat teòric i a la manca de prestigi «liberal» pel treball artístic- que els escultors cincentistes no adoptessin mai plenament a Catalunya alguns trets que en els models renaixentistes italians esdevenien primordials i descomptats: l'originalitat i la recerca -per als objectius de *difficultà* de l'art-, la profunda i polièdrica consideració del nu -denotació anatòmica, però amb derivacions estètiques, simbòliques, iconogràfiques, tècniques, compositives, etc.-, la problemàtica sobre els cànons antics i les proporcions matemàtiques i visuals, el tema dels *contrapposti* i les figures «serpentinades» i amb pluralitat de vistes, l'ús prestigiat del marbre «en blanc» i de les tècniques de bronze amb les seves connotacions «antigues»...

Alguns d'aquests condicionaments del retaule es podrien estendre a la pintura, alhora que també sembla pertinent afegir-hi l'observació d'altres. Remarquen en particular els relatius tant a aspectes d'evolució o adaptació estilística de la tipologia com als de la seva determinant conformació visual -que reproduïxo, amb alguns retocs, de Garriga (1986b, 54-55, 70). El retaule d'altar, que a Itàlia evolucionà ja des del Quatre-cents en sentit estructuralment reductiu, de manera que el políptic tendia a resoldre's en un sol quadre amb unitat narrativa o si més no amb unitat espacial -d'acord amb una construcció perspectiva de la imatge que considerava prioritari el punt de vista i la distància de l'espectador-, aquí, en canvi, s'anà transformant en una estructura sumptuària i autònoma, cada cop més grandiosa i complexa, articulada en una pluralitat de nuclis

figuratius juxtaposats i dispersos, minúsculs i quasi «il·legibles» des de la situació normal de l'espectador.

En el Cinc-cents el retaule -i molt especialment el «retaule major»- s'havia convertit en un «moble litúrgic» enorme, imponent, integrat per un pla de suport vertical amb compartiments poblats de nombroses figures i escenes pintades o esculpides. Es desplegava al fons de la capçalera, ocupant-ne gairebé tota l'amplada -tres o cinc panys-, fins als plements de la volta. La mesa de l'altar s'hi adossava, sovint reduïda a un simple apèndix del seu basament. Les franges immediates sobre el nivell de l'altar -el bancal o predel·la del retaule- se segmentaven en compartiments restringits, secundaris. La resta de les franges o cossos superposats es dividien en compartiments o plafons més amplis per acollir les figures i escenes principals. Segons el nombre, la grandària i la combinació dels cossos i compartiments -organitzats, d'altra banda, en eixos verticals, centrals i laterals-, i també segons la formació del coronament o àtic i la de les vores -els guardapols o «polseres»-, els retaules de pintura o d'escultura podien presentar una sèrie quasi il·limitada de solucions compositives.

Al marge de cada solució concreta, la compartimentació i la mateixa estructura de suport i emmarcament dels plafons figuratius s'establí sempre mitjançant elements d'origen arquitectònic -bé que amb comportament estructural tan lleu, òbviament, que propiciava moltes concessions a la fantasia dels retaulers i tracistes-, fins i tot per a la decoració. Així, ja des de la tradició quatrecentista, les franges horitzontals reposaven en frisos calats o en peanyes volades amb motius vegetals, i es cobrien amb arcs apuntats, conopials o mixtilinis, o amb petites voltes ogivals i dosserets de variadíssima traseria, mentre que les divisions verticals s'obtenien amb columnes nervades o feixos de columnetes de complexes bases imbricades, rematades amb florons, agulles o pinacles de filiformes labors, crestats de frondes o tal vegada teixits amb motius de fullaraca i amb

figuretes incrustades. El model descrit, ocasionalment anomenat «a la flamenca», es podia aplicar en versions molt senzilles o bé molt riques; en tot cas, fou el més habitual en el primer terç del segle XVI, i encara més endavant no resulta estranya la seva persistència.

Però des de primeries de segle es constata també la introducció progressiva d'una diversa tipologia d'estructura, aquesta basada en el repertori arquitectònic i ornamental clàssic, i anomenada «a la romana» -o «al romano», «a la italiana», etc. Ja foren «a la romana», per exemple, el desaparegut retaule major de Biosca contractat el 1512 per Blai Griu i Joan Garcia, i si més no el conservat de Santa Helena de la Seu de Girona contractat per Antoni Norri i Pedro Fernández (1519-1521) (cf Bassegoda, 1989). El nou disseny resolvia les divisions verticals amb columnes i pilastres, o balustres i híbrids, i les horitzontals amb entaulaments, o sigui arquitrau, fris i cornisa. Aplicava arcs de mig punt, fornícules amb coberta apetxinada o bé de canó -i sovint amb l'intradós cassetonat o encoixinat-, i àtics i coronaments amb frontó triangular, corbat o trencat. La decoració complementària era igualment d'extracció romana, en especial de gènere grutesc.

Observem que amb això el concepte fonamental de retaule com a «moble litúrgic» no varia gens: només se substitueixen els elements gòtics de la seva estructuració arquitectònica pels equivalents renaixentistes. Tampoc no varia el caràcter múltiple i dispers dels nuclis figuratius esculpits o pintats, i encara menys el seu «estil» -que pot ser més gòtic o més renaixentista independentment que el marc arquitectònic es resolgui a la manera tradicional o bé «a la romana». Així, Damià Forment obrà el retaule «romà» de Poblet (1527-1529) mentre tenia el «gòtic» d'Osca a mig fer (1520-1534), i el disseny de les composicions o bé la talla de les figures de l'un i de l'altre no presenta per aquest motiu variacions substancials. Pere Nunyes no esdevé pas menys «renaixentista» quan pinta el retaule de la Santa Creu

de l'església barcelonina dels Sants Just i Pastor (1528) pel fet que sigui d'arquitectura «a la flamenca» -esculpida per Joan de Brussel·les (1526)-, ni ho esdevé més quan pinta el retaule «a la romana» de Sant Sever (1541), que tallà Francesc Patau (1534) i en les escultures del qual van intervenir Damià Forment i Martí Díez de Liatzasolo (1541) (cf Avila, 1986, 245). Igualment, el desaparegut retaule de Sant Julià d'Argentona, d'estructura «gòtica» tradicional elaborada per Joan Romeu (1524), rebé pintures prou modernes de Nicolau de Credença, Jaume Forner i Antoni Ropit (1531)...

Cal remarcar, d'altra banda, la tendència hiperdecorativista inicial, com d'*horror vacui* -a la manera llombarda de la façana de la cartoixa de Pavia, o bé a la napolitana del mateix sepulcre de Bellpuig d'Urgell de Giovanni Merliano da Nola (1522)-, que revestia totes les superfícies amb insistent ornamentació de garlandes de fullatges i fruits, *putti*, acants i estilitzacions fitomòrfiques, volutes, estries, *candelieri*, medallons, monstres i tota la fauna metamorfòtica del repertori grutesc, conformant un conjunt d'esperit decididament molt poc clàssic. Retaules com el de Poblet, per exemple, semblen una rèplica literal de l'exuberància decorativa de certs retaules gòtics -recordem el d'Osca-, traduïda amb la mateixa pruija i amb un idèntic atapeïment al repertori clàssic. En una segona etapa, vers mitjan segle, s'inverteix la tendència: es van depurant els dissenys en el sentit de limitar-los als elements d'estricta ascendència arquitectònica, i s'arriba a solucions simples i rigoristes com la d'Onofre Enric en la traça per al desaparegut retaule de l'hospital de Sant Feliu de Guíxols (1568), que pintà Nicolau Mates (1569).

Convé insistir encara, a propòsit de les estructures retaulístiques, en un altre aspecte que tingué dilatades conseqüències, en especial en pintura: el seu condicionament visual. En efecte, com a marc conjunt i comú de cada un dels quadres amb les «històries» o nuclis narratius, el retaule podia generar indirectament distorsions determinants en la

construcció de les imatges, afavorint una aplicació greument «biaixada» de certs renaixentismes. En el grandíols «moble litúrgic» en què s'havia convertit el retaule cinccentista -amb entitat de per si mateix i sense aparent alternativa com a tipologia d'equipament/decoració d'un presbiteri-, no era possible de contemplar-hi les pintures isoladament, i cada una com si fos una «finestra albertiana», des de la posició normal de l'espectador -llevat que no es tractés del retaule d'una església molt reduïda o d'un petit altar lateral.

És com una «finestra albertiana» que ara nosaltres quasi sempre les mirem, reproduïdes en fotografies o desmuntades i penjades a la paret d'un museu, i és també així com els pintors italians tendien a presentar-les aleshores en les mateixes esglésies i palaus -per la prioritat que donaven a les qüestions de percepció visual, de «sensació de vidre» i de representació unitària de l'espai, com si fóssim testimonis d'aquella escena representada, sobretot d'ençà de la invenció brunelleschiana de la perspectiva lineal en la primeria del Quatre-cents. En bona part perquè s'entenia la pintura com una «finestra», es preferia reduir sintèticament a una gran escena unitària la multiplicitat i juxtaposició de les petites escenes narratives que solien integrar els retaules -o un seu equivalent, els cicles de pintura mural-, convertint-lo en un sol gran quadre ajustat a les condicions visuals d'un espectador mig.

Aquí, en canvi, els quadres no solament formaven part d'un retaule, sinó que la distribució i la situació que hi tenien se subordinava al pla general de l'obra, a despit que fossin «il·legibles» per a la immensa majoria d'espectadors i, per tant, que la hipotètica funció didàctica inicialment prevista per a les pintures restés sense cap efecte pràctic. Però de fet els quadres no comptaven tant un a un com a imatge o objecte narratiu, sinó bàsicament en el seu conjunt com a objecte litúrgic. Un objecte, doncs, més justificat per la seva pròpia presència i pels efectes emotius

globals derivats del seu sacre embalum que no pas per la relació que el detall de les seves representacions establia amb l'espectador devot.

Un retaule major tenia entitat perquè era el moble qualificador de l'altar, independentment de l'eficàcia catequètica immediata de les històries que s'hi encastaven, les quals, sovint, apareixien literalment sufocades enmig d'un frondós aparell escultòric i decoratiu, bigarrat de daurats i policromia. En definitiva, el fet que tant o més que la imatge pictòrica comptés el marc arquitectònic i els complements escultòrics i ornamentals del retaule, propiciava un tipus de pintura expeditiva i «industrial», «quantitativa», que tendia a acontentar-se amb l'efecte de conjunt més que no pas a preocupar-se de primmiraments de detall.

No és estrany, així, que problemes pictòrics d'en-cuny netament renaixentista, i en particular els de més fon-des implicacions teòriques i de més complexa elaboració tèc-nica -com els vinculats a la representació «perspectiva» de l'espai, amb atenció a la distància i al punt de vista de l'espectador-, que igualment haurien passat desapercibuts, fossin, en termes generals, més o menys discretament eludits -si és que havien estat considerats. En qualsevol cas, tant si era qüestió d'unificació perspectiva de les imatges, com de composició i llenguatge narratiu, com de relacions pro-porcionals, etc., tota novetat que els artistes haguessin pretès d'incorporar -en el supòsit que ja en tinguessin un coneixement cabal i adequat- s'havia d'amotllar als condi-cionaments imposats per aquesta estructura.

I això sense excloure que, en d'altres casos, cal-gués igualment amotllar-se a d'altres estructures anàloga-ment tipificades. O bé a certs hàbits molt consolidats res-pecte a la determinació dels models de representació -de les «histories». El recurs constant, ja esmentat abans, a les es-tampes i gravats italians o nordeuropeus per a resoldre les escenes retaulístiques no s'aplicà només per comoditat dels pintors, sinó també per interessos o afeccions dels clients.

En aquest sentit, en un pas dels *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Jusepe Martínez refereix un diàleg quasi paradigmàtic entre dos pintors «italianitzats», que té lloc a Saragossa en el segle XVII però que potser podríem traslladar perfectament a descriure nombroses situacions catalanes del Cinc-cents:

*«[...] vino un pintor de Italia hijo de esta ciudad, que se llamó Pedro Orfelín, grande retratador; había en esta ciudad mucha falta de este ejercicio y viendo sus retratos, y que los hacía muy parecidos y de gran relieve, ganó mucho crédito con que eligió por algunos años proseguir en este ejercicio, porque se los pagaban a medida de su deseo; pero la envidia siempre enemiga de la virtud, procedió como con los demás con éste, poniéndole por obstáculo, que no sabía hacer otra cosa, sino retratos; dióse a hacer historias, para retablos y adornos de capillas mostrando en esto ser suficiente para todo. Hizo algunas cosas que se conoció ser gran pintor. No pudo lograr su intento, como él lo deseaba, porque muchos de los que le pedían cuadros le daban unas estampillas de Flandes de simples autores, que las metiera en obra conforme se las pedían. Pasando por esta ciudad un grande pintor amigo suyo, y conocido de Italia, le fue a ver; enseñóle nuestro pintor los cuadros mejores que tenía hechos por las iglesias y preguntándole qué le parecía, respondió que se maravillaba mucho siguiese aquella manera que veía presente, y no siguiese la que había visto en su casa; a lo cual dijo: "señor, en esta tierra no todas veces se hallan cuadros de retablos, donde se puede hacer mejor lo que uno quiere, que lo habéis visto en mi casa; lo más es para monjas y frailes, y para oratorios de personas devotas que los quieren así". A esto respondió nuestro italiano, gran pintor, que se llamaba Horacio Borján, y estremado dibujador de academia: "señor mío, yo paso a Madrid, y si esto pasa allá como aquí, me pienso volver a Italia".» (Martínez/Gállego, 1950, 220-221)*

Obviar aquestes dificultats suplementàries plantejades pel fet d'haver de traduir innovacions gràfiques emergides d'un determinat context de representació a uns esquemes de representació diversos, vigents en un context diferent, amb uns hàbits i unes funcionalitats figuratives diferents, no degué resultar gens fàcil. No ho fou traduir-les ni encara menys, de primer antuvi, comprendre-les, i per això les hibridacions en foren la conseqüència més natural. Tanmateix, tampoc no van destacar artistes de prou fibra i

de personalitat prou poderosa, que fossin capaços de plegar les resistències del medi i d'imposar solucions noves i propostes realment transformadores, a despit i més enllà dels condicionaments tipològics o d'altra mena.

#### Els pintors autòctons, els forasters i les innovacions

No van emergir artistes autòctons de prou fibra, ni en van venir de forasters. Ja s'ha al·ludit en algun moment al gran nombre de mestres, de diversíssimes procedències, que van treballar a Catalunya durant el Cinc-cents. Això va afectar poc als resultats arquitectònics, que se sapiga actualment, i encara tingué alguns efectes, més que no pas en solucions de fons, en les qualificacions decoratives i en el disseny ocasional d'alguns detalls tipològics -en l'elaboració plàstica de les obertures o en l'aparició de finestres creuades, per exemple. En canvi, en pintura i escultura la seva aportació fou fonamental, i només cal lamentar que fossin tan pocs i amb una presència tan efímera les grans figures artístiques -els valors de «primera fila»- que es van instal·lar al Principat: el pintor Aine Bru -o Enric de Bru- i, sobretot, l'escultor Bartolomé Ordóñez. La resta compon un conjunt molt desigual, tant de qualitat com de sensibilització renaixentista, però la seva incidència en el conjunt de la producció artística del país durant el segle XVI, que apareix tan majoritària en relació a la dels mestres autòctons, en condicionà de manera decisiva l'evolució i les característiques.

Al llindar del segle XVI a Catalunya es cultivava encara un realisme ingenu d'arrel flamenca, versió popularitzada i estereotipada de la pintura nordeuropea del darrer Quatre-cents. La pintura dels Països Baixos hi tenia un pes enorme, en primer lloc, per aquesta pervivència en els tallers locals de maneres nòrdiques ben sedimentades, però caldria afegir-hi també la importació abundant d'obres i productes nòrdics, documentada si més no per l'activitat de



mercaders a Barcelona -com Joan Llop a finals del segle XV i Francesc Serra en el primer terç del XVI (cf Duran i Sanpere, 1975 [1960], 298-300, 328-329)- i confirmada per les notícies d'inventaris de l'època i per les mateixes mostres conservades. I, sobretot, caldria comptar amb la copiosa presència de mestres nordeuropeus. Fou a través seu, precisament, que els primers balbuceigs italianitzants es van introduir a Catalunya.

Aquests no eren pas els únics pintors de fora, i a mesura que avanci el segle deixaran d'ésser el grup principal. Anirem trobant meridionals, italians, portuguesos, castellans o d'altres contrades de la península: en tot cas, seran sempre forasters els artistes que monopolitzaran la pintura al Principat i que, fins als primers passos del barroc, obtindran quasi tots els encàrrecs millors i la majoria dels modestos. Malgrat que no superaven nivells mitjans de discreta correcció -amb comptadíssimes excepcions- gràcies a aquests artesans la pintura cincentista a Catalunya es pogué transformar amb els ecos successius dels renaixentismes d'ascendència italiana, al ritme de la seva difusió europea.

La penetració i la difusió dels diguem-ne estilemes renaixentistes tingué lloc gràcies a les aportacions de pintors forasters, doncs, i no pas al desvetllament dels autòctons. Cal notar, arran d'aquest fet, que si bé els canvis inicials no foren bruscos, les novetats italianitzants s'al·malgamaven des de les tradicions artístiques respectives dels pintors estrangers, al marge de les locals. Així, la incorporació a l'art renaixentista suposà, d'una banda, una completa fractura envers la tradició pictòrica catalana. D'altra banda, es produí des de posicions molt diverses entre si i contínuament canviant, fins al punt que difícilment podien congriar cap tendència i encara menys cap escola amb personalitat i continuïtat, unitària i coherent.

I això malgrat que l'extraordinària heterogeneïtat dels orígens geogràfics i de la formació artística d'aquests mestres, i que d'altres factors de renovació paral·lels de

la circulació d'estampes a peces directament importades-, tendissin a acomodar-se i a ésser metabolitzats d'acord amb els sistemes de treball gremials, amb els paràmetres d'avaluació artesanals o amb la tipologia dels encàrrecs, i fins amb les més difuses expectatives i exigències estètiques o de gust que eren usuals a Catalunya.

No es pot parlar en cap moment de corrents estètics comuns a les diverses arts, i ni tan sols al si d'una mateixa branca artística no es poden agrupar conjunts de mestres o d'obres en funció d'estilemes o trets distintius compartits. Hi hagué mestres més o menys sol·licitats i capaçs -o potser més «acaparadors» d'encàrrecs: allò que Joan Ainaud (1958, 73) anomenà «primàcia en la contractació»-, però res més. Només podem referir-nos globalment a la pintura del segle XVI a Catalunya en termes de conjunt eclèctic i dispers, d'agregació de successives obres personals. No és pas l'única vegada que es pot constatar un fenomen així en la història de l'art català, però potser mai com en el segle XVI no es presenta amb un grau tan alt d'heterogeneïtat i dissociació. I, en fi, com ja observàvem, tampoc no sorgí cap personalitat artística de prou fust, capaç d'assimilar i de fer cristal·litzar, d'entre aquella munió d'estímuls tan dispersos, cap síntesi robusta, cap obra que polaritzés un corrent o que motivés seguidors i que aviés la reconstrucció de l'esllanguida tradició dels tallers autòctons.

El renaixentisme, així, fou un model no solament importat, sinó importat i implantat per pintors forasters. Alguns esforços autòctons d'adaptació al llindar del Cinc-cents, que responien més a la darrera activitat d'algun mestre que als seus exordis, es van desfibrar i quedaren colgats en silenci, sense continuadors que al seu torn es fessin sentir. Potser mancà el relleu generacional en els obradors, o el treball artístic esdevingué massa competitiu i econòmicament poc compensat i els més ben dotats trobaren més gratificants altres oficis, o bé els nous canvis van desorientar o no van reeixir a estimular la iniciativa dels

tanmateix nombrosos pintors locals... En tot cas el seu aferrament a les fórmules rutinàries els reduí a la llarga a un paper residual i artísticament negligible, del qual se salven molt pocs noms d'entre la llarga nòmina de pintors catalans documentats. Cal matisar de seguida afegint que la pintura conservada -sobre la qual, per força, hem de basar les observacions- és certament una ínfima part de la que es produí, i que, a més, no sempre podem adscriure-la amb seguretat a algun dels noms coneguts per notícies d'arxiu. Ara bé, ni les informacions exhumades ni el to general de l'obra sobreviscuda no permeten sospitar el treball de cap pintor autòcton de nervi i d'empenta renovadora.

Donen aquesta impressió no solament tallers menuts i dispersos com els que es limitaven a assortir les parròquies i comarques rurals més «perifèriques» del país, sinó sobretot el nucli que sembla tan fornit de Barcelona: la seva obra queda diluïda en l'artesanat més banal. La «primacia en la contractació» és sistemàticament per a l'obrador d'algun artista foraster, mentre que els pintors del «cap i casal» apareixen si un cas preocupats per delimitar el propi àmbit corporatiu i per enrobustir-ne l'esperit proteccionista. Cal afegir, però, per a moderar la possible aporia de la situació, que l'esmentat esforç de delimitació corporativa manifesta aspectes en certa manera renovadors, esvaïts però en la mateixa línia de la difusió europea de renaixentismes, i també que, almenys fins al darrer terç del Cinc-cents, bona part dels càrrecs de la Confraria de Sant Esteve dels Freners -a la qual estigueren oficialment agregats els pintors fins al privilegi de 1596- eren ocupats igualment per artistes d'origen foraster (cf Madurell, 1944, 185-188).

#### **«Privilegis i ordinacions» dels pintors**

En efecte, a la vista dels documents del *Llibre dels privilegis i ordinacions del Col·legi de Pintors de Barcelona* (cf Gudiol Cunill, 1908, 147-156, 207-214), sembla evident que des dels inicis de la centúria emergeix una nova

consciència professional dels pintors, que els mou, primer, a distingir-se del grup variat d'artesans de la Confraria de Sant Esteve on eren aplegats -reial privilegi del 30 de maig de 1519-, i després a separar-se'n formalment i a constituir-se en confraria pròpia sota l'advocació de Sant Lluç -pel reial privilegi d'11 d'octubre de 1596. No podríem deixar de remarcar la significació d'aquest fet, que reflecteix connexions amb un estat d'opinió -o potser millor, amb una reivindicació o un desideràtum- generat per la nova consciència dels valors de l'activitat artística formulats des del Quatre-cents italià i lentament però progressivament difosos durant el segle XVI entre els artistes europeus.

S'ha insistit a bastament en la manca de suport social d'aquestes idees a Catalunya -principalment de part de les élites més instruïdes del país-, però és pertinent destacar que els més directament afectats, els artistes, no hi foren pas del tot impermeables. I potser seria enraonat establir algun paral·lel entre l'emergir d'aquesta nova consciència del seu paper social d'«artistes» -i no només d'«artesans»-, adquirit lentament en solitari i per a molts tal vegada més presentit que no pas explícit, amb el seu esforç també solitari, callat i opac, de transformació dels esquemes artístics -que mentrestant calia procurar-se pel propi compte i assimilar des d'una formació aliena als planteigs teòrics. Som en una situació en la qual cal prendre acta d'aquestes primeres novetats, potser minúscules i encara ingènuament formulades, però també significatives d'una etapa de la cultura o de la consciència artística del país en la qual els canvis s'han d'explorar i detectar quasi en estat germinal -com a màxim-, tot just apuntats o suggerits.

En tot cas, la insistència a «desmarcar-se» de l'heterogeni aplec d'«artesans» de la confraria dels Freners i del seu patró Sant Esteve per a constituir-se en confraria pròpia sota l'advocació de Sant Lluç, consumada en el privilegi de 1596 però ja ben explícita en el de 1519, recorre a distància un procés simètric al que, a Itàlia, desembocà en

la creació de les primeres «acadèmies» modernes -de l'«*Accademia del Disegno*» florentina de G. Vasari (1562) a la romana de F. Zuccari (1593)-, i esdevindria una grollera confusió assimilar-la a cap especial esnobisme hagiogràfic, a cap capriciosa preferència de santoral sorgida de sobte entre els pintors. La nova «devoció» dels pintors envers Sant Lluç respon també aquí, com a Itàlia i com arreu d'Europa, a una nova consciència del propi treball: n'és un indicatiu molt significatiu -una metàfora, un eufemisme o un símbol socioprofessional, si es vol. Aquesta consciència, aquí, restà circumscrita a l'estricta àmbit artesà, depurant-lo sense reeixir a superar-lo per desembocar a curt termini en formacions «acadèmiques» i de caràcter «liberal» com en altres indrets: aquí hi fou una experiència només embrionària i superficial, poc compartida per la resta dels sectors socials, i al capdavant, doncs, frustrada, però convé observar que també hi va aparèixer i que s'hi pot detectar.

Ara bé, no obstant això, i a desgrat d'algun canvi prou interessant en la terminologia i en les fórmules d'acompanyament del text -que referirem de passada més endavant-, el privilegi de darreries del segle (1596) no alterava per a res el caràcter bàsicament corporatiu, artesà, de l'activitat artística, sinó que més aviat el confirmava, tot reforçant encara l'esperit habitualment proteccionista i tradicionalista de les legislacions gremials. És més, ratificava un privilegi anterior, l'esmentat de 1519, adaptant-ne la normativa a la nova situació derivada de la creació formal de la confraria de Sant Lluç, específica per als pintors. Notem, d'altra banda, que no pocs articles de les «ordinacions» de 1519 ratificades el 1596 ja provenien de normatives més antigues i fonamentalment idèntiques, com les establertes pels Consellers del municipi barceloní i aplicades durant el Quatre-cents. Es tractava sempre, en tots els casos, de normes que afectaven un àmbit territorial molt delimitat, bé que decidíu per raons òbvies: comprenia la ciu-

tat de Barcelona i la seva rodalia, amb totes les poblacions veïnes en un radi de deu llegües.

La situació dels pintors fora del «cap i casal» degué discórrer per vies similars en els aspectes generals, encara que el nombre substancialment menor de professionals tal vegada no fes necessària una reglamentació anàloga -fins avui, almenys, no es coneix, i és una altra de les nombroses llacunes sobre la producció artística cincentista que caldria estudiar. En tot cas, les «Ordinacions de pintors y sculptors» aprovades pels cònsols de la ciutat de Perpinyà l'11 de juny de 1630 són del mateix to i de contingut pràcticament idèntic que les de Barcelona. Igualment, institueixen la nova confraria sota l'advocació de Sant Lluç, i també ho fan a causa d'una segregació gremial -respecte als argenters; la separació es formalitza el 7 de desembre de 1629.

Els pintors de Perpinyà -representats per Joan-Antoni Martí i Guillem Andreu, els quals també actuaven en nom de Jacint Rigau, Tomàs Blat i Jaume Fuster- «juntament ab los sculptors de dita vila, qui son Honofre Sallas, Joseph Parret y Hieronim Litteres», havien decidit de constituir plegats la nova confraria el 9 de desembre de 1629 «attesa la annexitat, connexitat y dependencia que tenen entre si». Però els estatuts fixen ben clarament (cap. 9) el criteri que els escultors -que «son estats units y agregats ab dits pintors, affi que millor y ab major comoditat pugan instituir, sustentar, conservar y augmentar dita confraria», i no pas per cap vellitat teòrica d'«unitat de les arts», certament- tenen un ofici diferent dels pintors, i per tant també han de passar exàmens separats. En efecte,

*«per quant los dits dos arts de pintors y sculptors, aixi units per sustento de dita confraria, son en si, en la obra de aquells, distincts y separats, y quiscu treballe y fasse de son art y lo hu no se immiscuescha en la facultat del altre, provehim per ço, statuhim y ordenam que lo mestre que serà examinat y farà offici de sculptor no puga fer offici de pintor, tenir ni prender en sa casa ningun jove pintor; y, per lo semblant, ningun pintor puga fer offici de sculp-*

tor, tenir ni prender en sa casa ningun jove sculptor [...]. Puga empero lo mestre pintor o sculptor, si serà abil en tots los dits dos arts y officis, examinar-se de aquells, conjuncta o separadament, y usar de aquells; en lo qual cas haze e sie obligat de pagar dos examens.» (Perpinyà, «Archives des Pyrénées Orientales», sèrie E, no class., Fonds des Corporations [referència de Joan Bosch])

Les «ordinacions» de Perpinyà, de 1630, fan pensar que el caràcter de les reglamentacions dels pintors en el segle anterior s'acordava a unes pautes molt similars. Aquí hem recollit les que podien il·lustrar les relacions entre l'activitat pictòrica i l'escultòrica, però la resta dels capítols manté els mateixos criteris corporatius, els quals, d'altra banda, responen als de la mateixa tradició proteccionista de l'artesanat barceloní, que comentarem tot seguit amb més detall. En definitiva, doncs, sembla que durant tot el Cinc-cents l'activitat artística -pictòrica- del país fou regulada d'acord amb «ordinacions» d'esperit artesà d'ascendència medieval.

El reial privilegi concedit per Carles V als pintors barcelonins el 30 de maig de 1519 conté un pròleg justificatiu que, com el mateix articulat, reflecteix bé la continuïtat dels interessos gremials dels peticionaris -dels «cònsols» o representants corporatius dels pintors. No hi obsten algunes incrustacions de renovació germinal en el llenguatge. Per exemple, «l'art dels pintors» s'hi proclama superior a la resta de les arts -però l'afirmació resta genèrica, sense argumentacions: no podem recollir-hi cap ressò explícit de les velles polèmiques italianes sobre les «arts mecàniques» i les «arts liberals», o sobre la «primacia de les arts» i en concret de la pintura. Notem, a més, que s'introdueix el terme «art» com a sinònim d'«ofici», i que ja en l'encapçalament llatí del document es parlava -com en el text de Perpinyà de 1630- d'«*artis seu officii pictorum*» en comptes de limitar-se a la més tradicional expressió d'«ofici»:

«Com sia manifest e molt cert que entre los arts lo art dels Pintors escedesque e sia de maior agudesa e subtilitat que ningun dels altres sens comparacio e necessita de orde per maior augment e be del dit art hoc encara de la cosa publica que com molts no havent estat per lo temps degut en apendre dita art sens ninguna temor de deu ni dels seus sancts se atreuxen en pintar Retaules, Cortines, Banderes ganfanons panons standarts e moltes altres coses descendents del art Per ço molt poderos Senyor e christianissim los consols del dit art ab voluntat de tots los pintors humilment supliquen sa alta magestat volerlos atorgar Privilegi ab lo qual puxen redreçar e conseruar aquell molt millor que fins aisi, encaraque moltes ordinations tinguen e per molts anys passats, empero vist que les demes se son abolides el art sia molt mes augmentat ara de nou per millor dispondres e ab maior cura e ansia treballen en ben debaxar e estudiar los que vuy son e per avant vindran donen e presenten a vostra altesa los capitols següents supplicant aquella humilment los vulla atorgar». (Gudiol Cunill, 1908, 149)

Era preocupació central dels pintors mantenir la vigència de les antigues «ordinacions» que cedien directament al gremi la responsabilitat de la qualitat de les pintures en circulació, i indirectament el control «proteccionista» tant de la producció com del comerç de les obres. A través dels seus representants, el gremi esdevenia l'única instància competent per autoritzar l'exercici ple de la professió de pintor, que aleshores comprenia tres branques o especialitats: la dels «retaulers» o pintura de retaules, la dels «cortiners» o pintura de cortines i «draps de pinzell», i la dels «dauradors» o decoració de talles, és a dir, des d'estàtues i relleus o estructures de retaule a caixes de nuvis o altre mobiliari. Com en la resta d'oficis, els mecanismes de control s'establien bàsicament en dues fases: un examen per accedir a la professió, i el vist-i-plau per a les manufactures acabades que es posaven a la venda.

L'examen, que habilitava per exercir l'ofici com a mestre i per parar obrador o botiga, i per tant significava alhora l'ingrés a la confraria o gremi, era específic i independent per a cada una de les tres especialitats de l'ofici, i solia representar per a l'interessat la culminació d'uns quatre anys seguits d'aprenentatge en l'obrador d'al-



gun mestre agremiat de la ciutat. També comportava el pagament d'una quota per als naturals del país -del Principat de Catalunya i dels comtats del Rosselló i de la Cerdanya-, molt reduïda, o a vegades franca, en el cas dels fills de mestres inscrits i doblada en el cas dels naturals dels altres regnes de la Corona catalano-aragonesa i dels forasters.

Com era habitual en les normes corporatives de pràcticament arreu, els forasters, a despit que ja fossin mestres en llurs respectius països -en el gremi corresponent de llur ciutat d'origen-, si pretenien establir-se i treballar aquí havien de sotmetre's igualment a l'examen: havien d'ésser habilitats i d'inscriure's a la corporació dels pintors locals. També la qualitat de les manufactures acabades que es posaven als «Encants» o venda pública havia d'ésser reconeguda pels «cònsols» o representants del gremi, els quals podien autoritzar-ne el comerç o no. La qualitat de les obres d'encàrrec, realitzades d'acord amb contractes privats, ja es considerava garantida per les «visures» finals, els peritatges amb intervenció d'experts nomenats per cadascuna de les parts contractants -però el gremi tenia competències en casos de conflicte.

Mitjançant el doble mecanisme de control esmentat, sobre els nivells de domini de l'ofici acreditat pels futurs pintors i sobre els nivells de qualitat dels productes acabats, el gremi disposava, en teoria, d'una formidable força i capacitat d'intervenció professional. Podia establir i exigir uns determinats estàndards de qualitat, invocant tant els interessos generals com el mateix prestigi públic de la professió, però simultàniament podia condicionar i afavorir -conscientment o no-, amb la seva particular avaluació de les persones i de l'exercici concret de la pintura, el desinterès per les innovacions, les tendències al conservadurisme i, sobretot, a la mediocritat. Ara bé, no degué ésser infreqüent esquivar aquests dos controls gremials de Barcelona, ni la corporació degué estar sempre en condicions de

pledejar tots els transgressors, ja que, sense comptar els recursos i resolucions conservats en la documentació coneguda, no semblen mera retòrica les pràctiques descrites i lamentades en el mateix text del privilegi; d'altra banda, és una constant dels «privilegis i ordinacions» la insistència a reclamar aquests dos punts bàsics -també apareixen en el document de Perpinyà referit abans-, i potser hauria resultat innecessària si l'autoritat o la capacitat de control del gremi s'hagués pogut imposar absolutament i amb més contundència per si sola.

Fos com fos, els dos primers capítols del document de 1519 incidien a reactualitzar els dos grans instruments corporatius dels pintors del «cap i casal». Pel seu interès val la pena de referir-los *in extensu*, tot respectant-ne el llenguatge:

*«1.[...] que no sie ningú guos empendre de pintar algun retaule o retaules gran o xich deu legues prop la Ciutat de Barcelona si donchs tal ho tals pintors primer no sien estats examinats per los Consols e Clauaris ab los ajuns. Ja antiguament en altres ordinacions es mencionat e practicat e sera molt poderos Senyor servirne nostre Sor e la sua Verge mare e los sancts de paradís per quant ses seguit es segueix de cada dia que molts presumptuosos e molt Ignorants en pre-dit art no hauent gens estudiat e altres sens acabar ni hauer acabat lo temps promes ab lus mestres se atrevexen pus saben algunsretaules fora de Ciutat fugen hoc encara emprenen tals obres les quals destruxen e gasten en gran dany dels que tals obres fan fer. Hoc encara a deshonrra de Deu y de tots los Sants que en lloch de pintar una sancta ne fan altra, pos son fora de Barcelona fahent compte que los que tals obres fan fer poch entenen en la art de la Pintura e en loc de be aparellar e de posar or fi posen or partit e rubins colors que dins sinch o sis anys es tot destruhit e ara molt poch ha ses seguit que los de llinas [Llinars del Vallès] havién fet fer un retaule e hauia costat entre fusta y pintura cerca de Cent lliures les quals de acaptés e de algunes dexes havién pagades, lo qual retaule per no esser pintat per persones espertes en dit art ses del tot preterit e despintat de que se ha seguit dany als de llinas qui ara de nou lo fan fer assi en Barcelona pera un altre pintor de que paguen cent y deu lliures, de modo que quiscuna dia se fan mil desordens dels quals es cosa justa y sia prouehit per esquivar tals mals e per fer exercitar tots los que de tal art uolien viure e diboxaran e mirar se haan cada qual que millor pora fer e sera poblada la Ciutat de molts altres pintors en lo-*

hor de deu hoc encara de tota la terra, com la pintura ben feta aporta deuocio a la gent e la mal feta al contrari e losqui tals obras faran fer seran seruits y contents y no enganats.»

»Mes humilment supliquen a sa alta magestat com los Retaulers e Cortines tingan los examens distincchs ço es lo Retauler a de fer un retaulet e lo cortiner una cortina segons en altres ordinations ells largament tenen volen e demanan de nou los vulla consentir y atorgar que qualsevol retauler que voldra fer cortines sia tingut examinarsse de cortiner juxta forma de les ordinations en llur libre tocades pagant no mes de un examen. E lo cortiner se voldra examinar de Retauler sia obligat seruar lo mateix orde a fi que no sia preiudicat ningú e los que no voldran ho no sabran examinarsse de Retauler e de Cortiner que cada qual visca del que serga examinat e trobat habil e sufficient, los que no sabran fer retaulers ne cortines que no puxen fer mes del que sabran e seran trobats experts, com se segueix cada dia que alguns se examinen per dauradors e no saben mes e volen empendrer en retaulers cortines axi be com los mateixos Retaulers e cortines en gran vergonya de tots los Pintors e dany dels qui tals coses fan fer e que los qui se examinan per retaulers e Cortines totes quantes coses son decernents e consernants puixen fer e façen, e axi molt poderos Senyor tots deboxaran e estudiaran e en poch temps los dolents treballaran en esser bons.»

»2. Mes humilment supliquem a Vostra Magestat que com en altres ordinations dels pintors tinguen que no gosen ne poden traure cortines o drapallet o drapallets alguns ho algu als encants sens regoneixement dels Consols per lleuar moltes maldats ques feren que de draps podrits eren los encants plens en gran dany dels Poblats, que aximateix man sia seruat lo orde que ningun retauler de fusta gran o xich no gosen ni presumesquen traure als Encants sens licencia dels consols a fi que molt millor se miren en fer tals obres o obra sots lo ban en dites ordinations contengut ço es vint sous e axi sera seruada egualtat entre los Pintors que pres los cortines no poden traure cortines ne los Retaulers Retaulers alguns sens que primer per los sobredits Consols no sien vists e reconeguts si seran ben aparellats e ben acabats e tots se miraran en fer be lo que hauran de fer e no seran fraudats ne enganats los compradors.» (ibid., 149-150)

La resta dels set capítols de les «ordinacions» de 1519 completen el tema de l'examen per als futurs pintors (capítol 5), i se centren de forma molt especial en un tercer punt la importància del qual ja destacàvem al principi: la voluntat de distingir-se «dels ferrers sabaters e tots

los altres» grups d'oficis aplegats en el gremi de Sant Esteve dels «freners» -o guarnicioners de cavalleries-, i la intenció de formar en un pròxim futur una confraria específica sota la invocació de Sant Lluc (capítols 3, 4, 6 i 7). A propòsit de l'examen, consignem la duplicitat dels exercicis concretats -per als «retaulers» i per als «cortiners»; s'ometen els equivalents per als «dauradors»-, amb l'apartat que pretenia combatre irregularitats tan arcanes i poc originals com el nepotisme i els favoritismes:

*«5. [...] que no sia licit ne permes als consols que vuy son ne perauant seran gosen ni presumesquen per amistat parentesch algu passen en lo examen sino amb medi de Jurament los examinats e los que seran aptes servada la ordinacio ço es que lo Retauler ha de fer vna historia dels Goigs una de la passio a coneguda dels consols ben aparellada e ben daurada e ben acabada. E lo Cortiner vna cortina ab dos Imatges de home e de dona ab diverses obres e animals e ossells axi com en les altres ordinations largament es mencionat e que als que voidran examinar nols sia donat mes de dos mesos de temps per fer dit examen e que no haien ne sien tenguts pagar més avant de trenta sous partits en la forma que en altres ordinations es mencionat, ço es vint sous per los Consols e deu sous per los cluaris per llurs treballs e per sí menys voidran a llur bona coneguda.» (ibid., 151)*

El mateix rigor de l'examen ja els distingirà dels altres artesans i forçats confreres seus, els quals sense aquest requisit tindran vedada la pràctica de l'ofici de pintor a despit de pertànyer al seu gremi/confraria:

*«4. [...] los que no son ne seran examinats palesament o amagada no gosen ne presumescan pintar Retauls ne cortines ne caretes, ciris, Banderes, ganfanons estendarts, Banderes de Confraries axi be per trompetes com per qualsevol altres, cofrens mig cofrens ne altres qualsevol coses concernents e decendents del art de la Pintura com dels ferrers sabaters e tots los altres, so es quada qual per son priuilegi e servada igualtat entre tots no feta cortesia a ningú a pena de x lliures sous [...].» (ibid., 151)*

Un distanciament simbòlic, igualment significatiu, rebla la divisió de «continguts» professionals (capítol 3): el Sant protector que els pintors hauran d'invocar i cele-

brar d'ara endavant serà Sant Lluç, també diferent del de «tots los altres» artesans, Sant Esteve. «Lo dia de sanct lluch» és dia de festa, i «ningun pintor no gos obrir porta ne fer fahena [...] sots ban o pena de sinch sous». Encara més, és l'«únic» dia que els professionals de la pintura com a tals hauran de tenir per festiu: «tots los que vihen de pintar e vsen de pintura sien en lo mateix Capítol entesos sols en fer festa lo dia de Sant Luch e pagar un sou per les despeses que faran lo dit dia per solemnisar la festa» -o sia, «per fer dir una missa e solemne offici e sermo en aquella iglesia o capella que los Consols elegiran a llur bona coneguda», i encara per determinar. Esdevé tan definitiva, la diversitat de Sant patró, que malgrat que la divisió del gremi no s'hagi consumat formalment, de fet ja es dóna per descomptada, fins al punt d'anunciar la fundació d'una confraria pròpia en el mateix capítol 3: «que si en esdeuenidor voldran fer confraria que la puxen fer». Conseqüentment, es disposa (capítol 6) que «no obstant la ordinació al contrari [...] la electio dels consols del dit art dels Pintors se faça la vigilia de la festa de Sant lluch que es festa de dits pintors».

Mentrestant, els pintors tindran llibertat per atènyer-se a normes pròpies -pactades amb els seus propis cònsols en assemblees particulars tingudes en locals independents, i de les quals hauran de respondre directament a l'oficial reial-, en comptes de restar vinculats en tot a la normativa general o dependre de les assemblees i jerarquies de la confraria de Sant Esteve dels Freners, fins i tot per a tractar amb els òrgans de govern reial: «E que les ordinations per los consols ab deslberacio fetes de tots los Pintors o per la maior part de aquells sien tingudes e seruades sots los bans per dits consols imposats» (capítol 3), i «que sia lícit e permes aiustarse e tenir Consells tots los que vsen de dita art de Pintor en los llochs los aparra per tractar de coses tocants a dit art de pintor ab llicencia e interventio de official Real, e que si los Consols en qual-

sevol temps hauran menester ningun official per executar ningunes persones contra fahents al present Priuilegi e Ordinations del dit art que requests sian haian executar sens altra prouisio ne licentia obtinguda de qualseuol official ho persona e persones los tals contrafahents» (cf ibid., 150-151).

El «privilegi» d'11 d'octubre de 1596, concedit per Felip II essent lloctinent el duc de Maqueda Bernardino de Cárdenas, ratificava i adaptava en els seus onze capítols el text de 1519, sense variar-ne substancialment l'esperit ni el contingut, que en la concepció de la pintura es manté en els mateixos esquemes corporatius i artesans tradicionals. Amb tot, al marge dels detalls de simple actualització -que de passada també seria oportú de registrar-, cal destacar-ne alguns aspectes d'especial interès. En primer lloc, el pròleg, que resulta un fragment de «literatura artística» tanmateix molt poc original de conceptes -sobretot si considerem la copiosa i sòlida tractadística italiana ja acumulada en aquestes dates i considerablement difosa-, però en canvi únic i sense antecedents a Catalunya, que se sàpiga. Un opuscle manuscrit de 1593 conservat a la Biblioteca de la Universitat de Barcelona (Josep Roca, *De laudibus picturae. Orationes discipulorum Petri Ioannis Nunnesci*), és un mer exercici acadèmic de retòrica, sense cap «doctrina» ni cap idea d'interès relacionable amb alguna «teoria» de la pintura [referència de Bonaventura Bassegoda i Hugas].

El pròleg del «privilegi» de 1596 conté una *laus*, amb especificació de valors i atribucions de la pintura, d'un «renaixentisme» encara insòlit aquí. La transcrivim *in extensu* a despit del seu aspecte estereotipat, de la immediata reconducció «religiosa» de les funcions de la pintura, i de l'evident contradicció amb la normativa tan poc «liberal» que segueix, perquè també això resulta significatiu. És a dir, la «modernitat» hi queda reduïda a un vernís verbal, resta una simple «fórmula» nova, que no respon a cap canvi real de mentalitat ni tampoc no el suscita:

«Com la antiquissima art de la pintura en sa gran noblesa y nobilissima en sa gran antiquitat sia subtilissima imitadora de la naturalesa, destrissima representadora de les coses humanes y visibles y curiosissima Investigadora de les diuines e invisibles. Així fonch per los antichs scriptors celebrada, per los invictes monarcas estimada y per lo vniversal vulgo admirable reputada y abequé per raho del vulgo se diga libre dels Ignorants pero per los sauis es de tanta doctrina y subtileza y requarex tant ingeni y Intelligencia que ab molta gran raho com ha Heroes famosissims foren per ella celebrats lo subtil Apelles, lo docte Zeusis, y altres molts pintors, los quals effectes se venen y mostren en dit art mes clarament en nostres temps en los quals gran part de la intelligencia de la Religio y doctrina christiana es enseñada per medi de la pintura, la qual ab les imatges de les Istories y figures de christo y dels sants la Iglesia de Deu notablement exhorta y a devocio provoca, y per dita raho fonch en la Iglesia lo us de les Imatges ab notables exemples y miracles confirmat en lo sacro concili niceno segon tots los Emperadors Constantino y Hyrene sa mare a Imitacio dels quals lo invictissim Emperador Carlos quint iuntament ab la Reyna dona Joana samara de felice recordacio, [...] ab son Privilegi datum en Barcelona a trenta de Maig mil sinch cents denou [...] concedi als Pintors de la present Ciutat [...] Privilegis molt favorables y Com Exm. Sr. vuy estiguen en la present Ciutat de Barcelona molts pintors de habilitat notable y dita art es mol frequentada Perço y perque tant preheminent art no sia en vilipendi tinguda y los dits pintors y los successors en dita art sien convidats en estudiar y valen benremirats en ses obres [...]». (Gudiol Cunill, 1908, 148)

El pròleg conclou amb un resum del contingut de les «ordinacions» de 1519, ja examinades abans, seguit de la transcripció íntegra del seu text i del de l'aprovació reial, amb la súplica que ara sigui novament confirmat. Després, es consignen les onze capitulacions del nou «privilegi» de 1596, amb la corresponent fórmula de concessió reial signada pel duc de Maqueda.

El primer capítol planteja ja, de primer antuvi, la segregació definitiva i oficial del grup dels pintors, que abandonen la corporació de Sant Esteve dels Freners per tal de constituir-se formalment en confraria pròpia -la de Sant Lluc, prevista i «preparada» des de 1519, com s'ha vist. Així, «Ab lo present concedirlos Priuilegi y eregir y fundarlos confraria sots inuocacio del gloriós sanct Luch ab

los matexos Priuilegis y prerrogatiues que tenen altres confraries en la present Ciutat». L'objectiu i els criteris dels pintors en separar-se de l'antic gremi dels Freners no eren pas radicals ni «moderns», en el sentit que no pretenien pas qüestionar la pròpia integració en un marc professional «artesa».

En realitat els pintors no plantejaven cap crítica de fons al sistema, no maldaven pas per alliberar-se del «mecànic» control corporatiu a fi d'esdevenir «liberals» d'acord amb la proclamada «noblesa» del seu art -tal vegada confluint en «acadèmies», una sortida que a Itàlia s'anava imposant entre els «artistes» ja «emancipats» del règim artesà-, sinó que es limitaven a una petita correcció, clarificadora i funcional, del mateix sistema: a constituir un gremi per a pintors sols, homogeni i per tant més eficaç. Es comprèn, aleshores, que immediatament es pretengués aconseguir per a la flamant corporació idèntiques concessions que «en altres confraries es acostumat»: que els pintors es preocupin per ésser equiparats als demás grups d'artesans, que per aquest motiu demanin també, per exemple, poder «aiustar-se y tenir consell per coses tocant a sa art tantes quantes vegades voldran perpetuament», ara «sens assistencia de oficial Real» (capítol 3), o que reclamin, en fi -com ja era de rigor, d'altra banda-, que la constitució de la nova confraria amb les seves «ordinacions» sigui públicament proclamada, «perque ningun puga ignorantia allegar ni a dites coses contrauenir» (capítol 11).

Ja s'ha indicat que el nou privilegi no varià sensiblement les pautes generals ni l'esperit del de 1519 -també similar al de Perpinyà de 1630, com havíem remarcat. En moltes ocasions es limità a actualitzar-lo o a corregir-lo, com en el cas de les quotes per a la confraria i la festa de Sant Lluç, que passaven d'un sou anual a quatre sous i quatre diners «per lo que vuy los viures son mes cars y las charitats de la Iglesia se donan maiores ques dauan en lo temps de dit priuilegi» (capítol 2). O com les quotes dels



exàmens, que de trenta sous van passar a tres lliures, tot mantenint la mateixa proporció per als «fills de mestres examinats» -trenta sous- i per als «forasters no catalans» -sis lliures (capítol 4). Amb tot, es preveïen tractes especials de moderació i comprensió per aquell que «sera tant pobre que no tindra com poder pagar los gastos de dit examen» (capítol 7). En d'altres casos es van reforçar i endurir les mesures de control corporatiu. Per exemple, sobre les manufactures posades a la venda pública:

*«5. [...] porque vuy en dia se trauben venals moltes teles pintades y altres pintures tant en les teles y altres materials com en la obra falsificades perço [...] supliquen [...] ampliar aquella paraula en los encants que se entenga en qualsevol altra part o lloch de la present Ciutat y deu llegues prop de aquella, axí que ni en los encants ni fora de aquells pugan los poblats en dita Ciutat y circumueins de aquella a deu llegues al rededor esser enganyats, donant licentia de poder rompre les tals pintures falsificades si seran de coses humanes y les Coses diuines aportades als Pares Inquisidors pera que las rompan y axí los que vindran a comprar teles ho altres obres pintades decebutts y enganyats no seran.» (ibid., 153)*

O també sobre l'habilitat i preparació que havien d'acreditar els aspirants a pintor mitjançant el període d'aprenentatge i l'examen preceptius (capítol 6). L'aprenentatge, «ans de poderse examinar», augmentava a cinc anys seguits «ab mestre examinat». I en el cas del pintor foraster que «ja habil vindra», li era dispensat el temps d'aprenent però no pas l'examen: s'hi havia de sotmetre i demostrar que realment era expert, altrament s'atindria a una penalització contundent, de renovada duresa: «encorrega en pena de deu lliures per quiscuna vegada que sera trobat hauer pintat sens licentia y examen de dita confraria y les pintures sien rompudes si seran de coses humanes y si seran de coses diuines sien portades als Pares Inquisidors pera que sien rompudes» (ibid., 154).

Ara bé, a més d'això en el document de 1596 destaquen dos altres elements nous i de considerable interès, que

no podem deixar d'assenyalar com a conclusió del present epígraf. En primer lloc, una «ordinació» a propòsit de la «puresa de sang» dels pintors que en aquest context fóra molt estranya si no reflectís tan puntualment el peculiar clima polític-religiós, obsessiu i feixuc, que caracteritzà els darrers anys del regnat de Felip II. Remarquem que ultrapassa sensiblement les estrictes seqüeles o exigències religioses derivades del moviment contrareformista o post-tridentí, tant les relatives a aspectes concrets de les obres -així, el «decorum»- com a consideracions de caràcter global -així, la subordinació o finalització «ideològica» de l'activitat artística-, d'altra banda prou presents en el mateix document: recordem les al·lusions als «Pares Inquisidors» com a encarregats d'ofici de la destrucció de les pintures il·legals amb temàtica religiosa, o si més no l'orientació quasi exclusivament religiosa que prenia la *laus* ja consignada més amunt. L'«ordinació» en qüestió, en canvi, sembla transcendir la simple ortodòxia catòlica i més aviat apareix impregnada de l'enderiament personal del rei Felip II -progressiu des de 1568- per a tancar i «depurar» els seus regnes, per tal de preservar-los religiosament i políticament homogenis a qualsevol cost:

*«8. Item Per lo que al principi es dit que la art de la pintura es de grandíssima importancia per ensenyar als Ignorants en demes en coses de la doctrina y fe christiana y se haien vist is veien cada dia pintures molt enormes fetes per Infels inimichs de nostra santa fe catholica. Per ço dits Pintors supplican a Vostra Excelencia sia de son Real servey manar statuhir y ordenar que ningú sia admes al examen de dit art de pintor que primer no haia donada informacio y proua bastant y auctentica com no es heretge Juheu moro o saraci, ni infel ni deualla de linatge de tal gent per part de pare ni per part de mare ni per part de sos auis paternals ho maternals com en semblant y modo no tant necessari o tenen en la present Ciutat los arts dels Droguers, Apotecharis, notaris, Candelers de cera y altres.» (ibid., 154)*

En segon lloc, assenyaalem la nova reorganització interna de les especialitats de l'ofici de pintor (capítols

9 i 10), les quals, com ja observàvem en les «ordinacions» de 1519, comportaven exàmens específics. El 1596 s'adopten novament correccions en la distribució, esdevinguda obsoleta, de les activitats pictòriques, per tal d'adaptar-les millor a les necessitats i a les oscil·lacions del mercat artístic coetani -sempre dintre el marc de l'organització artesana del treball i des de concepcions corporatives. La divisió de la pràctica de la pintura en diferents grups es continua establint d'acord amb afinitats tècniques, i, òbviament, s'exigeix per a cada branca o «especialitat» l'habilitat tècnica corresponent. El 1596 ha desaparegut la branca dels «cortiners», segurament absorbida en la dels «retaulers» malgrat que en el text dels capítols tampoc no es parla de retaules, sinó només de «Pintura plana, ço es en taulons teles pells...». A la «Pintura plana» cal afegir la ja coneguda dels «dauradors i estofadors», i apareix una agrupació nova, la dels «pintors de vidrieres». Cadascuna de les tres activitats haurà de comportar un examen específic:

*«9. [...] si algu se voldra examinar y no haura apres sino de pintar y en dita habilitat sera examinat, que aquell tal per molta habilitat que tinga en lo pintar no gose ni li sia licit fer feyna de dauradura ni estofadura ni emprendre-la afer si ja tambe no se examina de estofadura y dauradura, per ser entresi la estofadura y dauradura differentes de la pintura y per lo semblant lo que se examinara de estofadura y dauradura tant solament no gose ni li sia licit empendrer a fer ni faça ninguna feyna de Pintura plana, ço es en taulons teles pells ne altres coses concernents del art de la pintura, sots pena per lo contrafahent a la dita y present ordinacio de deu lliures per quiscuna vegada que sera fet lo contrari y de perdre la dita feyna haurà feta [...].»*

*«10. [...] ningun pintor de Vidrieres gose ni pugue exercitar son art dins la present Ciutat ni deu llegues prop de aquella que primer no sia examinat en lo examen del qual sia manat observar tot ço que en los examens dels altres Pintors es ordenat tant en los salaris com altrament, lo qual examen haia de esser de alguna Imatge pintada en vn ho molts trossos de vidre y que la haia de recoure y posar en ploms a coneguda de mestres y lo que sera examinat en dit art de pintar Vidrieras o fer vidrieras Blancas no puguen vsar de altra pintura ni dauradura sots la pena damunt imposada si ja en dites habilitats també no estava examinat.»*  
(ibid., 154-155)

Les «ordinacions» cinccentistes, tant de 1519 com de 1598, suposen encara un reforç suplementari dels mecanismes corporatius tradicionals sobre la producció artística, no obstant les saltuàries incrustacions de fórmules i de termes d'adscripció diguem-ne renaixentista. Les correccions no afecten mai el fons essencialment artesà i d'ascendència medieval del marc de treball del pintor, sinó que més aviat hi conflueixen i en definitiva, com dèiem, l'enrobusteixen. A comparació, els indicis de «novetats» -que no hem deixat de remarcar, tanmateix- esdevenen un lleu i superficial vernís «modern», un esforç tot just embrionari i confús, sense continuïtat, que es desfibra i marfon en un medi decididament «advers». Resta el pes del sistema d'aprenentatge i d'accés a la professió, el poderós control sobre el comerç i la difusió de les obres, la implacable fonamentació i divisió del treball artístic segons criteris d'habilitat tècnica o de domini dels processos tècnics...

És evident que el control gremial comportava també nombrosos aspectes positius: que presentava no pocs avantatges en relació a mantenir certs estàndards de qualitat o bé a garantir un mínim nivell mig de correcció en les manufactures, com palesa si més no el cicle de la pintura gòtica, en conjunt tan brillant. Però sembla així mateix evident que la pervivència del marc corporatiu establia una dinàmica basada en «raons del mercat» en comptes de les «raons de l'art», precisament en una època de profundes transformacions en el paradigma estètic -inclosa la incorporació de valors teòrics. I en comptes de promoure o estimular la recerca i la creativitat, els mecanismes de l'organització gremial afavorien les tendències al conservadurisme, a la repetició dels recursos artístics, a la rutina i a la mediocritat: a un tipus de treball competitiu, expeditiu i industrialitzat. En comptes de potenciar els complexos valors de fons, expansius i polivalents, de l'«universal» *disegno* o «disseny/dibuix», s'emfasitzava el domini mecànic, restrin-

git i exclusiu, d'uns procediments tècnics «particulars». En comptes de desvetllar inquietuds cap a les noves idees de la fonamentació científica i teòrica, ancorava les arts en la petita seguretat de les estrictes habilitats manuals...

Els artistes millors, les personalitats artístiques de gran tremp, podien sostreure's igualment als condicionaments més negatius d'aquest règim -com ha passat sempre-, però això no era fàcil ni còmode per a la majoria, i de fet durant el Cinc-cents no sorgí cap pintor que deixés una empremta profunda en l'ambient de les arts catalanes: van prevaler les mediocritats. El mateix abús -i no pas un simple recurs, només- de gravats d'artistes nordeuropeus i italians per part dels nostres pintors, per tal d'animar els seus personatges i de poblar les seves «històries» amb algun toc de variada imaginació, és un indici més de la mediocritat i pobresa d'estímul creators que presidia i impregnava el marc corporatiu del país durant el segle XVI.

Perquè es tractava d'un ús dels gravats copiosíssim i sistemàtic, que la majoria de vegades no mirava d'obtenir simples «motius d'inspiració» -com sovint es pretén justificar, per compassiva disculpa- sinó que es resolía en calcs i «transcripcions literals» de figures o d'enteres composicions, quan no s'aplicava a veritables «muntatges de citacions», incorporades sense cap prèvia transformació «creativa». Podríem constatar que fou un recurs generalitzat en la pintura d'altres indrets europeus, també, però això no treuria l'oportunitat d'assenyalar-lo aquí. No és pas la primera vegada que hi al·ludim en el present treball, i més endavant caldrà insistir encara en el fenomen, àmpliament documentat i que ja detectà Diego Angulo (1944a i 1944b) en alguns pintors cincentistes catalans -recentment Ana Àvila (1983), entre d'altres, n'ha augmentat les evidències.

L'adduïm també ara tan sols com un exemple puntual de les pràctiques expeditives i fàcils que un sistema de treball artístic artesanalitzat feia quasi inevitables, i sense perjudici de la part de responsabilitat que pogués

pertocar als clients. L'anècdota recollida per Jusepe Martínez a *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, recordada abans, caricaturitza una situació de Saragossa en el segle XVII que es podria traslladar perfectament a la Barcelona del segle XVI: els encàrrecs de pintura també es podien reduir a una representació «assegurada», i així *«muchos de los que le pedían cuadros le daban unas estampillas de Flandes de simples autores, que las metiera en obra conforme se las pedían [...] lo más es para monjas y frailes, y para oratorios de personas devotas que los quieren así»* (Martínez/Gállego, 1950, 221). És evident que plovia sobre mullat, i en tot cas molts pintors basaven el seu treball en repertoris d'estampes i gravats, ho reclamessin o no els seus clients.

No podem estendre'ns més a examinar altra documentació sobre el tema corporatiu: considerem que la referida fins aquí cobreix a bastament el propòsit inicial d'aquestes pàgines d'esbossar el context de relacions de treball en què es movien els artistes del Cinc-cents català, en particular els pintors. Per a informació documental complementària, remetem a la resta de textos publicats per Josep Gudiol Cunill (1908, 212-213). Afegim tan sols, per acabar, que fins a partir de 1650 els pintors no quedarien constituïts en «Collegi», sense els antics companys «artesans» -els «dauradors» i els «pintors de vidrieres»-, i en conseqüència no veurien oficialment reconeguda la seva professió com un «art liberal» i no simplement «mecànic». Però el reconeixement «real» del seu estatus no es produiria fins molt més tard.

### 2.3. El públic

Tota descripció raonable d'un ambient artístic, a desgrat que com en el cas present prengui la forma sumària d'un esbós, hauria de considerar un tercer factor, el públic de les obres d'art per afegir i enllaçar amb els dos ja contemplats fins aquí -els clients i els artistes. Un públic

sovint no identificable amb el client esdevé l'objectiu final de moltes produccions artístiques: les afecta en la mesura en què se li han d'acomodar, si pretenen fer-se-li accessibles i «comprensibles». Per això, doncs, caldria poder establir amb una certa aproximació les possibles tipologies d'aquest públic en el Cinc-cents català, la seva formació, el biaix dels «missatges» que li són adreçats, les orientacions del seu gust, els seus hàbits o expectatives visuals, etc.

El més important dels aspectes connectats amb el públic, però no pas l'únic, fóra potser el contingut en la vetusta expressió de «*Biblia pauperum*», tan antiga i constant, que en el curs del segle XVI tingué un renovat plantejament -atíat amb crispada virulència arran de les lluites religioses de l'època. La *laus* de 1596 recollida uns fulls enrere reconeixia clarament que la pintura «per los sauis es de tanta doctrina y subtileza y requerex tant ingeni y Intelligencia», ara bé, al costat d'això, i amb més èmfasi, consignava les típiques preocupacions posttridentines: que «per raho del vulgo [la pintura] se diga libre dels Ignorants», ja que els seus «effectes se veuen y mostren en dit art mes clarament en nostres temps en los quals gran part de la intelligencia de la Religio y doctrina christiana es enseñada per medi de la pintura, la qual ab les imatges de les Istories y figures de christo y dels sants la Iglesia de Deu notablement exhorta y a devocio provoca».

El tema de la incidència -si més no «passiva»- del públic no comitent en la configuració d'un conspicu sector de les arts cinccentistes a Catalunya presenta altres vessants, naturalment: ja hem apuntat el del gust o les «preferències estètiques» d'un públic hipotètic, i podríem preguntar-nos també pels seus «hàbits visuals», lligats a la seva capacitat de «lectura» d'esquemes gràfics, per exemple. En tot cas, avancem de seguida que, llevat de l'última qüestió -els aspectes generals de la qual s'han tractat en la primera part del present treball (cf els epígrafs del capítol

1.3. «Consciència visual»)-, caldrà obviar el tema, aquí, perquè hauria de ser objecte d'una recerca específica que no podem afrontar. Ens limitem a consignar la llacuna, i a lamentar-la.

En una qüestió de les característiques d'aquesta fóra d'escassa utilitat cenyir-se a rastrejar uns pocs indicis, espigolats aleatòriament en la documentació coneguda. Certes indicacions registrades en els contractes, tanmateix, es podrien justificar o interpretar des de la perspectiva d'una «pressió estètica» ambiental, formada en gustos i estereotips atàvics, com la identificació de bellesa i valors o qualitats artístiques amb riquesa decorativa, amb abundància i varietat d'elements, amb sumptuositat de les representacions, amb profusió d'or i de materials cars o amb quantitat de treball aplicats a les obres... Així, a propòsit d'un retaule avui perdut de Joan Gascó per a Sant Martí del Bas, capitulat l'1 de març de 1527, s'indicava que «les dites figures seran miges figures abilades e ornades segons pertanyara a dites figures ab los camps deurats e picats les frasadures de or ornat. E mes pintara la pastera de argent brunyit e dade de carmesí ab huns fulatges romans» (Gudiol Cunill, 1907-1908, IV, 33).

O bé, ara en relació a l'escultura -al retaule major de Poblet-, en un moment del llarguíssim plet interposat contra Damià Forment la comunitat pobletana declarava que «per eser lo monestir de Poblet casa tant principal en Catalunya y tant anomenada ha hon estan sepultats tants Reys de Arago y altres notables persones, volia que lo retaule fos molt sumptuos y bell y sans defectes y per ço donaue tant gran preu» (Salas, 1928, 464). Els exemples d'aquest caire es podrien multiplicar, però de moment i fins que no es pugui comptar amb estudis sistemàtics, sectorials o de conjunt, sobre el problema dels clients, no sembla pas que les indicacions suggerides aquí superessin les simples -i encara, desarticulades- conjectures.



Una aproximació panoràmica sobre el públic cinc-centista català hauria permès completar l'esquemàtica presentació del context artístic que emmarca la introducció de la perspectiva lineal a Catalunya, però cal reconèixer que això no és encara practicable. Deixem l'enunciat del mancat capítol com una lleu presència «silenciosa», simplement testimonial, com una imatge en negatiu: com la peça encara no trobada del *puzzle* que manté el seu opac perfil provisional, i mentrestant ajuda a circumscriure el de les peces veïnes del conjunt.

Per a la introducció al país d'un corrent com el renaixentista, i en especial de la modalitat de representació perspectiva, que comportava un factor irreductible de consciència teòrica de les arts, resultà determinant la inhibició dels grups socials més cultes i pròxims a l'humanisme. Mancant aquesta mediació per a la teoria, el protagonisme principal del procés quedà a mans de l'artesanat -local i foraster-, pressionat al seu torn per unes condicions de treball i pels gustos d'uns clients i potser d'un públic poc exigents envers el nou paradigma italianitzant i, sobretot, molt poc sensibles o preparats per a les seves implicacions teòriques.

No és estrany, doncs, que en aquestes condicions l'empelt del nou model estètic en la societat catalana -la qual, convé no oblidar-ho, tot just començava a refer-se d'una crisi llarga i d'efectes devastadors- constituís un procés laboriós i vacil·lant. Que, d'una banda, es prolongués tan ralentidament fins a darreries del segle, i que, de l'altra, es resolgués a partir de factors essencialment empírics, sense gruix teòric ni ruptures polèmiques, en pacífic maridatge amb les prolongades tradicions gòtiques. Les seqüències o peripècies de la frustrant incorporació de procediments perspectius en la pintura cinc-centista catalana ens permetran confirmar de seguida aquests extrems, al marge de les precisions i matisos que convingui fer.

*«Indarno si tira l'arco ove non hai  
da dirizzare la saetta»  
L.B. ALBERTI, De pictura, I, 23.*

### **3. LES OBRES: RESTITUCIÓ PERSPECTIVA I ANALISI**

#### **3.1. Antecedents autòctons i influències al llindar del Cinc-cents**

El marc artístic suara esbossat permet formar-nos expectatives respecte al caràcter i funció de les representacions, respecte a les actituds socials -les dels mateixos artistes i les dels seus clients- enfront de l'entitat i els valors de l'operació pictòrica, i en línies generals també respecte als nivells de consolidació artística dels tallers. Ara caldrà observar directament, en els comportaments gràfics concrets, les construccions espacials específicament aplicades: els recursos tècnics, les eventuais formalitzacions geomètriques i els procediments o modalitats perspectives amb què s'operà -com veurem, més pròpiament modalitats «espacials», que no pas «perspectives» en sentit estricte.

En primer lloc, convé considerar la situació de partença, i per tant constatar els recursos espacials que ja s'havien aplicat en els obradors catalans en el pas al Cinccents. O millor, caldrà constatar tots aquells que d'alguna manera es podrien donar per coneguts i ja assimilats -és a dir, consolidats tant en els objectius i habilitats de representació dels pintors, com en els esquemes de reconeixement visual del públic. S'hauria de plantejar, doncs, si més no a grans trets, allò que en el llindar del segle XVI ja formava part del substrat espacial col·lectiu, que ja era integrat i configurava la tradició figurativa -la més immediata o la més llunyana, la tothora en actiu, o la ja superada, o bé, en fi, l'encara persistent en episodis «fòssils».

Es pretén caracteritzar l'humus de comportaments i tècniques espacials «disponible» en els obradors dels pintors, els recursos de referència heretats -acumulats en paral·lel a la invenció brunellesco-albertiana i a la seva difusió- des dels quals es partia o es podia haver partit des del mateix inici del segle XVI. No ens hem proposat de cap manera establir ara, ni tan sols sumàriament o parcialment, una «història» de la tradició espacial quatrecentista, ni encara menys cap història de la representació pictòrica -i en deixem expressa constància, a desgrat que el propòsit contrari fóra molt evidentment desproporcionat en un treball com el que ens ocupa. L'exposició dels fets espacials constatats podrà obviar, per tant, un ordre diacrònic estricte, la contextualització històrica de les anàlisis amb les circumstàncies dels procediments aplicats pels pintors, i, naturalment, obviarà tot l'aparell documental i crític que en un estudi sistemàtic convencional d'història de la pintura hagués estat imprescindible.

Així, no inclourem bibliografia de referència, ni la general ni l'específica per a les obres que seran objecte d'anàlisis o d'exemplificacions. Interessa destacar només, insistim, les actituds i construccions espacials que es po-

den desprendre d'un mostreig -aleatori, però confiem que suficient- de pintures quatrecentistes. De cap manera no voldriem entrar en la problemàtica cronològica, d'autories ni de cap altra mena vinculada a les esmentades obres. Les dades que en consignem són les recurrents, obtingudes en la bibliografia general a l'ús sobre pintura catalana del segle XV: ens hi remetem, i en tot cas renunciem d'antuvi a donar cap bel.ligerància a qüestions al marge del tema «espacial» considerat (per a les dades que es consignen, cf Núria de Dalmaes-Antoni José i Pitarch, *L'art gòtic, s. XIV-XV [Història de l'art català, III]*, Edicions 62, Barcelona, 1984, 206-274; Josep Gudiol Ricart, *Pintura gòtica [Ars Hispaniae, IX]*, Plus-Ultra, Madrid, 1965, 91-117 i 272-293; Josep Gudiol Ricart-Santiago Alcolea Blanch, *Pintura gòtica catalana*, Polígrafa, Barcelona, 1986, 73-206; Frederic-Pau Verrié, *L'art gòtic. La pintura* [dins Joaquim Folch i Torres (ed.), *L'art català, II*, Aymà, Barcelona, 1957, 381-414).

Ens interessa fonamentalment plantejar aquí els procediments de resolució espacial -només en sentit molt ampli «perspectiva», com recordàvem- aplicats en la pintura. L'estudi d'aquest paràmetre diguem-ne «tècnico-estètic» de la representació històrica té conseqüències que, a vegades, han contribuït a confirmar o a precisar dates d'obres o catàlegs de pintors, o bé a enllaçar trets o corrents estilístics, o bé a interpretar algun altre aspecte de la producció artística i de les seves relacions socials. Tant de bo que els resultats del present treball també hi contribuïssin, però en si mateix el treball no consisteix pas a fer explícites aquestes conseqüències -ni tan sols no les explicitarà respecte a la pintura del segle XVI, a desgrat que, com és natural, l'estudi de les construccions espacials aleshores esdevindrà més sistemàtic i diacrònicament més ben articulat. És un dels seus límits de partença, i potser no resulta del tot ociós fer-ne memòria també ara.

La primera dada general que s'ha de consignar, no obstant la seva obvietat, és el caràcter narratiu -ja tradi-

cional en el segle XV- de la major part de la pintura coneguda. La seva funció d'explicar «histories» se sol concretar, en particular, en la visualització de blocs unitaris de narracions, prevalentment bíbliques o hagiogràfiques -remarquem-ne l'origen literari: són derivades dels textos sagrats i litúrgics, canònics o apòcrifs, o bé d'escrits piadosos o de llegendes meravelloses i edificants, entre les quals cal destacar els reculls de vides de sants com el famós *Flos sanctorum* o *Llegenda àuria* de Jacobus de Voragine. En tot cas, la unitat didàctico-narrativa constava d'una successió d'episodis cronològicament diferenciats, que comportaven una explicació en diferents quadres o plafons. Cada quadre esdevenia així una subunitat narrativa, i malgrat que també podia contenir més d'un episodi -sovint n'enfilava o sintetitzava dos o tres-, la mateixa claredat de la identificació tendia a fer imaginar i presentar cada escena concreta per separat i en escenaris adequats i específics. És a dir, propiciava la tendència a les representacions amb unitat espàcio-temporal.

A Catalunya, com en molts altres indrets, la formalització de les successives escenes d'una narració es resoldria prevalentment en pintura sobre taula -sobre taules de dimensions més aviat reduïdes, després disposades en un conjunt retaulístic més o menys solemne-, i per tant la confrontació amb solucions narratives anàlogues es faria potser respecte a les miniatures de llibres il·lustrats, però, ja a partir almenys de mitjan del segle XIV, sense pràcticament comptar amb les fetes damunt grans superfícies murals de pintura al fresc, que a Itàlia foren tan copioses i tan importants per a l'evolució dels procediments espacials. Així i tot, la funció narrativa de les representacions va promoure i potenciar també aquí en la pintura sobre taula -i d'acord amb la «teoria del testimoni ocular» al·ludida en la primera part del treball-, les superfícies amb sensació «de vidre».

La concepció de la superfície del quadre «transparent», darrera la qual veiem l'episodi escenificat en el seu propi espai, era ja una idea ben consolidada en el segle XIV, i en el segle XV s'ha d'entendre com una simple pressuposició. Precisem que hi ha persistències en l'aplicació de daurats -una solució de superfície «reflectant», tradicionalment reclamada per les connotacions simbòliques de l'or, malgrat les seves contradiccions amb la «transparència», i la concessió no deixa de tenir significat-, però també que són relativament limitades i precises: els fons de cel, els nimbes, les orles o decoracions de vestits, i la qualificació ocasional d'algun accessori molt determinat de l'escena. En els quadres no narratius -per exemple, els d'imatges de devoció- el fons d'or pot ocupar superfícies molt àmplies, certament, i d'altra banda també cal comptar amb fenòmens de «moda» com el retorn, a mitjan del segle XV, del gust per la profusió dels daurats, combinats o no amb relleus estucats o estofats. En conjunt, però, s'ha de reconèixer que la pintura narrativa, amb l'efecte «de vidre» que comporta, desbanca les superfícies daurades del quadre i les torna progressivament residuals.

Una altra dada general referida al segle XV que convé consignar tot seguit és la preferència per la presentació frontal o frontal escorçada de les escenes [cf part I, fig. 2.2.8]. El cub o caixa espacial, implícit i més o menys ben expressat «dintre» el «vidre» -o el «mirall»- de la superfície, es mostra quasi sempre amb una cara coincident o paral·lela al pla del quadre, i la preferència «frontalista» es constata igualment en la resolució dels mobles i accessoris i en la disposició de les figures en l'escenari. La presència isolada d'escorços o d'alguna vista obliqua no obsta a aquesta constatació fonamental, que coincideix amb la que els estudiosos han remarcat a Itàlia des del Quatre-cents, tot i que és oposada a les preferències «obliques» de tanta pintura italiana del segle anterior -la qual, tanmateix, des

del punt de vista del desenvolupament espacial, resulta més pròxima a la nostra del segle XV.

S'ha d'observar encara, en fi, que no s'hi defuig pas la definició arquitectònica de l'escenari amb l'objectiu d'aconseguir un espai més o menys versemblant i «practicable» per als personatges, però el planteig compositiu essencial -que preval d'una manera constant, i a vegades molt feixuga- tendeix a resoldre's en agregació d'elements isolats, perquè subordina sempre la funció espacial de l'arquitectura, i fins l'eficàcia narrativa del mateix escenari, a la presència quantitativa i qualitativa dels personatges i comparses, als «*dramatis personae*» i accessoris ambientals pertinents. En això la pintura quatrecentista catalana s'acorda a pautes compositives nordeuropees i divergeix profundament de les italianes. A Itàlia, fins i tot comptant amb els tipus corpulents i poderosos de la tradició giottesca, la narració del quadre s'organitza a partir d'un escenari -a partir d'un espai-, obtingut el qual s'hi situen les figures corresponents. Ho hem constatat innumerables vegades en la mateixa tendència a preparar de primer antuvi i per sistema l'escaquer, i podem recordar-ho en la formulació rotunda de Gaurico (1504): «*Atqui locus prior sit necesse est quam corpus locatum, Locus igitur primum designabitur, id quod planum vocant*» (Gaurico/Chastel-Klein, 1969, 183). En canvi, aquí s'inverteix l'operació: el quadre és ocupat tot primer per les figures, i les zones lliures es destinaran després a l'escenari i a les al·lusions espacials. Per a simplificar, a Itàlia l'escena representada es resol en «un espai amb figures», mentre que aquí -com en la pintura nòrdica- es resol a tot estirar en «figures amb un espai». Per això tampoc no és estrany que les claus de profunditat aplicades amb més freqüència pels pintors del país siguin el modelat amb clarsobscurs i gradients i el recurs a l'obstrucció dels volums.

Caldrà matisar el darrer i importantíssim tret general assenyalat -la composició mitjançant les figures-, perquè no s'aprecia pas de manera homogènia al llarg del se-

gle XV. De fet, a principis de la centúria es troben encara sistemes compositius pròxims als de tipus italià. El criteri de l'organització de l'escena a partir dels personatges sembla imposar-se arran de l'estil internacional, i té un punt àlgid a mitjan del segle amb Bernat Martorell. També des de mitjan del segle -i coincidint amb les influències del realisme flamenc, de fet ja apuntades en la darrera activitat de Martorell- s'aprecia, si no una inflexió, almenys un major equilibri en l'escenari i en la relació figures/espai, que es prolonga fins al Cinc-cents. Tot seguit es comentarà més àmpliament la qüestió i les seves derivacions gràfiques, en el marc de conjunt d'aquells recursos espacials aplicats en el Quatre-cents català i que, per tant, en principi eren vigents o «disponibles» en el llindar del segle XVI.

### 3.1.1. El substrat remot

Un cop subratllats els trets generals -el caràcter narratiu de la pintura, la sensació de vidre del quadre, la preferència frontal de les vistes i la resolució de la composició mitjançant figures-, caldria desprendre de l'anàlisi concreta d'un mostreig de representacions variades els recursos i procediments més específics de construcció espacial de les escenes ja coneguts i aplicats en el segle XV, en primer lloc per a la decisiva resolució del cub o caixa espacial.

La caixa espacial implícita en el quadre amb «superfície de vidre», que es formalitza principalment en escenes «urbanes» o d'«interior», alguna vegada rep delimitació completa -amb evidència de totes les cinc cares: paviment, fons, sostre, i els dos plans laterals-, però les representacions més habituals la fan aparèixer sense algun o cap dels tancaments laterals i del sostre. En tot cas, els plans de la caixa que es mostren solen rebre una definició arquitectònica, inclòs el pla del fons -que era molt fàcilment traduïble en «cortina». Una altra cosa és l'amplitud espa-



cial virtualment generada per aquesta «arquitectura», i encara una altra l'ús que se'n faci, però la seva sola presència ja és una dada pertinent i interessa destacar-la.

La resolució del conjunt de la caixa espacial o d'algun dels seus plans respon quasi sempre a criteris gràfics ja coneguts en altres contextos artístics -en especial, repertoriats en la pintura italiana i europea del Tres-cents (per exemple, Bunim, 1940, 134-174; White, 1957, 23-112)-, i que són igualment aplicats a la representació d'objectes aïllats o de sectors o plans parcials de l'escena. En principi afecten a les línies i plans «en profunditat», els objectivament ortogonals al pla del quadre -al «vidre»-, si bé es poden veure estesos també als oblics. Els més elementals remunten a un antic esquema artesà [fig. 1.1.1], d'obtenció empírica i d'origen imprecisable però potser anterior al segle IX -limitant-nos a l'època medieval, i d'acord amb els estudis de Kern (1912 i 1937/8) recordats per Panofsky (1927, 111 i n 21), ara trasbalsats per la revisió radical de Mesa (1989, 29-50).

Una versió perfeccionada de l'esquema en qüestió la trobem sumàriament descrita per primera vegada en el *Libro dell'arte* de Cennino Cennini, ja citat abans: «*E da' a' casamenti per tutti questa ragione: che la cornice che fai nella sommità del casamento, vuol pendere, da lato verso lo scuro, in giù; la cornice del mezzo del casamento, a mezza faccia, vuole essere ben pari e ugualiva; la cornice del fermamento del casamento, di sotto, vuole alzare in su per lo contrario della cornice di sopra, che penda in giù*» (Cennini/Brunello, 1971, 96). El procediment recollit, poc explícit en extrem, es podria interpretar com en qualsevol dels casos representats en la [fig. 1.1.2].

En realitat Cennini, que s'expressa en llenguatge concret -amb un exemple sobre el dibuix de les cornises o motlures d'un edifici-, diu només que les ortogonals de la zona alta del quadre baixen inclinades cap al pla del fons, les de la zona central es mantenen horitzontals, i les de la

zona inferior pugen inclinades a la inversa que les superiors. No diu per a res que aquestes línies -que són paral·leles entre si i ortogonals al pla del quadre- convergeixin a cap punt exterior a l'estricta àrea de dibuix ocupada per l'edifici, i ni tan sols que s'hagin de traçar convergents a diferents punts de cap eix implícit en el quadre, com tampoc no diu res sobre com s'haurien de traçar les eventuais línies intermèdies del «casamento»: paral·leles a les inclinades o a l'horitzontal, o també convergents... En qualsevol cas, cal tenir present que els pintors com Cennini, anteriors a la descoberta brunellesco-albertiana de la intersecció de la piràmide visual, no operaven mai amb punts de fuga o convergència, ni tampoc amb eixos, per a la resolució espacial de la representació -com ha demostrat cabalment Mesa (1989, 29-50) (cf primera part, capítol 2.3, epígraf «La pressuposició del "punt" inexistent»). Els eixos vertical i horitzontal marcats sovint en l'àrea del quadre «*battendo prima alcun filo, pigliando i mezzi degli spazi*» (Cennini/Brunello, 1971, 74) són meres coordenades de referència general, com es precisarà de seguida.

Aquests pintors no es plantegen el quadre en termes abstractes o d'unitat geomètrica -ni òptica-, i per tant no es preocupen per problemes gràfics globals com l'orientació de totes les línies del quadre que tenen una mateixa posició relativa, sinó només per la de les línies corresponents a l'edifici o objecte concret que dibuixen en aquell moment, fent abstracció de la dels altres objectes i sectors del quadre. Les línies de cada element o objecte són un problema específic i aïllat, que el pintor resol cada vegada cas per cas i segons li convingui o sàpiga. Coordinarà més o menys l'objecte amb el seu entorn -d'acord amb la seva pròpia habilitat o sensibilitat espacial, i en aquest sentit molts pocs artistes pre-brunelleschians acreditarien una fi nor i un «instint» tan poderosos com Giotto-, però sense operar mai fora de l'àrea de dibuix destinada a l'esmentat objecte (cf Mesa, 1989, 48; per a Giotto, cf id., 1990).

Així, considerant l'element que delinea i ocasionalment la seva situació en el quadre i el seu enllaç amb els elements veïns, el pintor podria optar per a definir-ne la profunditat amb línies paral·leles, o bé amb convergents -o amb una combinació de paral·leles i convergents, com a [part I, fig. 2.3.18b]. Precisem entre parèntesi que aquí, i sempre que es parli en situacions pre-brunelleschianes, les línies que per comoditat anomenem «convergentes» s'haurien d'anomenar, pròpiament, «pseudo-convergentes».

De fet, confrontant amb les paraules de Cennini les pintures italianes del Tres-cents -en especial de Giotto i de la tradició giottesca, que Cennini recull d'Agnolo Gaddi-, podríem retrobar-hi objectes o plans resolts amb totes dues opcions o modalitats bàsiques. I si, en comptes d'objectes aïllats, pensem en el conjunt de la caixa espacial, la fórmula de Cennini descartaria l'exclusivitat de les paral·leles que es desprèn de l'esquema de la [fig. 1.1.1], arcaïtzant i ja superat, a favor de les versions millorades de la [fig. 1.1.2]. La seva descripció que les línies superiors d'un edifici baixen cap al pla del fons, les d'enmig queden horitzontals i les de la base pugen cap al fons a la inversa que les superiors, se sobreentén que és aplicable tant al costat dret com a l'esquerre del quadre, simètricament, i tant als eventuals «casamenti» del seu exemple com a d'altres elements anàlegs o a les simples cares d'una caixa espacial -al conjunt o a qualsevol dels seus plans. Idealment, la superfície del quadre quedaria concebuda, doncs, com un pla transparent que delimités la cavitat interior d'un cub, del cub o caixa espacial. En els gràfics de les [figs. 1.1.1 i 1.1.2] s'ha explicitat el sobreentès, i encara, per a simplificar, només se n'ha indicat la que per extensió s'anomena vista frontal i centrada. Així, el quadre hi resultaria imaginàriament dividit en quatre sectors per dos eixos o franges de simetria, vertical i horitzontal: el vertical defineix les meitats dreta/esquerra, i l'horitzontal les superior/inferior.

La modalitat de [fig. 1.1.1], basada en nocions elementals de paral·lelisme i simetria, resolvia l'orientació amunt o avall i dreta o esquerra de les línies de profunditat amb simples paral·leles al si de cada sector. Però aleshores, quan es dibuixaven superfícies contínues dreta/esquerra amb elements ritmats com les bigues d'un sostre enteixinat o com els rajols d'un paviment -els casos de continuïtat dalt/baix en els plans laterals són menys freqüents-, solien aparèixer dissonàncies molt incòmodes en els eixos o franges de límit entre sectors, perquè les línies «convergien» damunt les mateixes superfícies [cf part I, figs. 2.2.9 i 2.2.10a]. Encara que es procuressin dissimular, com ja assenyalava Panofsky (1927, 111), amb petits escuts, garlandes, vestits, amb objectes, amb elements arquitectònics o amb qualsevol altra púdica «fulla de figuera» que tapés la «vergonya perspectiva», la incoherència figurativa de l'estricta «paral·lelisme» era massa evident. Successius intents de correcció degueren cristal·litzar en les modalitats esquematitzades en la [fig. 1.1.2].

La versió més rigorosa i «sistemàtica», i segurament la més evolucionada, era la de [fig. 1.1.2a], que incorporava la noció de proporcionalitat. Giotto ja l'aplicà. Dividia les línies dels marges anterior i posterior dels plans de la caixa sobre els quals es volia operar -habitualment els corresponents a paviments i sostres- en el mateix nombre de parts iguals, però més reduïdes en la línia més «allunyada» -la *finitrix plani* de Gaurico. La posterior unió de les divisions determinava el traçat de les ortogonals de profunditat. Quan, en l'estudi d'aquests traçats, es prolonguen les ortogonals, s'hi genera una «convergència» tan clara de les línies en un punt, que els estudiosos van arribar a confondre aquesta modalitat amb l'adquisició conscient d'una construcció amb punt de fuga *ante litteram* (cf Panofsky, 1927, 125), certament limitada a plans parcials de la caixa. L'equívoc no s'ha dissolt fins a la coneguda explicació de Mesa (1989, 33-39). Versions aproximades -i potser

també tempteigs previs- del mateix esquema constructiu, tal vegada resoltes «a ull», completament o en part -la casuística fóra molt abundant-, si en prolonguéssim les línies de profunditat donarien «convergències» del tipus de les impròpiament anomenades «d'eix de fuga» o «d'espina de peix», amb convergència de les ortogonals per parelles damunt l'eix, o bé «d'àrea de fuga» més o menys definida o dispersa [fig. 1.1.2b]. Una darrera solució mixta, que combina les convergències amb el paral·lelisme, es podria il·lustrar en l'esquema de la [part I, fig. 2.3.18b].

En fi, sempre i en tots els casos, tant la prolongació de les línies paral·leles o convergents, com la materialització dels punts i eixos o franges -que en les [figs. 1.1.1 i 1.1.2] es descriuen amb línies trencades i puntets- s'hauran d'entendre com una mera convenció i conveniència de les nostres anàlisis, en funció de l'estudi dels traçats, i no pas com elements que els pintors realment utilitzessin per a resoldre'ls. La consciència dels eixos és ben explícita en el mateix *Libro dell'arte* de Cennino Cennini, però se'n parla només en el sentit de simetria o de coordenades vertical i horitzontal del quadre, i no pas en el sentit d'auxiliar de construcció espacial de la imatge. Així, en el cap. LXVII es descriu un procediment simple de traçat del *livello* o horitzontal de delimitació del pla de base a partir de l'eix vertical. Un cop batut amb cordill l'eix vertical gràcies a la plomada, s'obté la seva perpendicular horitzontal mitjançant el compàs -les interseccions o *crocette* de dos semicercles en defineixen els dos punts, segons la mateixa fórmula encara proposada per Gaurico el 1504, que s'il·lustra en els primers passos (ABCD) de la [part I, fig. 2.2.66a]. Del text de Cennini, que transcrivim a continuació, no es podria desprendre cap mena de funcionalitat espacial, ni respecte a l'eix vertical o «*piombino da pie' del filo*» ni a l'horitzontal «*piano a livello*», traçats «*piagliando i mezzi degli spazi*». Són guies o coordenades de

referència per al pintor, al qual Cennini aconsella «e guida i tuo' spazii sempre gualivi e uguali»:

*«Poi, secondo la storia o figure che de' fare, se lo intonaco è secco toglì il carbone e disegna e componi e cogli bene ogni tuo' misura, battendo prima alcun filo, pigliando i mezzi degli spazii. Poi battene alcuna e cogliene i piani. E a questo che batti per lo mezzo, a cogliere il piano, vuole essere un piombino da pie' del filo. E poi metti il sesto grande, l'una punta in sul detto filo, e volgi il sesto mezzo tondo dal lato di sotto; poi metti la punta del sesto in sulla croce del mezzo dell'un filo e dell'altro, e fa' l'altro mezzo tondo di sopra, e troverrai che dalla man diritta hai, per li fili che si scontrano, fatto una crocetta per costante. Dalla man manca metti il filo da battere, che dia proprio in su tuttadue le crocette; e troverrai il tuo filo essere piano a livello. Poi componi col carbone, come detto ha, storie e figure; e guida i tuo' spazii sempre gualivi e uguali.» (Cennini/Brunello, 1971, 74-75)*

En la pintura quatrecentista catalana apareixen aquests mateixos criteris bàsics de paral·lelisme, simetria i proporcionalitat, formalitzables amb els mateixos esquemes de les [figs. 1.1.1 i 1.1.2], en la construcció de la caixa espacial o dels seus plans -i dit sigui de pas: són una mostra més, per si calia, de la difusió «homologada» i capil·lar dels procediments espacials entre els tallers de pintors europeus, una nova confirmació de la constatació de Klein (1963, 307 n 3) que «els mètodes artesans eren evidentment els mateixos tant al Nord com al Sud». N'exposarem les característiques amb algun detall, tal com es poden desprendre de grups d'obres de diversos moments del segle.

#### **Tirania del paral·lelisme**

Convindria començar pel principi, i per obres d'un pintor que, en comptes d'atenir-se a pautes coetànies, sembla prolongar una tradició ja obsoleta: Pere Vall, el «Mestre de la Pentecosta de Cardona», documentat entre 1405 i 1411. N'analitzem pintures del retaule de Sant Blai, contractat el març de 1408 per a l'església de Cardona, ara en una col·lecció particular [figs. 1.1.3-1.1.6].

La seva construcció del cub és limitada a dos plans -paviment i fons-, precindint dels tancaments laterals i del sostre, d'acord amb la inèrcia compositiva elemental de situar els «*dramatis personae*» davant d'un simple teló o fons-cortina. De fet, la gran volumetria del fons arquitectònic, enretirada per a deixar un ampli paviment als personatges, es concentra en la zona alta sense figures, com una cresteria ornamental de torres i merlets -retallats contra el cel daurat-, mer símbol o estereotip d'una ciutat. Els sectors inferiors queden plans o quasi plans per a servir un teló llis als primers termes, un teló que d'altra banda és convencional: la mateixa ciutat varia en cada escena, i no estableix cap relació espacial amb els elements de la narració -la figura que treu el cap sobre un merlet [fig. 1.1.6] o les que apareixen darrera la porta [figs. 1.1.5 i 1.1.6] tenen les mateixes dimensions que les de davant, i Sant Blai des de primer terme és penjat en un tauló que tanmateix prové d'un merlet de la muralla [fig. 1.1.4]. Així, la volumetria del tancament arquitectònic no genera cap espai útil per a l'acció.

En canvi, la seva pròpia condició de cortina de fons allibera una àmplia zona a primer terme, un escenari espaiós de tipus italià, que permet als personatges de moure's amb una relativa llibertat -sense els atapeïments habituals que constatarem tot seguit en altres obres. Pere Vall encara ha compostat el quadre començant per l'escenari o «*piano a livello*» de Cennini, en comptes de fer-ho per les figures -una «modernitat» de mètode adoptada sense saber-ho, per pur arcaisme. No en treu gaire partit, certament, perquè després distribueix els personatges concentrant-los en una estreta franja de primer terme -més aviat «davant» de l'escenari que no pas «enmig»-, desplegats per tota l'amplada del quadre davant de l'espectador, arreglats els uns al costat dels altres en comptes de distribuïts en totes direccions per l'esplanada que havia alliberat. Però malgrat això, i que el paviment llis tampoc no serveix cap referència

mètrica de profunditat, les escenes resulten espaioses i les figures hi ocupen llocs relativament versemblants. No ho resulten més per la manca de sensibilitat espacial de Pere Vall, perquè un cop pintat el pla del fons s'ha limitat a disposar-hi al davant un altre pla paral·lel amb les figures iuxtaposades, deixant buit l'espai intermedi.

La cortina arquitectònica és una representació convencional, purament al·lusiva, i variada en cada episodi. No es podria considerar cap «vista», pròpiament, i per tant s'haurà d'entendre que les taules presenten vistes «frontals» i «centrades» només en sentit analògic. El «centre» constructiu de les composicions és més aviat un eix de simetria *«che batti per lo mezzo, a cogliere il piano»*, sempre situat enmig del quadre en la porta oberta a la muralla, llevat d'una escena en què n'ocupa el lloc -i la funció- el cos martiritzat de Sant Blai [fig. 1.1.4]. El pintor opera exclusivament amb el procediment més primitiu de la [fig. 1.1.1], que resol la profunditat per simple paral·lelisme. Les ortogonals són sistemàticament traduïdes en feixos de paral·leles inclinades. Fins i tot les obliques a 45° del quadre reben la mateixa solució de paral·leles amb idèntica orientació que les ortogonals -com les torres per aresta amb torricons de la [fig. 1.1.5]. Els eixos o franges de simetria de la construcció, tant el vertical com l'horitzontal, passen pel centre de curvatura de l'arc de la porta i podem considerar que hi determinen els quatre sectors del quadre per a l'orientació de les paral·leles de profunditat, com apareix en la [fig. 1.1.3b]. La precisió d'aquest centre és casual o aleatòria, perquè, com s'ha dit repetidament, ni Vall ni cap pintor pre-brunelleschià no resolien mai els traçats a partir d'eixos, de punts o d'altres referències exteriors a l'àrea dels seus dibuixos.

Notem que l'absència de superfícies de representació contínues dreta/esquerra i dalt/baix aquí no fa necessaris cap variació ni camuflatge en les franges de conflicte, en coincidència amb els eixos. De fet, la importància i com-



plexitat espacial dels volums arquitectònics del fonal, que s'acumula en els sectors per damunt l'horitzontal de simetria, es resol en cossos aïllats, o bé els elements ritmats que incorpora en una superfície contínua tenen longituds reduïdes i molta separació, i això no dona peu als conflictes visuals i per tant tampoc no reclama ajustaments gràfics ni les panofskyanes «fulles de figuera». En el centre de la [fig. 1.1.6] ha esquivat el possible problema trencant la simetria: la torre central manté la posició de les de l'esquerra. Les incoherències greus que tanmateix apareixen en l'escena de la [fig. 1.1.4] no són producte de les franges conflictives d'aquest esquema sinó només de la imperícia o inconsciència espacial del pintor, que hi ha operat per estereotips i per iuxtaposició, creant conflictes nous en comptes d'estalviar-se'n. Observem-hi les contradiccions en la definició dels volums arquitectònics que sobresurten dels merlets, o en la posició i longitud de la biga que sosté el Sant martiritzat, però, sobretot, en la incompatible resolució de les mènsules i els contraforts amb pinacle de la muralla -un problema que es repeteix, amb menys estridència, en la [fig. 1.1.5].

En efecte, el mateix sistema de paral·leles aplicat arreu, aquí s'ha duplicat i encarat en sentits oposats, que dona gravíssimes «inversions perspectives». Aquest comportament gràfic -constatable arreu, en graus desiguals, fins i tot en dates molt avançades- responia a la «ingènua» intenció del pintor de representar simultàniament les superfícies superior i inferior d'una mateixa cornisa o plataforma de la murada: per sobre, compassada pels contraforts pinaculats de coronament, i dessota per les mènsules de suport. Sense poder-s'ho imaginar, Pere Vall, i nombrosíssims pintors com ell, servien així exemples deliciosos d'aquelles paradoxes visuals amb «objectes impossibles» o absurds, avui estudiades per la psicologia de la visió [cf part I, figs. 1.3.27-1.3.29]. Molt probablement s'hauria d'interpretar també com un episodi de simultaneïtat espacial l'aparença

vuitavada o hexagonal de les torres de la [fig. 1.1.3]: en realitat, s'hauria pretès representar torres de planta quadrada segons la característica vista frontal escorçada [part I, fig. 2.2.8c] en la versió duplicada a la dreta i a l'esquerra de l'espectador que s'il·lustra en la [part I, fig. 2.2.1, i-j]. Comentarem el fenomen en relació a l'estança aparentment hexagonal de la [fig. 1.1.11] i a l'«involuntari» pentàgon de la [fig. 1.1.20].

La construcció dels accessoris de la història de Sant Blai reproduïx també l'esquema general de paral·lelisme de la [fig. 1.1.1] ja aplicat al fons, però de manera autònoma per a cada element, i com és natural sense assignar mai cap valor de referència mètrica als eixos. Així, en la [fig. 1.1.3b] les ortogonals de la cornisa de la presó del Sant, situades damunt l'eix horitzontal, són orientades cap avall, i les dels plafons de la porta, que queden sota l'eix, a la inversa, però sense cap correspondència amb la precisa inclinació donada als plans ortogonals en l'esquema general, ni amb la dels d'altres objectes llunyans o pròxims. És més, no hi ha correspondència en la inclinació de les ortogonals ni tan sols a l'interior d'un mateix pla o de plans paral·lels entre si però del mateix objecte «migpartit» per l'eix: les paral·leles de la cornisa de la presó han rebut una inclinació menys aguda, respecte a l'eix horitzontal, que no pas les dels plafons de la porta, en la mateixa cara ortogonal de l'edifici.

El tron del pretor repetit en cada episodi hagiogràfic -a l'extrem dret o bé esquerre de cada quadre- es configura encara d'acord amb l'idèntic esquema de paral·leles inclinades, bé que independentment dels edificis del fons i de la presó. En efecte, ha rebut un eix vertical propi, que determina l'orientació de les ortogonals de cada banda amb plena autonomia respecte a la resta d'elements anàlegs de la caixa espacial -com si es tractés d'una altra caixa espacial menor situada dintre la general, però aïllada, és a dir, també amb vista frontal i centrada a desgrat

del seu extremat descentrament en el conjunt. Una vegada més, aquest eix subjacent determina tan sols l'orientació o sentit de la inclinació, i no pas el seu precís grau -traçat sempre «a ull»-, com s'ha fet evident en el diagrama de la [fig. 1.1.3b]. Recordem un cop més el caràcter intuïtiu d'aquests eixos, que els pintors no materialitzen mai com a auxiliars de construcció espacial -cf l'epígraf anterior, a propòsit de Cennini/Brunello, 1981, 74-75. Les paral·leles són traçades en el seu lloc directament i «a ull», i l'exactitud amb què algunes vegades les línies de cada banda «convergeixen» per parelles sobre l'eix, quan nosaltres les prolonguem, s'ha d'interpretar com un resultat casual -i la precisió en les operacions mecàniques de dibuix tampoc no hauria de sorprendre en artesans avesats a la seva feina.

S'ha de remarcar una recepta molt característica i de llarguíssima vigència, també relacionada amb aquest grau desigual d'inclinació de les ortogonals paral·leles però que volem ressaltar sobretot com a fórmula de solució constant d'una sèrie de casos afins: les cantonades i arestes formades pels canvis de pla, tant en el sentit frontal com en l'ortogonal al quadre. Es representen sempre segons la bisectriu de l'angle i no pas segons la inclinació que correspondria en cada cas. Per exemple, en el gruix de les ales laterals del setial del pretor, els canvis de pla són frontals i s'haurien de representar amb simples segments horitzontals, però reben sistemàticament una bisectriu, que en l'exemple de la [fig. 1.1.6] s'han destacat en part i senyallat amb (B). En els plans de profunditat del portal central de la muralla i del seu llindar, que són ortogonals al quadre, els canvis també es representen amb la idèntica recepta de la bisectriu -igualmente explicitada per (B) en la mateixa [fig. 1.1.6].

La profunditat de l'arcada central que apareix en el pla del fons de cada escena, llevat d'una, és definida per un altre vell procediment convencional: el traçat de dos arcs concèntrics [fig. 1.1.3b]. El recurs, que també consta-

tarem sovint en obres tant del segle XV com del XVI, era l'habitualment aplicat -amb saltuàries correccions «a ull», segons els casos- en la majoria dels tallers artesans per a suggerir l'efecte de profunditat de l'intradós d'un arc o d'una volta de mig punt, i és un dels que hem vist recollits en el tractat de Hieronymus Rodler, de 1531 [part I, fig. 2.2.88a].

L'operació elemental amb simples perfils circulars de compàs o de cordill -tal vegada retocats «a ull»- s'utilitza no solament per a resoldre la profunditat d'arcs frontals, situats en un pla paral·lel a la superfície figurativa, sinó també per a resoldre el perfil dels arcs oberts en plans ortogonals o amb altra orientació respecte al quadre. Per exemple, en la [fig. 1.1.3], s'ha aplicat a l'arc en posició ortogonal de la porta d'accés a la presó, i també a les obertures de les torres de la muralla -tant en les cares frontals com en les obliques dels prismes octogonals. Han rebut igualment la mateixa solució les obertures de les torres quadrades de la [fig. 1.1.6], en les cares frontals com en les laterals -ortogonals-, i en el mateix quadre, encara, l'obertura de la torreta amb orientació obliqua dreçada en el fons a l'esquerra i els òculs del coronament circular d'una altra torre que despunta sobre els merlets a la dreta. També la presenten, en les torres corresponents de la [fig. 1.1.5], els òculs i obertures de les cares obliques -a 45° del quadre- i les espitlleres dels torricons d'aresta, que se suposen cilíndrics. Altres mostres de la recurrència de la solució es poden observar en les obertures calades en la muralla obliqua i en les diverses cares de les torres octogonals del Paradís, en el retaule de Guimerà (1412) de Ramon de Mur [fig. 1.1.7], o també, en plans en posició tant frontal, com ortogonal, com obliqua, en l'ornamentada arquitectura de l'Anunciació del retaule de Santes Creus (c.1409/11) de Lluís Borrassà i Guerau Gener [fig. 1.1.9].

La imatge exacta del cercle en escorç -una el·lipse- planteja un problema geomètric relativament ardu o si

més no de realització laboriosa, i a causa d'aquesta dificultat gràfica rebrà molt sovint solucions només aproximades, a mà lliure, fins i tot en contextos perspectius post-brunelleschians. A primeries del segle XV, Pere Vall ja ens serveix exemples paradigmàtics, quasi sense termes mitjos, de les dues solucions pre-perspectives més típiques: el simple cercle traçat amb compàs i l'el·lipse dibuixada «a ull». En la [fig. 1.1.3a], sobre el paviment davant la presó del Sant, el pintor ha representat un cistell cilíndric amb un escorç molt convincent, amb el·lipse evidentment resolta «a ull». En canvi, en el mateix quadre, el plat de menjar que la dona ofereix al Sant, i que hauria calgut representar com el cistell de sota seu, ha estat dibuixat amb absolut paral·lelisme, amb un cercle perfecte en vista frontal -senyalat per (R). I la justificació «per exigències de claredat narrativa», per la raó de mostrar al públic espectador el contingut del plat, aquí tindria un pes molt relatiu, perquè els plats en posició idèntica que porten les dones de la [fig. 1.1.4] són buits i han rebut la mateixa solució frontal. Igualment, el nimbe del cap de Sant Blai decapitat sobre el pla del paviment, indicat per (R) en la [fig. 1.1.6], també s'ha dibuixat amb compàs -o sigui, com correspondria a un cercle en vista frontal, situat en un pla paral·lel al quadre, en comptes d'ortogonal.

Els procediments gràfics aplicats per Pere Vall esdevenen especialment arcaics també a causa de la literalitat i la rigidesa amb què els aplica -les quals, d'altra banda, donen als seus treballs, precisos i nets, un intens efecte de marqueteria. No en treu gaire partit -en particular si ho comparem amb el que van treure'n la majoria de pintors italians del segle anterior- potser perquè no s'adona que són un mer instrument, és a dir, perquè en realitat aquests esquemes proposen una solució a problemes de representació espacial que ell no s'ha plantejat, o s'ha plantejat molt poc. Ho confirma el fet que, en relació a les figures, Pere Vall extremi el frontalisme, prescindeixi de claus

de profunditat eficaces com la reducció, i apliqui amb irregularitats la d'obstrucció. Opera amb recursos certament poc evolucionats i en dóna versions elementals -tan estrictes i mecàniques que encara n'accentuen l'esquematisme i les incoherències-, però malgrat la simplificació i el primitivisme, la construcció dels seus escenaris amb pla de base i fonamental reculat impregna les narracions amb una espaiositat general i amb una claredat en la distribució dels personatges que, aplicant altres procediments constructius, pintors posteriors i més dotats no aconseguirien.

#### Tenir respostes, però ignorar la pregunta

El comportament gràfic de Pere Vall podria exemplificar ja des d'ara una qüestió de fons que sintetitzarem ràpidament. Tots els procediments i recursos de representació espacial -també la *perspectiva artificialis*, a partir de la seva irrupció- són instruments tècnics més o menys eficaços que el pintor, quan els coneix, pot aplicar a resoldre els problemes plantejats per l'evocació de la tridimensionalitat que desitjava obtenir en la seva pintura. I si coneix i aplica -o corregeix, o troba- procediments o esquemes gràfics més racionals i eficaços, l'efecte evocador d'imatges i d'experiències visuals de les seves «històries» entre els espectadors serà molt més intensa i poderosa. Però de primer antuvi ha de voler obtenir aquests efectes. Ha de plantejar-se el problema, altrament resultarà difícil que trobi la resposta adequada, i tan sols que s'adoni d'eventuals solucions que tingués a l'abast.

Quan el pintor no «desitja» ni es planteja aquest tipus d'objectius d'evocació òptica, farà aplicacions mecàniques, esvaïdes i segurament parcials de qualssevol procediments que pugui conèixer i utilitzar, sempre per dessota de les virtualitats d'eficàcia visual del propi procediment. És a dir, en comptes de fer rendir i depurar l'instrument, l'esquema, i si cal adaptar-lo o canviar-lo, el pintor anirà a remolc del procediment que aplica, après en la rutina de

taller com una altra tècnica qualsevol de l'ofici: el procediment en si mateix és capaç de produir uns efectes de tridimensionalitat més enllà d'allò que el pintor no es proposava, resol més problemes dels que el pintor no s'havia plantejat -fins al punt que el pintor ni se n'adona, o pot ser que ni se n'adoni. Així, la dosi d'eficàcia espacial de les pintures de Vall és assignable més a la «recepta» que aplica que no pas a l'ús -mecànic i simplista, per inèrcia- que ell en fa, o que a la seva lleu consciència o voluntat de tridimensionalitat. Els procediments o receptes ja eren arcaics, sobretot en altres contextos i per aquestes mateixes dates, però els planteigs espacials del pintor encara n'eren molt més.

La qüestió de fons de la «voluntat espacial» del pintor, que es planteja o no l'obtenció d'efectes visuals en la seva pintura -i s'ho planteja o no, tant respecte als detalls o sectors de figures, objectes i accessoris, com respecte a l'estructura de conjunt de l'escena representada-, és evident que s'ha d'estudiar en relació amb els procediments o receptes de construcció que coneix, perquè poden suscitar-li aquella consciència i contribuir a «formar-lo», però, a més, s'ha de contemplar independentment d'aquests esquemes operatius concrets. Ara considerem la qüestió en relació als recursos artesanals d'origen empíric divulgats entre els tallers i que s'han esquematitzat en les [figs. 1.1.1 i 1.1.2], però més endavant caldrà tenir-la en compte -encara amb més motiu- també en relació al mètode de la «intersecció» o perspectiva, d'origen «científic», proposat per Brunelleschi i Alberti. També per això s'ha insistit tant en la importància determinant de la consciència teòrica en l'operació perspectiva, i podríem recordar encara l'advertiment d'Alberti en el *De pictura*: «*Indarno si tira l'arco ove non hai da dirizzare la saetta*» (Alberti/Grayson, 1973, 42). Es tensa l'arc endebades quan no saps on dirigir la fletxa, es frustra l'operació tècnica quan no es té consciència de l'objectiu. Les actituds espacials i comportaments gràfics

dels pintors són una cosa, i una altra els procediments de construcció tridimensional de la imatge que poden conèixer i aplicar -desigualment eficaços en si mateixos. L'exactitud i la consciència en el coneixement i en l'aplicació dels recursos tècnics per a obtenir el màxim «efecte de vidre» i d'evocació visual en una pintura, aquesta és la part del pintor.

Pere Vall es limitava a operar amb receptes apreses, d'eficàcia limitada bé que encara amb més virtualitats de les que ell no es proposava o no s'imaginava i que no hauria pretès obtenir. En tot cas, aconsegueix per a la seva narració de Sant Blai -per a cada episodi escenificat- un escenari general estable, sòlid i compacte. A comparació amb la cohesió espacial atesa en d'altres indrets per pintors contemporanis seus, ell resultava molt exigü. I a comparació amb els pintors del país, també resultava arcaic -o «fòssil», si es vol-, certament, però no pas a causa de la solidesa i estabilitat de la volumetria construïda, sinó només de la simplificació, la convencionalitat i la feixuguesa de les arquitectures i dels objectes que hi representa, perquè esdevenen obsolets respecte als gustos o tendències en voga a l'època. El nou corrent «estètic» ja vigent a Catalunya en els inicis del segle XV -l'anomenat «estil internacional», impregnat de les formes i models d'elegància i refinament congriats en la vida cortesana, en particular de les corts nordeuropees- promovia arquitectures i objectes d'aspecte sumptuós, d'elaboració preciosa i insistida, d'ornamentació efectista, espectacular. La riquesa i el refinament afectaven no només a la representació del marc de les escenes, sinó també, o sobretot, als seus personatges, al seu aspecte i vestuari.

Però el nou paradigma vigent, que concentra l'atenció de la imatge en els efectes de riquesa i d'ornamentació -en les qualitats i aparences valuoses de cadascun dels elements representats-, és formalitzat en la pràctica pictòrica amb la mateixa manca de consciència espacial anterior,



amb la mateixa absència de planteigs respecte a l'estructura general de la caixa espacial. Per això els escenaris de les «històries» dels pintors posteriors a Pere Vall perdran la simplificació i la feixuguesa constatats en la formació dels episodis de Sant Blai, però simultàniament perdran també allò que tenien de sòlid i d'estable. I ho perdran, independentment que aquests pintors tal vegada continuïn operant amb els mateixos esquemes de construcció espacial que Vall, o fins i tot que n'adquireixin versions millorades.

#### **Desballestament de la caixa espacial**

La taula atribuïda a Joan Mates (doc. 1391-1431) amb l'episodi de la *Degollació de Sant Joan Baptista*, del retaule dels Sants Joans (c. 1415/30) [fig. 1.1.8], per exemple, ens remet a la nova situació que hem apuntat. L'èmfasi en altres valors de la representació deixa la construcció del conjunt de la caixa espacial com un aspecte encara més secundari o marginal de la història narrada, amb conseqüències catastròfiques per a l'estabilitat de l'escenari. Joan Mates, o qui fos el pintor de la taula, a desgrat que conegui i apliqui el mateix tipus de recursos espacials que Pere Vall, ho fa sense les seves simplificacions ni rigideses -gràcies a les quals, tanmateix, l'esquema procurava al quadre una sòlida bé que elemental organització-, però no pas amb més consciència o voluntat de tridimensionalitat. Aleshores, l'aplicació menys literal del procediment es tradueix en una major fragmentació de l'estructura de conjunt de l'obra: introdueix fissures en la continuïtat de l'espai representat, no solament en punts aïllats -petits espais autònoms dintre l'espai general sense arribar a escindir-lo, com el tron del pretor en els episodis de Sant Blai-, sinó que afecten a l'organització més elemental del seu escenari. La pintura de Mates s'ha seleccionat com a mostra significativa d'aquests casos de fissures i desllorigament de la caixa espacial.

S'hauria de remarcar d'entrada l'eventual incidència d'algun factor «contextual» en les resolucions espacials de la taula de la *Degollació*, com la concentració de l'artista a caracteritzar i qualificar els personatges, que correspon a models del corrent «internacional» suava recordat i que ja traeix la tendència nordeuropea a assignar a l'estructuració geomètrica de l'espai un valor funcional poc rellevant. D'altra banda, aquí l'interès en la qualificació de les figures i d'alguns accessoris no s'ha estès -al contrari que en d'altres obres que segueixen pautes afins- a l'elaboració de l'escenari arquitectònic. En efecte, hi contrasta la deixadesa en el disseny dels edificis del palau d'Herodes, tant del menjador del convit com de la presó del Baptista, i encara més la seva expeditiva o barroera realització. Notem, en fi, la complexitat compositiva de l'escena concreta figurada en la taula, que a desgrat de comptar amb nombrosos antecedents iconogràfics planteja una certa dificultat, en la mesura en què el pintor ha de sintetitzar en una sola imatge una entera seqüència narrativa -hi ha dues Salomè, per exemple, i la gestualitat de les figures s'ha d'atenir igualment a les contradiccions espacials d'una presentació «diacrònica».

En tot cas, el resultat de disgregació espacial hi resulta evident, i més aviat feixuc. Però més enllà d'aquesta impressió immediata, observem que, de fet, la caixa espacial de la taula de Mates [fig. 1.1.8a] té tots els costats formats amb arquitectures -manca només el sostre, aquí un cel traduït en el típic fons daurat-, i que, no solament la disposició de la planta de l'escenari, sinó també l'alçat dels tancaments, correspondria a les pautes tradicionals indicades en l'esquema de la [fig. 1.1.1], llevat de la meitat superior del costat dret. Com s'ha fet explícit en la [fig. 1.1.8b], els elements significatius del pla del fons mantenen les horitzontals: la cornisa i motlures de la construcció amb el seu sostre, l'orla superior del cortinatge, els marges de la taula i la vora de les tovalles, l'entarimat.

També els seus equivalents del pla ortogonal esquerre mantenen els criteris de la inclinació avall cap al fons per als elements superiors -la cornisa amb les seves motllures, aquí interrompudes per un sumari arc traçat o retocat «a ull», i l'orla del cortinatge-, i la inversa inclinació amunt per als inferiors: els marges de la taula, la vora de les tovallles, l'escambell d'Herodes i l'entarimat. El pla de tancament dret presenta més complicacions, que comentarem després.

El paviment és força espaiós, o almenys suficient per a les dues Salomé i per als seus comparses el botxi i el cortesà. Ara bé, notem que la mateixa relativa amplitud de superfícies del paviment i de la taula del banquet suggereixen una vista amb horitzó molt alt, cosa que immediatament és contradita per l'aparició de l'intradós de l'arcada del mur esquerre i del sostre del mur del fons -observem-hi, de passada, la recepta de la bisectriu-, que indicarien un horitzó baix. I en aquest sentit, també la profunditat de les parets denotada per les obertures de l'edifici de la dreta, inclosa la de la porta baixa de la presó amb el Baptista decapitat, pressuposaria que és mirada des d'un horitzó molt baix.

La contradicció gràfica derivada de la mobilitat o indeterminació de l'horitzó en els plans esquerre i del fons de la caixa -una incoherència habitual, cal precisar, especialment en contextos pre-perspectius-, contribueix a l'aspecte dissociat del conjunt en el sentit que augmenta la sensació de l'espectador que les meitats superior i inferior del quadre queden «plegades» o «tombades» endarrera prop del seu eix horitzontal, però hi té una incidència reduïda. La remarquem només perquè s'acumula a la intensa fractura espacial del sector dret. El diagrama de [fig. 1.1.8b] inclou una restitució de la situació aproximada de l'eix horitzontal -ja s'ha dit que calia entendre'l com una franja: on les horitzontals d'un edifici s'han de mantenir horitzontals-,

el qual ha sofert una interrupció funcional molt evident en el costat dret de la caixa.

En relació a això, insistim encara a remarcar els efectes de la prioritat gràfica que han adquirit en la pintura els protagonistes de la narració. L'èmfasi en els personatges, als quals es dedica aquí la major part i la més qualificada de la superfície del quadre, propicia que siguin presentats amb una vista alta. Hem de prendre acta d'aquesta clara tendència als horitzons alts sobre l'escena. És constant en la pintura nordeuropea, i exactament oposada, com recordarem, als criteris albertians de fixar-lo a l'alçada dels ulls de les figures de primer terme, suggerint que coincideixi amb l'horitzó real de l'observador del quadre. En la pintura quatrecentista catalana, els horitzons alts -o «nòrdics»- són significativament majoritaris, si no absolutament predominants. La resta de la representació que apareix entorn dels «*dramatis personae*» -considerada tan sols un complement i aquí reduïda als marges «sobrers»- rebrà sovint les vistes típiques o més habituals de la cosa representada en l'experiència visual general, independentment de la que li pertocaria en el quadre d'acord amb la seva posició respecte a l'horitzó. Aquest planteig subjacent genera per força una organització del quadre molt condescendent amb el «muntatge de vistes» i molt poc atenta a criteris d'unitat visual. L'agregació, en una mateixa escena, de coses diferents representades amb vistes diferents, s'ha d'entendre com un comportament «normal» en aquest context artístic, doncs, i en cap cas com una característica exclusiva d'aquesta taula o de la pintura autòctona.

Afegim, a més, de passada i com a complement de les precisions fetes més amunt respecte al text de Cennini, que l'eix o franja horitzontal, una noció geomètrica aquí referida a l'organització del quadre en contextos pre-perspectius, tampoc no és assimilable a l'horitzó, concepte relatiu a l'alçada de la posició de l'ull en una imatge -explicitat com a factor constructiu en el sistema brunellesco-

albertià. En algun cas poden coincidir, però responen a paràmetres diferents i pressuposen concepcions diferents de la representació pictòrica -de les seves connexions amb la visió. Així, només impròpiament o en sentit molt ampli, o en alguns casos i per a certs aspectes, es podria identificar o relacionar l'eix horitzontal amb l'horitzó visual d'un quadre.

Respecte a la concreta descripció tridimensional dels plans de la caixa espacial de Joan Mates que considerem, caldria afegir la confusa definició del fons arquitectònic, la barroera supressió dels suports, que deixen els murs «penjats», i l'estrepitosa manca de profunditat de l'ambient descrit, incapaç per a cobricelar la taula i els comensals a despit del seu doble nivell -l'emergent, amb la coberta de l'edifici, i el reculat, límit de fons que enllaça amb l'anterior i contra el qual es retallen les figures. El més profund ha rebut llistons o bé un motlluratge de bordons tapats per continatges, que en el pla ortogonal darrera Herodes i en correspondència amb l'arc semblen encetar curvatura com per a formar un desig d'absidiola, contradita a l'acte tant per la seva pròpia malformació com per la posició recta del mateix cortinatge. Més endavant retornarem amb algun matís a la qüestió de l'escala dimensional d'aquesta arquitectura en relació als personatges allotjats.

No obstant això, les contradiccions espacials més agudes provenen del costat dret del tancament, que ha de representar la presó del Baptista. En efecte, en la seva meitat superior -per damunt de l'eix horitzontal- interromp bruscament els criteris de l'esquema general aplicat en els altres dos costats i, en comptes d'inclinar les ortogonals dels sectors alts avall cap al fons -«*da lato verso lo scuro, in giù*», deia Cennini-, en sentit invers a la inclinació de les ortogonals de la base, continua formant-les amb línies paral·leles. O més exactament, malformant-les, perquè, a més, com s'explicita gràficament en el diagrama de [fig. 1.1.8b], el pintor ni tan sols no hi ha mantingut els ja ben

precaris nivells de «paral·lelisme» -només aproximatiu- aplicats en el traçat de les ortogonals del costat esquerre.

Aquí el traçat esdevé complicat i confús, i s'hi combinen paral·leles i convergents, no pas per refinament gràfic -com quan Giotto, vers 1300, operava amb el recurs il·lustrat en la [part I, fig. 2.3.18b] (cf Mesa, 1989, 39)- sinó per simple deixadesa. En els dos cossos volats i sostinguts per mènsules del pis alt de la presó, les cares que són frontals a l'espectador i que haurien de mantenir l'horitzontal igual que els elements del pla del fons de la caixa espacial, reben la inclinació que correspondria a les ortogonals. En canvi, els plans ortogonals d'aquests cossos, que s'haurien de representar inclinats -en simetria amb els elements corresponents del costat esquerre-, mantenen pràcticament l'horitzontal de l'eix. El sector de façana reculada i comprès entre els dos cossos, però, sí que manté la inclinació adient a un pla ortogonal, només que invertida -com totes les ortogonals d'aquesta banda per damunt de l'eix horitzontal.

Una de les causes de l'embolic de Joan Mates ha estat l'adaptació del seu edifici a la «lleï del marc», però una altra possiblement hagi estat la resolució gràfica de la reixa de la presó, aixecada i fermada amb corda a la finestra d'un dels cossos alts: com que queda enmig de l'eix horitzontal, hagués calgut representar-ne les seves objectives paral·leles en part horitzontals, en part inclinades amunt, i en part inclinades avall. Mates segurament no s'adonà que aquella reixa era una «trampa», com tots els sectors de superfícies contínues amb ortogonals que coincideixen amb els eixos, però d'altra banda només sabia operar amb l'esquema de la paral·leles [fig. 1.1.1], i no pas amb convergents de cap tipus [fig. 1.1.2], que haurien obviat el conflicte, i s'hi estavellà de ple. En el seu lloc, un altre pintor amb més sensibilitat espacial hagués «percebut» l'escull, i si no tenia la solució d'un traçat convergent almenys hauria optat pel recurs de dissimular-lo amb alguna «fulla de fi-

guera», o hauria figurat la reixa en un altre lloc -sempre per a esquivar la zona conflictiva de l'eix.

En canvi, degué semblar-li lògic tractar homogèniament les línies del mateix tipus que definien un mateix objecte -o sigui amb paral.leles: «sabem» que les línies que formen les reixes «són» paral.leles-, a desgrat que això comportava una ruptura brusca de l'homogeneïtat envers la resta del quadre. Però amb això, a més, tampoc no eludia el problema gràfic, sinó que el traslladava més amunt, encara aguditzat i definitivament irresoluble -també perquè la reixa va lligada a una finestra del primer cos volat, que genera més paral.leles a continuació-, sobretot amb el traçat negligent i matusser, «a ull», que hi ha donat. La segregació d'aquest costat respecte a la resta del quadre esdevenia irreversible. I en redueix ben poc la duresa dels seus efectes dissociadors, en fi, la infantil «casetta» dibuixada al capdamunt per a tancar la composició, omplir el buit i potser afegir alguna paral.lela suplementària d'enllaç amb els malformats cossos alts i amb el pla del fons.

La insensibilitat del pintor per als problemes constructius i d'organització de l'escenari ha quedat clamorosament en evidència per aquesta operació en un costat del quadre amb paral.leles en un sol sentit, que hi esdevé un procediment espacial contradictori, és a dir, invertit i per tant inarticulable amb la resta dels plans. I hi ha, encara, la dissonança provinent de la desigual tipologia i de la tan diversa escala dimensional de l'arquitectura representada. La negligent execució a mà lliure que ha rebut -lamentable, en particular, en la desencaixada volumetria del costat dret amb els dos cossos volats-, no fa sinó culminar la sensació d'instabilitat del conjunt. Així, el terç dret que tanca el cub espacial, essent figurativament unit als altres dos plans, hi resulta constructivament separat, o només iuxtaposat i inconciliable. Sembla com si formés part d'un altre quadre amb una composició i escala diferents, com si n'hagués estat «retallat» i després afegit arbitràriament aquí

-i potser ho fou de fet: tal vegada el pintor va manllevar a un altre lloc aquesta «presó del Baptista» i no es va preocupar de fusionar-la en la pròpia composició, o no va saber-ne. L'intent de camuflatge de la impossible sutura mitjançant el grup de músics del fons -o fins i tot del binomi Salomè-botxí de primer terme- esdevé una precària «fulla de figuera» que no compensa ni arriba a dissimular la intensitat de la dissociació.

En el context d'una organització de la imatge basada en agregacions i tan indiferent a la coherència espacial -fins al punt de combinar els bruscos canvis d'escala i les insalvables fissures que s'han constatat-, no hauria de sorprendre l'agudització de les desproporcions entre els personatges de l'escena i el seu escenari arquitectònic, com tampoc la presència d'inversions en la dimensió de les figures. Tanmateix, la significació d'aquests fets s'hauria de relativitzar. Recordem que el doble paràmetre de reducció, per a les figures i per a l'arquitectura, és freqüentíssim -incloent-hi els àmbits perspectius evolucionats-, i ja no parlem de la persistent tradició de magnificar l'escala dimensional de les figures respecte a la dels edificis que les allotgen: pensem en les caixes espacials de Giotto i de la pintura trescentista italiana, les arquitectures de les quals, massa menudes per a la proporció dels personatges del seu interior, s'han guanyat el qualificatiu de «cases de nines» (per exemple, cf Panofsky, 1960, 208-209, 212). D'altra banda, com és sabut, el canvi de criteris en l'associació de les dimensions d'una figura amb la seva posició espacial relativa en el quadre, i no pas amb la importància o càrrega simbòlica del personatge representat, fou producte d'un procés lentíssim, que només es precipità arran de la difusió de la perspectiva brunellesco-albertiana.

Aquí ens limitem a assenyalar en la taula de Mates el tret de la inversió: o sigui, les figures del fons -Herodes, els comensals i els músics- són relativament majors que les de primer terme -les dues Salomè, el botxí i el tors de-



capitat del Baptista-, amb la sola excepció del cortesà acostat a la segona Salomè. Fora d'això, i amb les salvetats de caràcter general indicades a propòsit de les relacions proporcionals entre figures i arquitectura, remarcuem tan sols que la miniaturització dels edificis feta pel pintor estableix un contrast manifestament exagerat, ja arcaic, que en el sector dret esdevé molt estrident.

Encara un darrer apunt: la safata buida que Salomè presenta al botxí per al cap del Baptista, com també els plats situats damunt la taula, s'han resolt amb cercles en vista frontal -com si fossin jacents en un pla paral·lel al quadre, mentre que ho són en un pla ortogonal i per tant hagués calgut representar-los com el·lipses. En canvi, en el mateix pla figuratiu de la taula, algunes gerres o ampolles es mostren de perfil, i altres han rebut fines observacions espacials: notem l'interès de les dues que apareixen tombades, sobretot la que orienta el seu broc en escorç vers l'espectador. Un segon detall d'escorç destacable és la mà del botxí sobre l'espada, un indicatiu més, com les gerres tombades, que continua desvetllant-se i creixent el gust per a les observacions visuals amb component espacial -limitades sempre a episodis isolats i descoordinats, però de les quals també cal prendre acta.

La fragmentació i desllorigament de la caixa espacial que acabem d'examinar en l'exemple de la *Degollació de Sant Joan Baptista* apareixen magnificats i quasi en «caricatura» per causa del disseny descurat i de la realització matussera que el pintor va donar a l'escenari arquitectònic. Ja havíem seleccionat la pintura per aquest motiu, també. Però la mateixa organització figurativa per agregacions espacials i la mateixa inestabilitat de la caixa, moderades en grau divers -tot i que més en les aparences que no pas en els planteigs i en l'estructura essencials del quadre-, s'observen igualment en la resta de representacions amb arquitectures vinculades al corrent «internacional». La vigència de comportaments gràfics amb disgregació compositiva i

amb incoherències espacials s'haurà de constatar, en no poques ocasions, durant la segona meitat del Quatre-cents i en el Cinc-cents, però mai no es manifesta amb la sistematicitat d'ara.

Altres obres de Joan Mates, com la coneguda taula de *Sant Sebastià* del retaule de la Pia Almoina de Barcelona (1417), ho confirmarien. El decorat setial arquitectònic darrera el Sant, elaborat amb un treball atent i minuciós que és als antípodes del considerat en el fons de la *Degollació*, es manté essencialment en les coordenades d'organització espacial del quadre contradictòria i dissociada que s'han indicat. I s'hi mantenen, certament, altres pintures «d'estil internacional», tan atentes o més que les de Mates a la funció predominant de les figures -a la seva presentació cuidada i fins i tot sumptuosa-, però que, a diferència de les de Mates, acrediten un interès semblant per altres efectes figuratius. Per exemple, per l'arquitectura i el mobiliari d'una «història», o millor, per l'ocasió que tal vegada arquitectura i mobiliari propicien per a qualificar la composició amb formes elegants o capricioses, o amb un repertori visual més variat de textures i efectes de superfície.

Així, els edificis i altres objectes o accessoris de clara matriu geomètrica eventualment inclosos en l'escena, ara en versions cuidades i sovint molt laborioses, generaran caixes espacials amb el mateix o molt similar desballestament, perquè la major atenció es projectarà als valors ornamentals i als aspectes d'afabilitat superficial de les coses representades, no pas als valors estructurals del seu disseny ni a la seva relació amb la globalitat del quadre. Per això, en les pintures apareixen cada cop amb més freqüència detalls gràfics ben notables que responen a suggestives experiències visuals, però són sempre observacions puntuals escampades per l'escena com a fragments o episodis espacials autònoms: retalls isolats de vistes diferents,

sense cohesió mútua ni reconducció possible a un conjunt homogeni.

D'entre els exemples que es podrien adduir en aquest sentit, destaquem l'*Anunciació* del retaule major de Santes Creus (c. 1409/11), de Lluís Borrassà (not. 1380, †1424/26) i Guerau Gener (c. 1369-1411) [fig. 1.1.9]. La pintura ha traduït la casa de la Mare de Déu a un receptacle d'orfebreria delicat i preciós, d'insistida ornamentació, però que es disposa en el quadre amb absoluta dislocació espacial. No s'ha respectat ni tan sols la coincidència entre fons figurat i superfície efectivament ocupada en dues de les convencions pictòriques més elementals: l'horitzontal que delimita cel/terra, i les àrees que distingeixen interior/exterior. Així, el cel daurat arriba a un nivell més baix en el sector esquerre del quadre, ocupat per l'àngel, i no apareix en el fons de les finestres obertes al mur posterior de la casa de Maria. En correspondència, el paviment continu és representat amb límit horitzontal més baix en el sector exterior amb l'àngel que en l'interior de la casa.

A més, aquest paviment únic i homogeni ha rebut una intensa decoració de tesselles o quadrets migpartits per diagonal i amb policromia, però representats en perfecta frontalitat. Així, en comptes d'una superfície de posa per als personatges i objectes de l'escena -i ja no parlem de la funció d'establir referències mètriques i proporcionals, en teoria vinculada a l'escaquer-, en comptes d'una superfície ortogonal al pla del quadre, aquí esdevé un mer pla de fons, refinadíssim, però paral·lel al «vidre»: com una cortina o el mur frontals de la caixa espacial. No es tracta ni tan sols d'aquell cas de paviments ortogonals que presenten una inclinació molt pronunciada, o que són formats amb franja horitzontal molt alta -bé que en escenaris exteriors la distinció a vegades resulti difícil d'establir-, sinó de «terres» que són estrictament frontals, paral·lels al pla del quadre.

Aquesta arcaica solució de «paviments-cortina» sovintaja fins gairebé a mitjan del segle -i en retrobarem encara versions «fòssils» molt tardanes-, malgrat que vers 1435/40 ja apareix un nou procediment, com es veurà després. Per afegir algun exemple més de «paviment-cortina» al de la [fig. 1.1.9], esmentem, del mateix Lluís Borrassà, la *Curació del rei Abgar* [fig. 1.1.11] del retaule de Santa Clara de Vic (1414/15); de Bernat Martorell, el *Lliurament de les claus* [fig. 1.1.13] del retaule de Sant Pere de Púbol (1437), i l'*Anunciació* [fig. 1.1.17] del retaule de Sant Miquel de la Pobla de Cérvoles (c. 1435/40?); de Jaume Ferrer II, l'*Anunciació* [fig. 1.1.18] del retaule de Verdú (c. 1434), i la taula de la Verge de l'*Anunciació* [fig. 1.1.20] del retaule de la Mare de Déu, Sant Miquel i Sant Jordi de la Paeria de Lleida (c. 1444/47).

Alguna vegada, com en la taula de Borrassà i Gener de la [fig. 1.1.9], l'absoluta frontalitat de la decoració dibuixada en el paviment rep una subtil solució compensatòria mitjançant la policromia, que en el sector esquerre del quadre s'aproxima lleument a l'esquema de paral·lelismes de la [fig. 1.1.1], sense seguir-lo. Així, les tesselles mig-partides per diagonals formen franges dentades que alternen tons vermells, negres i blancs, totes exactament paral·leles i inclinades en el mateix paviment continu, però orientades en sentit contrari al que, en general, mantenen les paral·leles ortogonals de la caseta-reliquiari de la Mare de Déu. En el gràfic de la [fig. 1.1.9] s'ha esquematitzat aquesta «compensació».

En efecte, la casa, que a l'interior del quadre configura un cub espacial autònom i quasi complet -la idea respon a un model que també apareix en l'*Anunciació* de Jaume Ferrer II de la [fig. 1.1.20], on igualment manca tan sols el lateral dret-, adopta la típica presentació frontal es-corçada [part I, fig. 2.2.8c] però resolta per cavallera, amb mers paral·lelismes. A més de les cares frontal i del fons, paral·leles entre si i al «vidre», es mostra també una

cara lateral del mateix cub, ortogonal al quadre -la façana exterior de la casa, amb l'obertura del portal per a l'àngel-, representada amb paral·leles inclinades en sentit invers al de les franges de policromia del paviment. Precisem que les ortogonals es tracen com a paral·leles inclinades sense canvis d'orientació en tota l'alçada del quadre, sense atènyer-se als eixos vertical i horitzontal, i per tant no corresponen als criteris gràfics il·lustrats en l'esquema de la [fig. 1.1.1]. El seu arcaic paral·lelisme a ultrança és pròxim al del costat dret de la [fig. 1.1.8], aquí estès al paviment. D'altra banda, també les franges policromes mantenen la seva inclinació constant per tota l'amplada del quadre, a dintre i a fora de la casa.

La certa moderació o compensació del paral·lelisme que s'ha assenyalat afecta només al sector esquerre amb l'àngel, i és culminada per l'estrany contrafort del basament en disposició obliqua, orientat igual que les franges. El curiós contrafort -d'aresta?-, que estableix una certa simetria de superfície amb el frontó del remat, sembla tenir una precisa funció auxiliar de caràcter espacial: serveix de «fulla de figuera» per a tapar el triangle que hagués format la contraposició de paral·leles invertides de les franges i del basament de la casa. Els efectes d'inversió en el pla de base del cub, en canvi, són encara afavorits i esdevenen inevitables quan les franges del paviment penetren a l'interior de la casa.

S'ha parlat de paral·lelisme a ultrança com a actitud gràfica, a causa de l'esquematisme de la solució per a les ortogonals, però és evident que les «presumptes» paral·leles de la casa de Maria s'han traçat «a ull», només aproximativament, amb atenció puntual a cada objecte o fragment, però no pas als conjunts anàlegs ni a les seves relacions generals. Amb la informació servida pel pintor, costaria d'imaginar-se els trets espacials de la casa representada, i en particular «reconèixer» la seva planta i la relació entre l'exterior i l'interior. Quants trams de volta té l'estança

de la casa en el sentit de la profunditat? Els seus arcs i la columneta que els recull, prescindint i tot de qüestions de solidesa arquitectònica, quina relació dimensional mantenen amb l'arc i la columneta que emmarca la Mare de Déu? Quina profunditat tenen la façana, el seu portal amb el pròtir-frontó i la coberta de l'edifici respecte a l'estança, a la volta, i a la situació de Maria? Com s'articula l'enginyós contrafort oblic de primer terme, potser un contrafort d'aresta, amb la base dels murs frontal i ortogonal? O el fust de la columneta d'enmig de l'estança, com s'uneix amb el seu basament? Etc., etc.

Ni els pintors de l'*Anunciació* ni els seus col·legues contemporanis no es van plantejar mai problemes de caràcter estructural relatius a l'arquitectura dissenyada com a escenari de la narració. Composen per iuxtaposició, i sovint per estricta modularitat o repetició d'elements idèntics. Aquí, per exemple, el pla del fons de l'estança s'ha format repetint tres vegades una finestra-mòdul -la mateixa fórmula gràfica que retrobarem en les arcades i xiprers (A) de la [fig. 1.1.19a]. I com tants d'altres pintors, Borrassà i Gener tampoc no es van plantejar problemes més de detall en el traçat tridimensional dels volums i dels elements -estàtics o ornamentals- de l'edifici que descrivien. Ja s'ha al·ludit als objectius formals, en consonança amb el corrent «internacional», en els quals concentraven el seu interès i als quals s'aplicaven amb tot rigor, meticulosament i sovint amb virtuosisme. Les seves pròpies pintures traeixen aquesta escala de valors, i de retop, la posició residual que hi ocupaven els valors espacials -o millor, els d'estructuració geomètrico-espacial del quadre.

Així, no s'ha respectat el paral·lelisme de totes les paral·leles: ni el de les que corresponen a plans paral·lels entre si, ni tan sols el de les que corresponen a un mateix pla. Les negligències afecten fonamentalment a les línies dels plans ortogonals -la façana de la casa amb els seus elements i els del pròtir i el frontó, tantes i tant

evidents que podem obviar-ne l'enumeració-, però també n'inclou, per inexactituds del traçat fet a mà i per sectors, alguna dels plans paral·lels: l'horitzontal d'imposta de l'esgalabrat arc principal que emmarca Maria, les dels arcs apuntats de les finestres del fons de l'estança, les que delimiten l'ampit de les mateixes finestres i el banc corregut al dessota seu... Altres horitzontals tampoc no mantenen l'alineació paral·lela per «error» espacial, com les de l'ampit de les obertures que perforen els murs de separació entre els esmentats finestrals del fons, o l'acabament «invertit» del banc corregut que apunta enmig de la porta.

Es podrien explicitar encara asimetries, desplomaments i altres malformacions en el dibuix dels elements arquitectònics i ornamentals, començant per l'obertura principal amb la Mare de Déu -un arc de mig punt, diguem-ne, barroerament retallat i impostat fora de l'eix de la columneta entorcillada-, però no afegirien informació nova al comportament espacial ja assenyalat i que interessava caracteritzar. Constatem només que també aquí tots els arcs són frontals -tant els situats en un pla paral·lel al quadre, com ortogonal, com oblic, i tant els de mig punt com els apuntats-, i que apareix novament el conegut fenomen de simultaneïtat de vistes: amb la representació de l'intradós de la volta de l'estança i alhora de la teulada de la casa; o bé amb el detall del moble per al gerro dels lliris, la superfície superior del qual veiem sencera i alhora plegada lateralment per l'escorç de la seva cavitat.

En fi, als episodis d'inversió remarcats abans -el de les franges policromes del paviment, el contrafort oblic, l'acabament del banc corregut- caldria afegir encara el minúscul dossier volat, inserit en els merlets i en la clau de l'arc sobre la Mare de Déu, i els mateixos merlets: les seves ortogonals de profunditat, paral·leles, com és recurrent, «fuguen» en direcció contrària a les línies dels altres plans ortogonals del quadre. Les inversions són sempre conseqüència de la composició fragmentada del quadre, conce-

buda com un muntatge d'elements espacials aïllats -amb vistes convencionals però autònomes, tendencialment traçades per cavallera. Apareixen, per a dir-ho com Gioseffi (1963b, 136), com a «sutures» o enllaços espacials d'aquesta composició «per peces». En el cas present, ja s'ha dit que la inversió en el paviment-cortina es justifica com a compensació relativa del paral·lelisme a ultrança del traçat de la casa, i en el del contrafort com a «fulla de figuera» per a ocultar el punt feble d'aquesta compensació. L'ortogonal de la punta del banc s'inverteix per a harmonitzar amb la direcció del paviment, i les dels merlets i del dosseret per a obviar les conseqüències més extremes del paral·lelisme general, que n'hagués donat vistes insòlites o massa dissonants. Més enllà d'això, la inversió es podria interpretar com un índex residual que els dos pintors coneixien el recurs de construcció espacial subjacent a l'esquema de la [fig. 1.1.11]. En tot cas, Lluís Borrassà el coneixia, i l'aplicà en altres pintures -si més no en el retaule de Santa Clara de Vic [cf fig. 1.1.12].

En definitiva, caldrà convenir que la inestabilitat i el desballestament de la caixa espacial són molt patents en composicions del tipus d'aquesta *Anunciació* de Borrassà i Gener. I no solament per l'esquema de paral·lelisme a ultrança amb què han operat els pintors, sinó sobretot perquè no hi han estat conseqüents. És a dir, pel seu desinterès respecte als valors espacials de caire estructural o global en el disseny del quadre, i per la seva indiferència respecte a la precisió «geomètrica» dels traçats en l'execució pictòrica. En són conseqüència el paviment-cortina, les inversions, el desgavell i les ruptures constants de les superfícies, les deformacions dels elements arquitectònics, les contradiccions i simultaneïtats de vistes... L'evocació del volum i de la profunditat és confiada a obstruccions disperses, al modelat de les figures i en certa mesura als claroscurs, bé que tampoc no hi manquin observacions puntuals d'escorç ni de reducció.



L'organització desencaixada del quadre i fins i tot la indiferència envers el rigor geomètric en el dibuix no impliquen, per part d'aquestes pintures, cap desatenció a d'altres valors: ja s'han subratllat la intensa elaboració i el preciosisme que podien presentar, com justament ho han fet palès les refinades arquitectures d'orfebre de l'exemple suara examinat. Però el gust per l'elaboració complexa i efectista de l'escenari, amb idèntics resultats de desajustament espacial, pot aparèixer també en arquitectures «humils». Els mateixos pintors Lluís Borrassà i Guerau Gener ens en serveixen un bon model en el mateix retaule de Santes Creus (c.1409/11), en la taula de la *Nativitat* [fig. 1.1.10]. Ens limitarem a observar-hi algunes dades complementàries, destacant-ne, en particular, l'imaginatiu disseny de la cabana del Naixement -repetit en el fons de l'escena de l'*Adoració dels reis*. Té un aparatós sostre de palla en forma de creu -acabat per mà d'àngels-, per l'evident connotació simbòlica del traçat.

La descripció minuciosa del trenat de palla, la cura a definir les llates i les bigues de fusta, els puntals de suport i les seves falques exactament tallats, els nets encaixos del puntal cruciforme de primer terme que carrega sobre un basament també cruciforme -ressò simètric de la coberta-..., no obsten perquè la cabana esdevingui un objecte paradoxal o absurd, desconjuntat, d'impossible traducció espacial: un antecedent involuntari dels objectes de Penrose, de Gregory o d'Escher il·lustrats a [part I, figs. 1.3.26-1.3.29]. Darrera Sant Josep i el bou s'hi endevina un segon puntal cruciforme, però els altres tenen simple secció quadrada. A més, estan desplaçats a les vores de les entrades de la cabana, sostenint un dels seus dos vessants, mentre que el puntal cruciforme central sosté una intersecció de dos sectors de la coberta que abraça un vessant de cada sector. Així, el puntal amb les seves falques i bigues queden plegats en esquadra, justificant també per això la pròpia secció cruciforme -però només la meitat que correspon a la

vista frontal!- i determinant una vertical ininterrompuda des de la creu major del sostre fins a la creu menor del basament.

Això comporta que els dos vessants dels dos sectors anteriors siguin més curts i menys inclinats -impostats a un nivell més alt- que els seus corresponents posteriors. La solució cavallera del puntal central i de les dues creus que uneix -la base i la coberta-, disposades obliquament sobre plans molt inclinats, es contradiu amb el desnivell invertit en la imposta dels sostres, més baixa en el fons que a primer terme. Noves contradiccions es desprenen de la multiplicitat d'horitzons. Per exemple, el gruix considerable de les bigues, puntals i falques és representat en vista molt baixa, mentre que, simultàniament, la base cruciforme central i el mateix sostre de palla de la cabana pressuposen un horitzó molt alt -igual que el «terra» de la composició i l'escena del fons amb l'anunci de l'àngel als pastors. Observem, a més, que tampoc la clau de reducció no s'acorda a criteris de distància constants: els pastors del fons esquerre s'han empetitit, però l'àngel que els anuncia és igual o major que els de la cabana, i el trenat de vímet de la tanca que encercla la cabana es manté idèntic a primer terme que en el fons.

La incoherència constructiva i la inversió en els diversos plans del mateix «edifici» genera també aquí la inestabilitat espacial i el desballestament del quadre. La cabana és un muntatge de fragments de repertori, i els nombrosos fragments tenen sentit quan es consideren com a retalls, per separat, però la seva organització global condueix fatalment a un «objecte impossible» com els recordats suara. Dóna la impressió d'una coberta-dosser de plans desmuntats i d'inútil apuntalament, sostinguda per un únic suport central, però desplomat cap endavant.

### L'espai com a torna i com a muntatge

En relació a aquestes pintures de Santes Creus que s'han adduït per a exemplificar uns determinats comportaments i procediments espacials, altres treballs en solitari de Lluís Borrassà, poc més tard, en el retaule de Sant Pere de Terrassa (1411) i, sobretot, en el de Santa Clara de Vic (1414-15), manifesten una certa diferència respecte als criteris d'organització del quadre i als esquemes i recursos aplicats. Podrem observar la diversa tipologia compositiva, en el sentit de reequilibrar la caixa espacial i d'enrobus-tir-ne la geometria, en dues escenes del retaule vigatà de Santa Clara: la taula amb la *Curació del rei Abgar* [fig. 1.1.11], i la taula amb la *Institució de l'orde franciscà* [fig. 1.1.12]. La relativa estabilitat obtinguda -que ara enllaça la volumetria dels objectes de Borrassà amb la solidesa que constatarem en els de Pere Vall, però sense el seu arcaisme [cf figs. 1.1.3-1.1.6]- és també retrobable en d'altres pintures del moment i s'hauria d'associar amb tres factors principals, als quals ja s'ha al·ludit i que ens limitarem a precisar.

De primer, amb la simplificació, o fins i tot amb la banalització i la supressió, de les arquitectures i accessoris de matriu geomètrica. És a dir, amb la renúncia o amb una reducció dràstica de la complexitat en la seva funció narrativa o d'ambientació [cf fig. 1.1.8], i amb una minva substancial no tan sols dels preciosismes sinó del seu mateix component decoratiu [cf fig. 1.1.9], o simbòlic [cf fig. 1.1.10], en les seves funcions de qualificació i de connotació de la «història». El pintor es limita a obtenir marcs arquitectònics simples, simètrics i compactes, com en l'exemple de la [fig. 1.1.11], o a tot estirar dissenyats amb «varietat». Com sigui, aquesta reducció pot arribar encara a la pràctica eliminació dels factors tridimensionals de l'escenari, com en la [fig. 1.1.12].

En segon lloc, i simètricament, s'hauria de relacionar amb la decidida ampliació de la importància assignada

a les figures dels episodis narrats -als protagonistes i als seus comparses-, en termes numèrics però també dimensionals, sempre en el sentit d'una major ocupació de l'escena [fig. 1.1.11]. Sovint, en el cas d'«interiors» arquitectònics que ens interessa, l'ocupació esdevé una simple substitució: l'escenari queda reduït a una torna, a petits retalls residuals en els marges de la composició, quasi només implícit o absorbit per les figures [fig. 1.1.12]. Ara bé, l'obstrucció de les figures -que «fan» de caixa espacial a la inversa, pel sol fet d'ocupar-la- oculta el problema, però no el resol pas. O sigui, el pintor pot esquivar la dificultat de representar l'arquitectura i prescindir-ne del tot, o gairebé, però amb això no tan sols renuncia a un element d'«ambientació», sinó al factor que podria facilitar-li referències mètriques per a racionalitzar la distribució de les figures en l'espai de l'escenari. I per tant el problema de fons de situar els personatges en el seu lloc -un problema que aquí cap pintor no es plantejava encara explícitament, cal dir-, continua com abans, o potser fins i tot agreujat. En efecte, els atapeïments de la composició i l'obstrucció mútua de les figures en el quadre, apilades en llocs sense espai, en són una conseqüència gairebé fatal. Tampoc no s'aplica la clau de reducció, i així l'organització més habitual per a les figures serà la distribució en superfície, amb accentuat frontalisme, o bé la superposició o l'escalonament -com si els grups de persones es disposessin damunt els graons d'una escala, més amunt com més lluny de l'observador. En tot cas, se'n ressent l'eficàcia evocadora global de la pròpia representació, que en la descripció i expressivitat dels personatges havia atès nivells considerablement alts, molt convincents i afinats.

Finalment, la major solidesa espacial del quadre es podria relacionar amb una operació més acurada per part del pintor amb el conegut esquema de paral·lelismes per eixos o franges [fig. 1.1.1], o en tot cas amb una construcció més cohesionada de les restes o fragments visibles de l'es-

cenari. El major rigor és encara propiciat per la mateixa simplificació del disseny, i en els nostres exemples apareix tant a la taula amb la *Curació del rei Abgar* [fig. 1.1.11], en el reducte d'arquitectura del fons, com a la taula central amb la *Institució de l'orde franciscà* [fig. 1.1.12], en el setial de Sant Francesc que lliura la regla.

En l'escena de la *Curació*, el retall de paviment vist a primer terme rep la vetusta fórmula del pla-cortina vertical, però aquí és definit per rombes dibuixats amb les verticals (v) i les diagonals (d) que s'indiquen en la [fig. 1.1.11a], de manera que una simple decoració de dos colors alternats hi configura automàticament fileres en posició obliqua. La semblança del rombe amb la imatge del quadrat en escorç i la inclinació de les fileres a causa de la bicromia susciten una immediata intuïció d'obliquïtat, que connota la representació del paviment amb l'efecte d'un enrajolat ortogonal al quadre -un recurs intuïtiu d'il·lusionisme espacial afí a l'aplicat en la [fig. 1.1.9].

Darrera el bloc compacte dels personatges, Borrassa disposa un ambient arquitectònic complet -adaptat a la forma arquejada del marc, que correspon al remat esquerre del retaule-, però manifestament desvinculat dels mateixos personatges. La delimitació d'espai s'hi entén com una mera cortina de fons, com un teló o decorat buit situat «darrera», que en realitat no envolta ni cobricela el grup de figures. Hi ha donat una solució molt típica i d'intensa simetria, que de primer antuvi pot semblar només curiosa: té l'aparença d'un ambient interior hexagonal cobert amb volta de creueria, amb dos panys de mur perforats per dues portes de sorprenents llindes angulars -cadascuna de les quals mostra la cantonada d'una petita estança cúbica amb enteixinat pla. La zona dels marges superiors del quadre semblaria representar, aproximadament, una vista «exterior» del mateix edifici, amb les altres tres parets de l'hexàgon «retallades» -en perfils d'arcs mixtilinis i rampants- per tal de no obstruir les figures ni el mateix fons.

és clara la intenció del pintor de mostrar l'interior i l'exterior d'una mateixa forma arquitectònica, com també és evident la necessitat de mantenir la claretat de la seva representació, i per tant de reduir al màxim les obstruccions del mur exterior. En canvi, l'aparença d'hexagonalitat és només la conseqüència d'un comportament gràfic peculiar: del muntatge en un sol conjunt de dues «vistes» parcials diferents, que són les convencionals per a l'interior i l'exterior d'un volum cúbic o de planta quadrada. Convindria comentar el fet amb algun detall perquè, malgrat que reflecteixi la ja coneguda actitud gràfica de compondre mitjançant l'agregació d'elements espacials heterogenis -constantment comprovada tant en l'organització global del quadre com en el disseny d'objectes concrets-, encara no havíem trobat cap exemple de simultaneïtat de vistes per a l'entera estructura arquitectònica de la caixa espacial que fos tan contundent com la versió que ens en serveix el present episodi de Borrassà.

En efecte, no obstant l'aspecte d'ambient hexagonal que clarament ens evoca la construcció de la [fig. 1.1.11], Borrassà la concebé com una estança de planta quadrada, amb la imatge de l'interior completada per al·lusions a la seva imatge des de l'exterior -i certament considerava que hi havia representat un edifici de forma «cúbica». La representació de la vista interior és recurrent: queda definida per la cara frontal i les dues laterals del cub, amb les ortogonals traçades simètricament com obliqües, com a (B) de la [fig. 1.1.11b]. L'exterior repeteix l'esquema simètric de les tres cares entorn de l'eix central ( $e_1$ ), com s'il·lustra a (A) de la [fig. 1.1.11b], superposant-les a les de la vista interior en un muntatge convencional que a l'època resultava perfectament «normal» -el conjunt (A+B) de la [fig. 1.1.11b], que fa explícita la superposició traduint la construcció a una imatge axonomètrica. Les «vistes» o imatges parcials del cub que se superposen són quasi idèntiques a les (i) i (j) consignades en la [part I, fig. 2.2.1].

La idea de iuxtaponar les dues vistes encaixa en la lògica espacial de molts pintors del Quatre-cents, i aquí es podria justificar per diverses raons, per simetria, per adaptació al marc, o per esquivar el complicat acabament de la volta -la planta de la qual el pintor ja no ha sabut coordinar amb l'alçat en escorç dels murs laterals, i hi ha combinat un notable garbuix de pannes i nervis. La formalització concreta de la vista exterior també respon a criteris de simetria respecte a l'eix  $(e_1)$  mostrat a (A) de la [fig. 1.1.11b], però, sobretot, respon a la preferència d'una solució de tres cares desplegadas -una frontal i dues obliqües, semblantment i a la inversa que en l'interior-, respecte a la d'una sola cara frontal. L'extensa superfície d'una única cara hagués semblat una fórmula gràfica tosca i desagradable, i en tot cas «incomprensible» com a descripció d'un exterior cúbic, perquè no es concebia encara la idea de pressuposar dos plans laterals oblics, plegats i per tant invisibles, obstruïts darrera el pla frontal -que és com hauria calgut representar aquesta imatge de l'exterior.

Així, les tres cares d'una vista interior del cub es iuxtaponen a les tres d'una vista exterior, i el seu muntatge fa aparèixer el conjunt com el volum d'un hexàgon -defet, ens el fa aparèixer hexàgon als espectadors post-brunelleschians, és a dir, als qui tenim expectatives de correspondència visual de la imatge i estem avesats a «llegir» o interpretar les representacions en termes de conjunt òpticament unitari. La iuxtaposició axonomètrica de (A+B) de la [fig. 1.1.11b] reconstrueix aquest efecte i en fa més palesa la causa. El mateix comportament gràfic constatat en Borrassa -que d'altra banda és l'habitual, com s'ha dit, si en remarquem l'interès per les simetries i alhora la insensibilitat per les contradiccions d'un muntatge simultani de vistes parcials diferents-, el retrobarem en una versió potser encara més «clamorosa» en la [fig. 1.1.20], en la qual el pintor farà aparèixer l'espai delimitat per un cub com un ambient de planta pentagonal.

Cal reconèixer que l'«hexàgon» involuntari de Borrassà obté un efecte espacial relativament plausible, perquè el fragment arquitectònic, més enginyós que complex, s'ha dibuixat amb simplicitat de línies, amb netedat i precisió. No hi manquen altres contradiccions puntuals, a més de l'estructural ja assenyalada, però la mateixa «originalitat» de l'ambient n'esmoreeix l'evidència. Per exemple, hi ha un horitzó alt per a l'escena general amb les figures, i un altre de molt baix per a l'arquitectura -encara rebaixat en els minúsculs recambrons buidats darrera les portes laterals, resolts com la cavallera d'un cub en vista obliqua. Les llindes que s'han donat a les portes semblen angulars o de frontó, però en realitat són només llindes rectes, bé que esmussades a partir de la meitat de la seva llum -a causa de la seva vacil·lant lectura espacial: com si Borrassà les considerés en un mur alternativament oblic i frontal.

En comptes de mantenir les llindes sempre paral·leles a l'obliqua d'imposta de la creueria, com pertocava, el pintor n'ha corregit allò que li semblava una excessiva distorsió -una manca d'«eufonia visual»-, i n'ha tallat un angle [fig. 1.1.11a]. A mig fer, n'ha completat el traçat d'acord amb una «vista» frontal, convertint-les en una estranya llinda «geperuda». Un cop més, la inèrcia de la frontalitat s'ha superposat a la consciència espacial de les formes i hi ha prevalgut. Les conseqüències més extremes o «estridentes» de l'escorç de les llindes s'han «reconduït» a partir del principi de simetria, i se n'ha desdoblant la forma a partir dels eixos  $(e_2)$  i  $(e_3)$  explicitats a (B) de la [fig. 1.1.11b]. Observem, en fi, la resolució de la profunditat de les portes mitjançant la fórmula de la bisectriu, també senyalada a (B) de la [fig. 1.1.11b]. Malgrat tot, la solidesa de la construcció i l'estabilitat de l'escena no en surten greument afectades.

En la taula amb la *Institució de l'orde franciscà* [fig. 1.1.12], s'il·lustra encara amb més contundència que en la de la *Curació* un exemple d'expansió de les figures i



d'ocupació -de substitució- de la caixa espacial, amb els resultats d'amuntegament que ja s'han assenyalat. També hi ha doble horitzó, en el sentit que el grup superior és repetit amb la mateixa vista elevada que l'inferior. Notem, a més, la inversió dimensional: el grup de personatges del fons, arrengherats en el nivell superior darrera la convencional paret -per tant, més distants d'un observador virtual que no pas l'última filera de frares i monges del grup inferior-, són engrandits respecte a les figures de primer terme. Observem, en fi, que la representació de la distància mitjançant la superposició de franges, un recurs antiquíssim, aquí és encara considerat «normal» i se n'ha fet una versió molt poc moderada -el retaule és de 1414/15.

El setial des d'on Sant Francesc lliura la regla es resol, com el tron del pretor en les taules de Pere Vall [cf figs. 1.1.3-1.1.6], pel procediment de les paral·leles inclinades d'acord amb els eixos o franges horitzontal i vertical esquematitzats en la [fig. 1.1.1]. L'equívoca planta del seient i de l'escambell no sembla interpretable com un hexàgon, pròpiament, sinó més aviat com un quadrat amb els dos angles anteriors esmussats [fig. 1.1.12a], que respon a un fenomen gràfic afí al ja observat en la *Curació del rei Abgar* [fig. 1.1.11b], en les llindes «geperudes» (B) i també en l'exterior de l'estança (A). En el setial de Sant Francesc la simetria s'aplica a la formació del perfil d'un sòlid d'estructura cúbica, igualment afectat que el perfil de les llindes per un problema d'«eufonia visual»: l'aresta excessivament aguda que hi haguessin definit les ortogonals en escorç -delineades amb l'habitual inclinació abrupta tant en el dossier superior com en els volums inferiors. El gràfic de la [fig. 1.1.12b] «restitueix» les incòmodes arestes dels plans del seient i dels peus.

Borrassà ha evitat aquest problema del sector anterior del tron iuxtaposant-hi la típica vista d'exterior d'un cub que mostra un pla frontal i alhora els dos costats ortogonals en escorç [cf part I, fig. 2.2.1, (i), (j)], la

mateixa solució constatada en la *Curació del rei Abgar*. El «muntatge» derivat dóna al setial de Sant Francesc el seu aspecte d'hexàgon [fig. 1.1.12a], igual que semblava hexagonal l'ambient representat en la [fig. 1.1.11] i que també les portes dels seus plans laterals semblaven tenir llindes de frontó.

### Convergència sense unió

La reducció del marc arquitectònic i l'expansió de les figures ateny un moment àlgid cap a mitjan del segle XV en algunes de les obres del pintor i miniaturista Bernat Martorell, en les quals, però, haurem de destacar sobretot l'aparició d'un procediment de representació espacial no aplicat fins ara, que supera el simple paral·lelisme i que traça les ortogonals al pla del quadre mitjançant línies convergents [fig. 1.1.2]. L'expedient gràfic, que potser fou introduït a Catalunya entorn de 1435/40, el constatarem per primera vegada en pintures de Martorell -a les quals afegirem algun exemple pràcticament coetani de Jaume Ferrer II-, tot i que no és pas segur que ell en fos l'introduïdor. En època medieval, l'operació més antiga coneguda amb aquest procediment artesà s'ha de recular fins a Giotto, el qual ja l'aplicava almenys des de 1295/1300 en els seus frescos d'Assís. El nou recurs de les «ortogonals convergents» suposa un avenç molt notable en la representació espacial, però fins a l'important estudi d'A. de Mesa (1989, 29-50) se n'havia magnificat equivocadament l'abast operatiu i la significació històrico-artística, perquè s'identificava amb un mètode artesà «amb punt de fuga» -bé que limitat a un sol dels quatre plans ortogonals de la caixa.

En aquest sentit recordem, per exemple, el famós comentari de Panofsky (1927, 125): «El que confereix importància a un quadre com l'*Anunciació* d'Ambrogio Lorenzetti, de l'any 1344 [cf part I, fig. 2.3.13], és, per una banda, el fet que aquí, per primera vegada, les ortogonals visibles del pla estan orientades sense vacil·lació i amb plena cons-

ciència matemàtica cap a un punt (ja que el descobriment del punt de fuga com a "imatge dels punts infinitament llunyans de totes les línies de profunditat" és, al mateix temps, el símbol concret del descobriment de l'infinit mateix), etc.» (cf també *ibid.*, 174-175 n 46; *id.*, 1960, 207-208 n 46). Panofsky no coneixia el fet -o no va treure'n les conseqüències- que, molt abans de Lorenzetti, Giotto ja resolvia construccions del mateix tipus, i encara millors. Ara bé, ni les de Lorenzetti ni les de Giotto no eren traçades a partir de punts exteriors al pla representat.

S'ha remarcat prou que el punt de fuga «amb plena consciència matemàtica» no apareix fins a la demostració de la intersecció de la piràmide visual feta per Brunelleschi entorn de 1420, i que, des que fou conegut i difós i en la mesura en què ho fou, els pintors van poder operar amb aquest punt, amb més o menys -o cap- consciència del seu significat òptico-geomètric. En tot cas, abans de trobar *«quello ch'e dipintori oggi dicono prospettiva»* no es coneixia el punt de fuga, ni s'operava amb cap punt fora de l'àrea precisa del dibuix que es resolvia. Les construccions pre-brunelleschianes de plans ortogonals al quadre, paviments, o sostres, o murs laterals -o de volums en posició anàloga a l'interior de la caixa espacial- mitjançant rectes convergents, o «pseudo-convergents», es resolien a partir del procediment de «divisió proporcional» que hem anomenat «teorema de Mesa», i no pas a partir d'un punt, com per confusió s'havia interpretat des de Kern i de Panofsky. Els diversos aspectes de la qüestió han estat exposats en diferents passos de la primera part del present treball, i amb una certa amplitud en el capítol 2.3, epígraf «La pressuposició del "punt" inexistent», al qual remetem. Com veurem de seguida, les pintures de Bernat Martorell i de Jaume Ferrer II que s'han examinat mostren que, a desgrat de l'avançada cronologia, els seus autors no han operat encara a partir d'un punt sinó només amb el «teorema de Mesa» de divisió proporcional, el qual, d'altra banda, sembla que tot just

ara es comença a introduir en els tallers de pintors del país.

No es pretén pas afirmar que Martorell -ni tampoc Ferrer- fos el precís introductor del nou procediment en els tallers quatrecentistes catalans. És possible que ho fos, però les restriccions de la nostra comprovació, limitada a unes poques desenes de mostres per a tota la pintura del segle XV, només permeten assegurar que Bernat Martorell i Jaume Ferrer II «ja» el coneixien i van aplicar-lo en les pintures analitzades. De Bernat Martorell (doc. 1427, † 1452), hem considerat dues taules del retaule de Sant Pere de Púbol (1437), amb les escenes del *Lliurament de les claus* [fig. 1.1.13] i de *Sant Pere davant del pretor* [fig. 1.1.14]; dues més del retaule de Sant Miquel de la Pobla de Cérvoles (c. 1435/40?), amb les escenes de l'*Anunciació* [fig. 1.1.17] i de la *Coronació d'espines* [fig. 1.1.16]; una miniatura amb l'*Anunciació* del Llibre d'Hores (c. 1440/50) conservat en l'Institut Municipal d'Història de Barcelona [fig. 1.1.17bis]; i una taula del retaule de la Transfiguració de la Seu de Barcelona (c. 1449/52), amb l'escena de *Crist i la samaritana* [fig. 1.1.15]. De Jaume Ferrer II (doc. 1430-1457), s'han seleccionat l'*Anunciació* [fig. 1.1.18] del retaule de la Mare de Déu de Verdú (c. 1434), i les dues taules amb l'àngel [fig. 1.1.19] i amb la Mare de Déu [fig. 1.1.20] de l'*Anunciació* del retaule de la Mare de Déu, Sant Miquel i Sant Jordi de la Paeria de Lleida (c. 1444/47).

Aquest grup reduït d'obres permet desprendre una altra característica important del comportament espacial dels seus autors: l'aplicació simultània de recursos gràfics dispars que comporten resultats d'una eficàcia «visual» molt diversa, si no contradictòria, com el paviment-cortina, l'esquema de paral·leles [fig. 1.1.1], el de convergents en versió aproximada [fig. 1.1.2b] i el de convergents en versió rigorosa [fig. 1.1.2a]. Pot sorprendre, en especial, que apareguin simultàniament fórmules tan desiguals com l'arcaic paviment-cortina i el nou procediment de les convergents o

«teorema de Mesa» aplicat amb tot rigor, però caldrà comptar amb aquest fet, constatable no tan sols en taules diferents d'un mateix conjunt -com en els paviments de les [figs. 1.1.13 i 1.1.14] del retaule de Púbol, de Bernat Martorell-, sinó fins i tot en una mateixa pintura, com en la taula de la Mare de Déu de l'Anunciació de la Paeria, de Jaume Ferrer II [fig. 1.1.19]: l'idèntic problema de les ortogonals s'ha resolt com a paviment-cortina en el pla de terra, i en canvi en l'homòleg pla del sostre es resol amb el sistema de les convergents.

L'actitud eclèctica de Martorell i de Ferrer II en l'ús de recursos gràfics tan palesament desiguals per la seva eficàcia a descriure el volum i la profunditat, indici d'una molt precària consciència espacial, probablement s'hauria d'estendre a d'altres pintors de l'època -però caldria confirmar-ho amb anàlisis específiques que aquí no s'han conduït. De fet, acabem de constatar una actitud similar en Lluís Borrassà -o en mesura menor, en Joan Mates- respecte a l'ús de diversos expedients gràfics amb diversa incidència espacial en el quadre. Aquest comportament eclèctic o «indiferent» enfront dels expedients de resolució espacial -que retrobarem amb freqüència encara en el segle XVI- fa molt aleatòria la interpretació d'algunes al·lusions de Bernat Martorell i Pere Arnau en el conegut document de visura del retaule de Pierola (1451), que publicà A. Duran i Sanpere (1975, 83-85, n 16). Quan diu «La cadira sia tornada e mesa a regla d'una bella color e d'argent si es volrà e lo païment sia bé més a punt, e ben acabat [...] e la ciutat sia tornada a regla, e mesa en son dret», no podríem deduir-ne cap suggeriment de caràcter espacial, ni genèric ni encara menys relatiu a recursos constructius concrets, si més no respecte al paviment. És improbable la lectura de Duran i Sanpere (ibid., 82-83, n 15) en el sentit que el dictamen «pot molt bé referir-se a la manera personal [de Martorell] de representar-los, com una preferència declarada»: de fet, el mateix pintor representa «païments» tant amb el sistema

de «cortina» que ja aplicava Borrassà, com amb el procediment de divisió proporcional que aplicaria Jaume Huguet. Ja veurem que els enrajolats d'Huguet parteixen d'una més afiada sensibilitat espacial, però són construïts amb un mètode gràfic idèntic que el constatable en pintures de Bernat Martorell -per primera vegada a Catalunya, com dèiem.

L'escena del retaule de Púbol amb *Sant Pere davant del pretor* [fig. 1.1.14] esdevé paradigmàtica de la reducció del marc arquitectònic i de la corresponent expansió de les figures, a les quals s'ha al·ludit abans. No caldrà insistir-hi més, com tampoc en els seus efectes d'amuntegament dels personatges i de pèrdua de referències per a l'encara no considerada clau de reducció -que de retop comporten vacil·lacions en la d'obstrucció: notem com el soldat del marge esquerre darrera Sant Pere passa la cama a primer terme fins a trepitjar-li el costat dret del mantell. Al marge d'això, convé observar-hi una dada fonamental: la solució del paviment enrajolat amb un traçat de línies convergents, en comptes de la solució de paral·leles inclinades -o de paviment-cortina, o de simple pla lliu- que havíem trobat fins ara. La nova fórmula, d'acord amb el model proposat per A. de Mesa (1989, 33-34) [cf part I, fig. 2.3.20], respon a l'esquema de caixa espacial il·lustrat en la [fig. 1.1.2a].

L'espai inferior de quadre que les figures han deixat lliure ha estat decorat amb un paviment enrajolat a trencajunt que resulta dividit en dos sectors: el central, comprès entre dues horitzontals paral·leles -el límit de l'entarrimat del pretor i la línia de base del quadre-, i el marginal, en l'angle dret del quadre que només té en comú amb el central la línia de base. Les ortogonals del sector central s'han obtingut per «divisió proporcional», o sigui, a partir d'una divisió de cadascuna de les paral·leles en parts iguals, però més grans en la línia de base que en l'horitzontal superior. Un cop unides les divisions, quedarà format un feix de línies convergents, o sigui, la imatge de les ortogonals -que era l'única «construcció» plantejada

aquí: les transversals, més o menys paral·leles a la línia de base i que completen l'efecte d'enrajolat a trencajunt, s'han traçat després «a ull». En totes les construccions per aquest procediment «de Mesa», i si el pintor hagués conduït el seu traçat amb l'adequada precisió geomètrica, les ortogonals convergirien en un punt. És a dir, sempre que ara nosaltres prolonguéssim les línies del traçat, acabarien unides en un punt, el punt (A) de la [fig. 1.1.14]: però s'ha d'insistir que aquest punt de convergència seria el resultat geomètric d'una operació actual nostra, no pas del pintor quan dibuixava el paviment.

D'altra banda, el fenomen de la convergència afecta només a les ortogonals del sector central del paviment: justament aquelles que el pintor ha pogut traçar amb dos punts de referència, o sigui on disposava de totes dues horitzontals paral·leles per a senyalar-hi les divisions. En la taula de Martorell, el segon sector de paviment, que també ha traçat després de les figures -quan, a diferència del sector central, o bé li mancaven les horitzontals, o bé tenia la línia de base però li mancava l'horitzontal superior per a completar les divisions i unir els dos punts amb línies convergents-, ja no es podia resoldre pel mateix sistema. Així, les ortogonals marginals, que queden «penjades» d'un o de tots dos punts de referència, s'han hagut de traçar amb el recurs tradicional de les rectes paral·leles (r), com s'indica en la [fig. 1.1.14].

En realitat, totes les ortogonals «penjades» -que a més del sector marginal poden aparèixer també en el central- es tracen paral·leles, o com a màxim convergents «a ull», i aleshores ja no convergiran en el mateix punt quan ara nosaltres les prolonguem. En la [fig. 1.1.14], precisament es dona el cas d'ortogonals «penjades» també en el sector central: les tres últimes línies a l'esquerra apareixen igualment paral·leles, doncs, per la mateixa raó que les marginals del sector dret, perquè queden «penjades». El fenomen de les «ortogonals penjades» és un dels arguments ad-

duïts per A. de Mesa (1989, 41) enfront de la suposició que els pintors haguessin operat amb «punt de fuga», mantinguda per Panofsky (1927, 126, 174-176 nn 46-47; id., 1960, 207-208 nn 46-47) a desgrat d'aquests casos. No cal dir que la pintura de Martorell serveix a Mesa un exemple suplementari per a la seva demostració.

El detall del procés seguit pels pintors en aquest tipus de traçats s'il·lustra esquemàticament en els quatre passos de la [fig. 1.1.16a], que corresponen a la *Coronació d'espines* del retaule de la Pobra de Cérvoles del mateix Bernat Martorell. El pintor resol tot primer el grup de figures, amb el complement del tamboret, i després els fons que hi resten. Observem que el tamboret ha rebut una vista frontal escorçada [part I, fig. 2.2.8c] amb solució cavallera, per paral·leles, i que el fons arquitectònic darrera les figures s'ha ideat de manera que no plantegi problemes de traçat. Amb tot, s'ha de prendre acta d'un detall significatiu que fins ara no havíem tingut ocasió de constatar: els plans de profunditat de les portes laterals, perfilades a mig punt i visibles només en part, ja no s'han delineat amb simples arcs concèntrics, sinó desplaçant el centre de les seves circumferències -no se'n pot comprovar l'exactitud, però és clar que era aquest el procediment, repetit en el portal de pedra de la [fig. 1.1.15]. De passada, remarquem també que les ortogonals de la finestra central s'han escorçat per la recepta de la bisectriu, però si les prolonguéssim convergrien en un punt molt alt, situat en la circumferència del nimbe de Crist.

Acabat el primer pas esquematitzat en el ratllat de la [fig. 1.1.16a] amb el grup de figures i el tamboret (1), i prescindint ara del fragment superior del fons, el pintor divideix proporcionalment les horitzontals paral·leles que representen els límits lliures del futur paviment: en parts iguals -tal com s'indica a (2)-, però més grans les de la línia de base (b) que no pas les del límit superior (a), o sigui ( $a < b$ ). El tercer pas consisteix a tirar les



ortogonals d'unió entre les divisions, que definiran línies convergents (3). Finalment, les ortogonals marginals, «penjades» per manca d'una o de totes dues referències en les horitzontals, es resolien amb paral·leles (4), o tal vegada amb convergents «a ull». La taula que ens ocupa no permet determinar amb la precisió suficient altres aspectes del traçat, perquè és obvi que el pintor l'utilitzà com a pauta per al seu complex enrajolat octogonal però enllestí la pintura a mà lliure -en especial la dels petits cairons decorats. Ara bé, el mateix caràcter de les imprecisions no només pressuposa un traçat subjacent de les ortogonals, sinó que dona indicis per a hipotitzar també una fórmula de construcció de les transversals de la quadrícula. I segurament caldria pensar en algun sistema proporcional, més que en el mètode «perfeccionat» de la diagonal -la qual, en tot cas, és explicitada per la forma octogonal dels rajols llisos.

En efecte, mentre que els costats verticals dels cairons decorats mantenen amb molta regularitat l'orientació de les ortogonals, les horitzontals formades pels seus altres costats s'abombem lleugerament -es corben cap amunt en els marges laterals, seguint les típiques curvatures empíriques que White (1949, 61-70; id., 1957, 224-232) anomenà «sintètiques». Les diagonals definides pels rajols vuitavats formen lleus ziga-zagues també en el sector central i més lliure del paviment, mentre que en els marges laterals es van corbant amunt cap al centre com és típic de traçats empírics amb transversals determinades per proporcions numèriques del tipus *superbipartiens* -per a dir-ho com Alberti-, i no per les diagonals dels quadrats. Ja s'ha parlat del fenomen en d'altres ocasions (cf per exemple la il·lustració de [part I, figs. 2.3.30 i 2.3.31], i Mesa, 1989, 43-45; Wright, 1983, 80-81). Afegim, però, que la deducció del procediment precís esdevé problemàtica i que fins i tot es pogué formar la seqüència de transversals «a ull», a més d'utilitzar una fórmula proporcional, perquè el pintor acabà

deformant l'enter traçat amb l'execució a mà lliure del perfilat dels rajols i la decoració dels cairons.

En qualsevol cas, el paviment s'ha definit a *posteriori* i independentment del grup de figures amb el tamboret. Remarquem que el tamboret, que presenta una cara paral·lela al pla del quadre i una altra d'ortogonal, s'obté per recurs al paral·lelisme -a la «perspectiva cavallera»-, i per tant ben al marge del traçat convergent del paviment. La coincidència amb les seves paral·leles marginals, explicitada a (M) de la [fig. 1.1.16b], és aleatòria, com sabem. Les empremtes del tamboret sobre el paviment que s'han marcat en la [fig. 1.1.16c] constitueixen l'evidència de la manca de relacions mútues, la qual, alhora, traeix la funció «decorativa» i no pas «espacial» d'aquest enrajolat: una demostració més, per si calia, de l'absència de planteigs autènticament espacials en el comportament gràfic del pintor, a desgrat d'aplicar la fórmula d'ortogonals convergents. Una darrera confirmació de la dissociació constructiva del pla del paviment respecte al grup de figures, l'obtindríem dibuixant el tamboret «correctament», o sigui, en correspondència espacial amb les ortogonals convergents de l'enrajolat, com en la [fig. 1.1.16d]: aleshores la figura del botxí enfilat quedarà «penjada» -això mateix mostra la profunda associació narrativa i gràfica del tamboret amb el personatge del botxí, el seu caràcter no tan sols d'accessori de l'escena sinó quasi de prolongació de la figura: en l'organització espacial d'altres composicions retrobarem alguns objectes amb un idèntic caràcter. En conclusió, el paviment no es concep com un veritable pla de base per a col·locar en el seu lloc els personatges i els objectes de l'escena: és un fragment més de fons, aleatori o en tot cas de resolució separada.

#### **Figures sense espai i coses fora de lloc**

S'ha de reconèixer que hi ha progrés objectiu entre l'enrajolat d'ortogonals de la [fig. 1.1.16] i l'obsolet paviment-cortina de la [fig. 1.1.17], del mateix retaule de

la Pobra de Cérvoles -com igualment n'hi ha al de la [fig. 1.1.14] respecte al de la [fig. 1.1.13] del retaule de Púbol-, però només en termes de major eficàcia de la fórmula gràfica emprada i no pas de major consciència espacial del pintor. L'entitat espacial de la seva pintura es concentra en el volum de les figures i objectes representats, però també hi queda reduïda: no s'estén encara al «lloc» que ocupen -a un espai que prèviament el pintor els hagi preparat. L'espacialitat, doncs, la «sensació de vidre» del quadre, aquí l'exerceixen les figures, i no pas l'escenari, ni tampoc el residu de paviment que les figures han deixat. El paviment no hi té cap funció mètrica -com ja assenyala Panofsky (1927, 125-126), manllevant l'afortunada formulació de Gaurico (1504) que «el lloc és previ a les coses»-, en el sentit de referència per a assignar un lloc a cada cosa representada, i ordenar així tant les coses com les seves mútues distàncies en el conjunt homogeni i sistemàtic de l'espai virtual del quadre.

Aquí el paviment, com en general les escletxes de fons lliure en nombroses altres escenes de Bernat Martorell, té una funció principalment «decorativa». Sens dubte l'objectiu de «decoració» es manifesta més estrictament en treballs amb motius ornamentals plans com el de la [fig. 1.1.13] -un equivalent convencional del fons d'or per al sector inferior del quadre-, però la idea del paviment de la [fig. 1.1.14], del mateix retaule, respon a una idèntica actitud de qualificar per iuxtaposició, de «decorar»: només que ara la «decoració» consisteix en «un efecte de profunditat», en un petit «buit» afegit a l'escena preexistent -prèviament resolta. Aquest suplement d'espai agregat, que no es desprèn de les pròpies figures ni tampoc no ha intervingut a organitzar la composició, resta literalment un «afegit» al quadre: un fragment de lloc sense coses, traçat *a posteriori* i independentment de les coses.

L'*Anunciació* del retaule de la Pobra de Cérvoles [fig. 1.1.17] encara rebla la lectura decorativa, eclèctica

i, en definitiva «indiferent» dels expedients espacials del pintor. L'escenari arquitectònic de l'episodi, ara format per una caixa mancada només del costat dret -correspondència «interior» d'una vista frontal escorçada del cub-, ha rebut, simultàniament, bisectrius en les obertures, ortogonals convergents en el sostre i el mur, ortogonal invertida per a un objecte paral·lelepípedic, i un paviment-cortina. Remarquem que aquest paviment-cortina s'aplica en el mateix retaule en el qual acabem d'examinar, en l'escena de la [fig. 1.1.16], una solució amb ortogonals convergents per a l'enrajolat amb cairons. Però no només això, sinó que s'adopta també en el paviment de la mateixa taula que rep un sostre embigat segons l'esmentada fórmula de convergència -de fet, una versió aproximada de l'esquema, il·lustrat en la [fig. 1.1.2b] i que correspondria a l'impròpiament anomenat «d'àrea de fuga».

El traçat inexacte de les bigues és ulteriorment accentuat per l'escorç vacil·lant i heterogeni dels seus permòdols, encastats en el mur a alçades desiguals i en col·lisió amb les bigues. Amb tot, la confusió i la precària estabilitat de la caixa espacial culminen en la inversió de les línies que defineixen el moble del costat dret -un paral·lelepípede ajagut-: les horitzontals s'han inclinat avall cap al centre, i l'ortogonal té una orientació que correspondria a la paret oposada de la caixa, i per tant el seu volum apareix girat i com en levitació. L'episodi d'inversió espacial del moble, amb el seu efecte d'objecte suspès, no l'han propiciat tan sols el pla-cortina i l'absència de tancament en aquest costat dret, sinó la seva associació amb la figura. De fet, la miniatura de l'*Anunciació* que Bernat Martorell pintà al Llibre d'Hores (c. 1440/50) conservat en l'Institut Municipal d'Història de Barcelona, repeteix l'episodi d'inversió [fig. 1.1.17bis]. La composició de l'escena és semblant i també ha rebut paviment-cortina, però aquí s'ha situat en una caixa espacial completa i amb escenari arquitectònic molt ampli i vigorós -que es resol per

paral·lelismes, segons l'esquema de la [fig. 1.1.11]. Malgrat que en l'*Anunciació* de la [fig. 1.1.17bis] el pintor disposava de la referència de la paret dreta, el mateix objecte paral·lelepípedic hi ha estat dissenyat amb les mateixes posició i orientació invertides que en la [fig. 1.1.17].

El traçat del moble no es coordina amb la volumetria d'altres objectes ni amb el conjunt espacial de l'escenari. Es relaciona amb la figura de la Mare de Déu a la qual acompanya i de la qual és accessori, i per tant s'adapta a les exigències del disseny previst per a aquella figura -com el tamboret del botxí de la [fig. 1.1.16]. No pas a les generals de la caixa, que Martorell no considera, ni a les dels plans homòlegs, ni tan sols als adjacents a l'objecte en qüestió -a despit dels conflictes o clares contradiccions que se'n puguin derivar. Així, el pla del paviment no esdevé encara cap referència espacial per a la distribució i ubicació racionals de les figures o coses -no ho és quan es forma com a pla-cortina, ni tan sols quan rep solucions més afinades com l'esquema proporcional o d'ortogonals convergents-, però tampoc no es conceben amb aquest valor la resta dels plans ortogonals de la caixa, ni el pla del sostre, ni, com s'ha vist, els dels murs laterals.

La consciència espacial del pintor encara va a remolc dels procediments que utilitza, doncs: per a ell els «nous» traçats amb ortogonals convergents són un «efecte» més agregat al quadre -un element ornamental, qualificador-, no pas un factor d'ordre per a la composició tridimensional de la seva escena, ni un mitjà d'obtenir espai per a les seves figures, per a representar cada cosa en el seu lloc. Aquesta exigència d'ordre tridimensional, Martorell encara no se l'ha plantejada, a desgrat de conèixer una fórmula que en constituïa una solució -només parcial, però relativament eficaç. El problema de fons -la globalitat de la imatge- no consisteix tant en «saber construir» plans o volums evocadors de fragments d'experiències visuals, com en l'objectiu

espacial que s'assigni a aquestes construccions en el conjunt de la composició.

En l'escena de *Crist i la samaritana* del retaule de la Transfiguració [fig. 1.1.15], és evident que Bernat Martorell, en el moment àlgid de la seva maduresa artística, té pocs problemes de «saber construir». El magnífic traçat dels volums arquitectònics -la muralla amb les seves ortogonals convergents, el carrer amb els caminets i les ordenades tanques, el pou amb la seva pica-abeurador- aconsegueix excavar un buit formidable en el sector central del quadre. I hem d'apreciar-hi, a més, l'atenció gustosa i ralentida a representar «paisatges reals», una col·lecció d'imatges, detalls o efectes visuals copsats en l'observació directa de les coses i cada cop més ben descrits -també els que comporten alguna dosi de geometria: les fileres de pedres i rajols delineades d'acord amb els atalussaments i amb l'orientació variada dels seus plans, les el·lipses del pou, els arcs amb centre desplaçat per al gruix de les dovelles del portal... Al costat d'això, són lapsus trascurables alguns traçats a compàs d'obertures circulars en plans no frontals de la muralla i dels portals del carreró central.

Però no obstant l'afinament i fins i tot l'agudesesa en la construcció dels volums i en l'obtenció de buit, amb resultats que suposen un avenç enorme respecte a d'altres pintors -o a d'altres obres anteriors del mateix pintor-, continua sense haver-hi tampoc aquí una fusió o almenys una correspondència espacial entre l'arquitectura de l'escenari i els personatges que s'hi mouen. I no es tracta tan sols d'una qüestió de diversitat d'escala dimensional entre figures i edificis, sinó d'una manca de relacions, d'una iuxtaposició o mútua «indiferència»: les figures resulten encara isolades en el seu propi volum i amuntegades en llocs sense espai, impermeables a l'espai de l'escenari representat entorn seu. Té poques conseqüències el fet que l'espai sigui vast, i plausiblement representat, perquè se'n treu partit només «qualificador» per a l'escenari, però no pas narratiu,

global. O sigui, no s'ha abandonat encara l'àmbit de la coneguda composició per agregats: en això la concepció del quadre es manté pràcticament la mateixa.

Tanmateix, la coherència interna al si de cada agregat ha fet passos substancials. Malgrat que el nou esquema d'ortogonals convergents no repercuteixi en l'articulació global del quadre, tampoc no s'ha quedat en mer «efecte» espacial puntual, sinó que s'ha estès a l'enter escenari: a construir-lo amb solidesa com a conjunt, i si més no a construir-ne amb solidesa els grans volums que el configuren. Aquesta percepció de l'exigència de coordinació al si de l'escenari -d'una part fonamental de la narració i del quadre- significa una adquisició importantíssima en la consciència espacial del pintor, més i tot que la mateixa capacitat de representació de la profunditat. La plausible estabilitat del fragment de paisatge urbà de *Crist i la samaritana* ja és als antípodes del desballestament que havíem observat en la caixa espacial de pintors anteriors, o fins i tot en d'altres pintures del mateix Martorell. L'aplicació del procediment proporcional o de convergència per a les ortogonals segurament va generant efectes en cadena en termes d'expectatives d'evocació: la intensa proximitat amb l'experiència visual que es deprèn dels escorços de plans ortogonals obtinguts amb el nou sistema farà progressivament obsolets els esquemes gràfics anteriors -o en reduirà dràsticament la vigència.

Però composicions com la taula de *Crist i la samaritana* (c. 1449/52) no són encara la norma a mitjan Quatre-cents, i malgrat que el 1448 Lluís Dalmau obtingui versions conspicuament millorades dels mateixos mètodes, com veurem tot seguit, altres contemporanis de Martorell que també incorporen les noves fórmules de traçat aconseguen resultats espacials sensiblement inferiors als seus -n'extreuen menys conseqüències, es mantenen encara de ple en pautes d'organització dissociada del quadre, per agregacions. És el cas de Jaume Ferrer II (documentat entre 1430 i 1457). La

seva *Anunciació* del retaule de Verdú (c. 1434) [fig. 1.1.18] té figures i objectes de volumetria ben descrita, però situats en un escenari elemental, integrat només per un tosc paviment-cortina i pel tancament de fons. L'ambigua funció figurativa del fons -fa de paret de la casa de Maria, i alhora de simbòlica peanya del Pare Etern i els seus àngels, que tradueixen el sostre en un cel daurat- ha propiciat que rebés un cert modelat arquitectònic: una trona centrada i sostinguda per mènsules que allotja la finestra, i una cornisa de coronament. Al costat dret hi ha el moble escriptori amb diversos objectes penjats i escampats sobre la taula, i una cadira.

Interessa remarcar-hi sobretot dues coses: que s'hi aplica el vell esquema de paral·lelismes de la [fig. 1.1.11], amb el criteri dels eixos o franges, i que cada grup d'elements es resol amb independència dels veïns. Tanmateix, la inclinació de les ortogonals sembla respondre sobretot a la fórmula de la bisectriu. La franja horitzontal talla la finestra a l'alçada del broc del gerro amb els lliris, i val per a tot el quadre. La finestra amb el gerro també coincideixen amb la franja vertical central, a plom del Pare Etern, però el traçat del moble s'acorda a una segona franja vertical autònoma. El paviment es figura paral·lel al quadre, com s'ha dit, i per tant queda al marge de la resta dels plans ortogonals representats.

La franja vertical central «governa» els plans ortogonals dels volums arquitectònics -l'ampit de la finestra amb el gerro, la base de la trona i totes les mènsules-, traçats sempre amb paral·leles, però no serveix cap referència per a la seva precisa inclinació, segurament perquè en molts casos s'ha operat amb la bisectriu, com dèiem. Així, les mènsules de la cornisa tenen una orientació diferent que les de la trona, amb el típic efecte de vistes simultànies i incompatibles: com si sostinguessin un pla oblic en comptes de també ortogonal, i com si emergissin per darrera del mur frontal en comptes d'encastar-s'hi. La contradicció s'apro-



xima a la constatada en les mènsules de Pere Vall de la [fig. 1.1.4]. Ferrer fragmenta encara el seu fons amb un altre episodi autònom, aplicant al moble escriptori la mateixa repetició d'eix vertical que també havíem observat en el setial del pretor de les pintures de Vall [figs. 1.1.3-1.1.6]. El conflicte d'obstrucció resultant entre el voluminós pilar de la mènsula dreta de la trona i la cantonada esquerra del moble escriptori, no acaba de dissimular-lo el filacteri de l'àngel -la «fulla de figuera» de torn.

Les dissociacions espacials no es redueixen substantivament en l'*Anunciació* més tardana, pintada en dues taules -amb la Mare de Déu i l'àngel per separat- del retaule de la Paeria de Lleida (c. 1444/47), malgrat que aquí Jaume Ferrer ja incorporà el nou procediment d'ortogonals convergents de la [fig. 1.1.2a]. La figura de l'àngel [fig. 1.1.19] -de gest i vestimenta similars al de la taula de Verdú- fa voleiar el seu filacteri damunt l'escaquer d'un pla de base sense tancaments laterals ni sostre, però acabat en una convencional paret perforada amb arcades. Com apareix en el gràfic de [fig. 1.1.19b], les ortogonals de l'escaquer, traçades pel sistema «de Mesa», convergrien en una «àrea de fuga» del tipus de la [fig. 1.1.2b] en comptes d'un punt, perquè l'execució no ha estat del tot precisa. Les marginals «penjades» s'han traçat paral·leles o convergents «a ull». Les transversals mantenen bé l'horitzontal, però la seva seqüència no sembla determinada per cap recurs exacte del tipus *superbipartiens*, i encara menys pel mètode de la diagonal, sinó que més aviat s'ha obtingut «a ull».

Les diagonals són explicitades en el mateix enrajolat i es trenquen tant en el sector central com en els marginals [fig. 1.1.19b], perquè no depenen de cap traçat general sinó de la resolució dels rajols d'un a un i a mà lliure, com s'il·lustra en la [fig. 1.1.19a]. La resta de plans ortogonals s'ajusta als vells criteris de paral·lelisme, aplicats mecànicament i sense cap consciència d'eventuals contradiccions. Així, les ortogonals de la pilastra de

la dreta -probable enllaç (1) amb la cornisa i el sector alt de la casa de Maria (2) de l'altra taula, com s'expressa en el gràfic de la [fig. 1.1.19c]- reben una inclinació acusadíssima, que correspondria a un pla oblic. La paret de tanca presenta la coneguda fórmula de repetició d'un mateix motiu seriat: l'arcada amb xiprer -senyalada amb (A) en la [fig. 1.1.19a]-, la qual, a més, mostra simultàniament el gruix dels plans de l'intradós i de l'ampit.

La taula pariona amb la Mare de Déu [fig. 1.1.20] acredita una composició més complexa alhora que un treball més minuciós -acuradíssim en els detalls i en efectes isolats-, però les contradiccions i ambigüitats hi són també més nombroses i explícites, i les conseqüències de disgregació espacial hi resulten molt més evidents. La primera ambigüitat ja es desprèn de la relació entre quadre, caixa espacial i representació. La representació de la casa de Maria fa de caixa espacial que dona al quadre la seva «sensació de vidre», o sigui, absorbeix i pràcticament s'identifica amb l'espai virtual de la superfície del quadre, però no del tot: no arriba a ocupar-ne completament l'extensió, perquè deixa un retall d'espai per sota, i un retall de quadre per sobre. El retall inferior té un paviment que prolonga la representació de l'enrajolat de la casa -i per tant l'espai o «sensació de vidre»- fora dels seus límits fins als marges del quadre. En canvi, el retall superior, estofat i daurat -mancat de la més mínima significació espacial, però també afegit a l'enllaç del sector alt de l'arquitectura (2) amb la taula de l'àngel (1) ja remarcats en la [fig. 1.1.19c]-, és aliè a la representació fins i tot en la versió «fòssil» de cel daurat, perquè tampoc no es correspon amb el fragment de cel representat en el fons del paisatge.

Aquesta ambigüitat de la [fig. 1.1.20] de Ferrer en els límits entre quadre i caixa espacial, i entre caixa espacial i representació -que, com el mateix protagonisme de l'espacialitat de l'objecte/casa en l'espacialitat del quadre, l'acosten sensiblement als criteris de l'Anunciació de

Borrassà i Gener de la [fig. 1.1.9]-, traeix una indefinició conceptual de gravíssimes conseqüències disgregadores, que marfonen els nous i millors procediments aplicats en l'absoluta fragmentació del conjunt. La major eficàcia de la fórmula de les ortogonals convergents, que Martorell acabà aplicant a la cohesió de l'escenari, en mans de Jaume Ferrer II encara aguditza les contradiccions entre els diversos plans i objectes, i al capdavant agreuja les dissociacions espacials de la composició, en comptes de reduir-les.

La caixa espacial-casa de Maria acumula una nova ambigüitat bàsica en la seva pròpia estructura geomètrica. Des de l'exterior s'ha configurat d'acord amb la típica posició frontal escorçada de [part I, fig. 2.2.8c] -precisem que un punt desplaçada en el sentit d'una vista obliqua lleu com a [part I, fig. 2.2.8e], però només en el sector de la base i sense comportar cap variació en el pla frontal del fons, ni encara menys transformar-lo en l'absent i «impossible» pla dret de l'interior del cub; als efectes de la representació, per tant, l'obliquïtat de la volumetria idealment cúbica de la casa és trascurable i la cara frontal s'ha de considerar paral·lela al pla del quadre.

Ara bé, l'interior, en comptes d'acomodar-se a les vinculacions d'aquesta forma externa -que havia de tendir a una imatge del tipus de la representada a (1) en la [fig. 1.1.20b]-, es limita a replicar-la, contraposant-hi una vista igualment frontal escorçada, amb els plans en escorç exterior i interior encarats en el mateix costat esquerre del quadre, i amb elisió del pla de tancament dret, com apareix en l'esquema de la [fig. 1.1.20a] i, amb completa evidència, en la traducció axonomètrica de la [fig. 1.1.20c]. L'estança esdevé, així, d'una estranya planta pentagonal, però el paradoxal pentàgon en realitat prové de la superposició de les dues vistes més convencionals per a l'exterior i l'interior del cub -la mateixa fórmula de muntatge que donava aspecte hexagonal a l'estança quadrada de Borrassà en la *Curació del rei Abgar* de la [fig. 1.1.11], per agregació contradictòria

de dues diferents vistes autònomes de l'exterior i l'interior del mateix edifici. Les dues cares frontals es mantenen paral·leles entre si -i paral·leles al quadre-, mentre que les altres dues, les escorçades, es poden imaginar plegades obliquament en un sol costat, a l'esquerra, deixant el cub esgavellat i «obert» per la cara amagada a la dreta del quadre, com posa en evidència l'axonometria de la [fig. 1.1.20c].

Llevat del pla frontal del fons -i prescindint del pla elidit-, totes les cares representades s'han obert quasi completament per a mostrar l'interior de l'estança i emmarcar-hi la figura central de Maria, per a suggerir la seva relació amb l'àngel de l'altra taula del conjunt [fig. 1.1.19], i per a completar l'escena amb la vista d'un pati clos i un fonçal de paisatge amb ciutat. Les ambigüitats fonamentals que s'han assenyalat es formalitzen ara en noves contradiccions entre els plans i els objectes, fins a convertir la representació en un veritable mosaic d'agregats espacials. El pla de base ha rebut un estricte paviment-cortina a l'interior de l'estança, bé que sobreeixit fins al marge inferior de la taula -notem-hi el disseny romboïdal, però aquí la decoració n'accentua l'horitzontalitat i no té els efectes compensatoris d'obliquïtat intuïtiva que remarcàvem en les [figs. 1.1.9 i 1.1.11]. El paviment del pati, enrajolat a la mescla, és igualment traçat com un pla frontal i paral·lel al quadre -la frontalitat dels paviments es demostra en el detall descontextuat de (3), de la [fig. 1.1.20b]. També sembla frontal el pla de terra del paisatge, fins al punt que es podria entendre com un pendís abrupte si no fos que la ciutat del capdamunt emergeix per «darrera» l'horitzontal -i presenta uns volums en vista baixa, d'altres en vista alta, i d'altres quasi esfondrats. La separació dels sectors de paviment mitjançant plans verticals -la tàpia del pati i els llindars de les portes- encara n'accentua la contradicció, i per tant l'efecte d'inestabilitat per a les coses que s'hi disposen.

El mateix pla frontal o lleument oblic que emmarca la Verge representa un motlluratge arquitectònic amb solució desigual a cada costat: en el pilar de la dreta ha rebut una vista «des de fora», mentre que en el de l'esquerra l'ha rebuda «des de dins». D'altra banda, el motlluratge de la pilastra esquerra traeix noves vacil·lacions en el traçat: els elements de la meitat superior es mantenen paral·lels a l'horitzontal del sostre, i l'altra meitat es pleguen en un escorç paradoxal -com si, de sobte, fossin en un pla ortogonal en comptes del frontal. I en canvi, els mateixos elements que es prolonguen en el pla oblic adjacent, formant la imposta de l'arc, s'han traçat paral·lels a l'horitzontal en comptes d'inclinats -com els correspondria per la seva situació en el pla oblic i per simple homogeneïtat amb els de l'altra imposta de l'arc. L'arc conopial que cobreix el pas de «comunicació» de l'àngel de l'altra taula amb Maria (cf fig. 1.1.19c) rep disseny frontal malgrat la seva posició en pla oblic -amb l'única compensació d'un peraltament en la imposta esquerra, que encara en deforma més el perfil. Les incongruències esdevenen manifestes en l'axonometria de la [fig. 1.1.20c].

El sostre enteixinat -decorat amb cassetons meticulosament delineats que per a Jaume Ferrer II havien de representar una situació com la del sostre de (2) de la [fig. 1.1.20b] - s'ha construït segons l'esquema d'ortogonals convergents en la versió aproximada d'«àrea de fuga» [fig. 1.1.2b], però determina en el traçat de la [fig. 1.1.20a] un eix de simetria molt clar, marcat com a (e), per a la inversió gràfica especular de la profunditat dels cassetons. Les curvatures «sintètiques» de White (cf 1949, 61-70; id., 1957, 224-232), que aquí s'han incorporat en les mateixes ortogonals -amb la conseqüent deformació de la quadrícula de l'enteixinat-, tenen l'evident objectiu d'adaptar-se a la irregularitat del sostre i neutralitzar-ne la malformació. Com s'havia indicat abans -i ara confirmen els problemes de traçat d'aquest sector esquerre del pla del sostre, reflec-

tits *ad absurdum* en l'axonometria de la [fig. 1.1.20c]-, l'insòlit disseny pentagonal de l'estança prové d'una confusa superposició de les dues vistes més típiques i estereotipades de l'interior i l'exterior del cub espacial [cf fig. 1.1.11b]. Però de fet, i com abans Borrassà en el cas del quadrat esdevingut hexàgon, aquí Jaume Ferrer II entenia configurar un enteixinat de planta quadrada -o rectangular, del tipus (2) de la [fig. 1.1.20b]-, i no pas pentagonal.

A l'interior de la desballestada caixa espacial, les coses es presenten d'acord amb vistes heterogènies, amb les que els són més característiques i de fàcil reconeixement, amb independència de la seva posició en el quadre -algun exemple s'ha detallat a (3) de la [fig. 1.1.20b], i la confirmació de conjunt s'obtindrà amb escriure en l'axonometria de la [fig. 1.1.20c]. Els volums de més acusada geometria es formen per simple paral·lelisme acordat als eixos o franges, i presenten orientacions i vistes diferents, preferentment altes. El moble principal, esgaiat enmig de l'estança davant/darrera la Verge, té posició obliqua -i en conseqüència també el colom-Esperit Sant és darrera la Verge! La cadira de tisora combina la vista frontal i l'obliqua, mentre encavalca l'espai ocupat per la Verge. El bagul rep una obliqua lleu -però s'encasta a la cadira i arriba a tapar-ne el marge inferior, en una paradoxal obstrucció invertida. El prestatge del fons és delineat amb ortogonals invertides respecte a les del sostre i amb un horitzó baix -a desgrat que el moble de la Verge, o el llit que apunta amb una impossible ortogonalitat sense espai darrera la cortina pinçada, pressuposin un horitzó molt més alt-, però això tampoc no obsta perquè alguns dels objectes que sosté retornin a les vistes altes [cf figs. 1.1.20b (3), i 1.1.20c].

L'ambigüitat estructural de la caixa espacial, la desarticulació i les tan nombroses contradiccions en els seus diversos plans, i, en fi, les inversions i simultaneïtats de vistes que s'han constatat en l'organització del quadre de Jaume Ferrer II -de caràcter continuatiu, encara

basat en la més estrident fragmentació espacial de la representació-, ens serveixen una il·lustració de contrapunt a les noves adquisicions gràfiques i a les aplicacions més avançades de la darrera producció de Bernat Martorell.

### 3.1.2. La tradició immediata

La influència de l'anomenat «naturalisme flamenc» en la pintura catalana de mitjan Quatre-cents esdevé absolutament manifesta en el retaule de la *Verge dels Consellers* (1443-1445) de Lluís Dalmau, però el fenomen no s'ha pas d'entendre com una irrupció puntual i sobtada. L'episodi de Dalmau potser representa un cas de flamenquisme més literal, en certa manera un cas a part pel mateix accés directe que va tenir a les «fonts» eyckianes i per un comprensible mimetisme de neòfit, però el seu és només un dels casos que reflecteixen aquesta influència. Un ressò del poderós realisme destil·lat per les obres dels pintors de Flandes ja impregnava algunes pintures de Bernat Martorell, i aquí l'hem remarcat a propòsit del retaule de la Transfiguració [cf fig. 1.1.15]. Com sigui, la contundent i fascinadora lliçó figurativa dels mestres flamencs encapçalats per Jan van Eyck, que obren a la representació pictòrica l'univers multiforme i meravellós de l'experiència visual, descrita -assaborida- amb una fidelitat gairebé microscòpica, vers 1440 guanya lentament terreny en els obradors catalans. En endavant, i fins a culminar en la remarcable síntesi personal que en faria Jaume Huguet, es tindran per model acreditat, indiscutible, el minuciós descriptivisme òptic dels flamencs i el seu eficaç il·lusionisme espacial, servits amb la nova tècnica de colors aplicats a l'oli -amb les complexes transparències, la precisió en el dibuix, el virtuosisme en la denotació dels detalls i dels efectes lluminosos de les coses vistes...

No és del cas sintetitzar ara les relacions i els contactes episòdics -directes o indirectes- amb Flandes que podrien explicar el fet de la influència de la pintura flamenca a Catalunya -una influència que, d'altra banda, es deixa sentir quasi arreu d'Europa, inclosa Itàlia. Més aviat convindria remarcar algunes dades que havien de limitar-ne per força l'abast renovador, que van frustra-ne una implantació més radical i que en tot cas van condicionar-ne l'assimilació. En primer lloc, i només per a puntualitzar observacions ja consignades abans (cf capítol 2.2. Els artistes, epígraf «Les tipologies i funcions tradicionals»), caldrà recordar que, a Catalunya, el destí concret d'un sector substancial dels encàrrecs era el retaule d'altar, és a dir, una estructura amb exigències funcionals específiques i que en el curs del segle XV -i del XVI- evolucionà en el sentit d'un creixement constant de les proporcions. Mentre que la tècnica precisa i perfecta dels pintors flamencs s'aplicava a formats petits o mitjans, la mateixa magnitud del retaule, en canvi, comportava una ampliació dels models, una feixuga vinculació externa de les composicions i una certa aleatorietat de les condicions d'observació, que propiciaven una avaluació poc exigent dels treballs -acontentada amb el seu efecte global- i, en conseqüència, la relaxació del rigor en l'execució...

D'altra banda, l'expansió quantitativa de l'estructura retaulística s'havia de compaginar amb altres condicionaments dels encàrrecs, i sobretot amb la vigència d'estàndards baixos en les compensacions econòmiques, alhora que amb una reclamació de ritmes accelerats en els terminis d'elaboració i lliurament dels treballs. L'adaptació al tipus de demanda local implicà que fins i tot pintors dotats com Jaume Huguet haguessin d'optar per una producció de caràcter quantitatiu, per una pintura expeditiva i estandaritzada, resolta gràcies a l'organització d'un obrador-empresa amb molts ajudants i col.laboradors. També a causa d'específiques exigències locals -per complaure el gust o la



tendència a «competir» dels comitents, especialment en els encàrrecs d'origen corporatiu-, es constata una represa creixent en les pintures d'aplicacions estofades i daurades, amb gofrats en relleu que ocupen superfícies cada cop més àmplies del quadre. Més que una decisió artística dels pintors, la profusió dels daurats en la pintura s'ha d'entendre com una expressió de les afeccions alhora simbòliques i estètiques dels clients, que identifiquen el valor de l'obra en termes d'exuberància ornamental i d'ostentació de «materials rics». En definitiva, a Catalunya, fins i tot sense entrar en l'àmbit de l'estricta perícia professional dels pintors autòctons, s'incorporen els efectes generals del model naturalista flamenc, però se'n rebaixa la conspícua qualitat de realització que els acreditava per tal de satisfer els interessos de la demanda i mantenir la competitivitat econòmica dels productes: per simple acomodació a les exigències funcionals i de gust, com també a la celeritat dels terminis i a la migradesa dels preus que vigien en el mercat local.

#### **Els peus en terra ferma**

A desgrat de la reducció dels nivells d'exigència i de la traducció de les representacions a l'escala i als condicionaments del retaule -i a desgrat fins i tot dels episodis «regressius» d'intensificació dels daurats en perjudici dels fons de paisatge o d'altres escenaris i accessoris espacials-, per a la pintura catalana del segle XV la influència del corrent naturalista flamenc suposa una decisiva estabilització de la caixa espacial. Manllevant la metàfora de Panofsky (1960, 203), es podria dir que la construcció de les pintures -i en particular la dels seus paviments- ara ens comunica la sensació d'haver baixat del balandreig d'una barca: per fi, ara els personatges representats posen sòlidament els peus en terra ferma. La major estabilitat del quadre que ja observàvem en obres de Martorell com *Crist i la samaritana* [fig. 1.1.15] esdevé rotunda i de-

finitiva en les pintures del valencià Lluís Dalmau (not. 1428-1461).

S'haurà de tenir present el viatge de Dalmau a Flandes -tal vegada amb accés directe al taller de Jan van Eyck-, emprès el 1431 i prolongat potser fins el 1436. El 1436 consta de nou a València. Vers 1443 es traslladà a Barcelona, on la seva presència és documentada fins al 1460. Considerat el «millor i més apte pintor que pogués ésser trobat», el 1443 Dalmau rep l'encàrrec municipal del retaule de la *Verge dels Consellers* [fig. 1.2.11], que acabà el 1445. La pintura traeix l'entusiasme mimètic i tosc d'un fidel però poc brillant seguidor de Jan van Eyck: alguns àngels del políptic de l'*Anyell Místic* de Sant Bavó de Gant hi són citats quasi literalment, com també la *Verge del canonge Van der Paele* (1436), que potser va veure en el seu taller, encara inacabada -a més, la Santa Eulàlia de Dalmau s'ha relacionat igualment amb la *Verge dels cartoixos* de Petrus Christus. Remarquem que Dalmau no daurà el fons del retaule, a despit que ho estipulés el seu contracte amb els Consellers barcelonins.

En la *Verge dels Consellers*, l'evident consolidació dels valors tridimensionals de la representació no s'obté pas incorporant nous i més evolucionats recursos de caràcter geomètric, per estrany que sembli, sinó mitjançant un ús acurat, subtil, dels recursos ja coneguts. Tanmateix, el canvi és enorme, perquè afecta a l'actitud espacial del pintor, o més exactament, a la seva diguem-ne «consciència òptica» respecte al volum de les coses. Com que la referència de la pintura és el seu «efecte òptic», el pintor ha après i s'ha mentalitzat que la funció de «representar» comporta una observació directa i meticulosa de les característiques -i per tant, també del comportament visual- de les figures i objectes. La pintura ha de transcriure ben fidelment sobre el quadre les coses vistes: «amb mà sincera i amb ull fidel». Amb aquesta frase de la *Micrographia* de Robert Hooke, Svetlana Alpers (1983, 118) resumeix una reflexió sobre la

tècnica de representació dels pintors nòrdics remuntable a Van Eyck i que també es podria aplicar a l'actitud figurativa de Dalmau, de fet congriada en els seus contactes a Flandes. Dalmau sembla compartir la consciència dels pintors nòrdics que la pintura pressuposa una mirada minuciosa -una bona tècnica d'observació-, materialitzada per un ofici depurat -per una bona tècnica de representació.

L'atenció del pintor -l'ull i la mà- és posada en les coses i en el seus volums i superfícies, no pas en l'espai que ocupen i en els intervals d'espai que les separa. La caixa espacial o l'escenari és encara un complement, que s'organitza en segon lloc i a partir de les figures. En tot cas, la representació -figures i coses- es resol per «mà sincera», per habilitat manual aplicada a cada superfície concreta, més que per càlcul geomètric sobre dades abstractes. Per això, i a desgrat que respecte al caràcter òptic de la representació el canvi constatable en pintures com la *Verge dels Consellers* sigui fonamental -perquè ha canviat l'actitud-, els procediments lineals de representació espacial són tothora els mateixos. Seran molt més afinades les versions, però les fórmules en si no varien: la de paral·lelisme, la de simetria, l'esquema de pseudo-convergència, la recepta de la bisectriu, el teorema de Mesa de la proporcionalitat... Igualment caldria dir de l'ús d'algunes claus de profunditat -en particular, les d'escorç i d'obstrucció. La nova actitud -la «mà sincera» i l'«ull fidel»- obtindrà la impressió d'estabilitat dels plans i dissimularà millor els problemes estructurals ja coneguts d'heterogeneïtat de vistes, però no aconseguirà pas evitar-los.

Observem, per exemple, en la *Verge dels Consellers* (fig. 1.2.11), l'atapeïment de les figures -sobretot dels àngels que apareixen per les finestres-, comprimides en llocs insuficients per al seu volum, la composició simètrica i per agregats, o les incoherències en la clau de reducció. El quadre és encara resolt fragment a fragment, però això té efectes negatius poc aparatosos sobre la caixa espacial per-

què els eventuais conflictes s'han «ocultat». Així, les ortogonals no tenen pràcticament cap presència, o millor, s'han atomitzat en petits segments -la decoració dels cairons, el gruix dels capitells, els sectors laterals del tron de la Mare de Déu...-, i la multiplicitat d'orientacions del seu traçat esdevé inapreciable. Notem també la concavitat dels talls de l'escambell del tron, que «amaga» la irresolució dels problemes d'escorç. La residualitat del paviment, amb complexa composició de cairons profusament decorats, també dissimula l'absència d'esquema constructiu. En tot cas, expedients com les concavitats de l'escambell, la infinitat ornamental d'elaboració menuda, o la fragmentació sistemàtica dels elements més explícitament geomètrics, conjuminats amb la nova actitud de «mà sincera i ull fidel», aconsegueixen resultats espacials d'un nivell molt satisfactori a partir dels mateixos criteris compositius i dels mateixos procediments de construcció ja coneguts. Si més no, això és el que l'anàlisi de la *Verge dels Consellers* permet deduir per ara.

#### Un punt problemàtic

L'altra pintura conservada de Lluís Dalmau, la taula central amb *Sant Baldiri* (fig. 1.2.21 del retaule major de Sant Boi de Llobregat -contractat pel pintor el 15 de setembre de 1448-, fa plantejar una qüestió nova a causa de la tan explícita geometria incorporada en el seu traçat. La figura solitària del Sant, dempeus damunt un preciós paviment ceràmic de cairons quadrats, també fa avinents la «mà sincera i l'ull fidel» dels antecedents flamencs, però esdevé més espaiosa que les del retaule dels Consellers a despit de l'extrema simplicitat compositiva i de l'amplitud de la superfície daurada del seu fons, potser perquè aquesta mateixa simplicitat no propiciava solucions basades en la fragmentació. Ara bé, els recursos lineals concrets aplicats en la representació del paviment són d'interpretació equívoca o problemàtica.

En efecte, la prodigiosa precisió de dibuix que reflecteixen els motius geomètrics ornamentals de la ceràmica -evidentment dibuixats a mà lliure-, fa mantenir almenys un dubte residual respecte al procediment de resolució de les ortogonals de l'escaquer: s'ha operat amb el teorema de Mesa, o bé amb una fórmula empírica que comportava punt de fuga? Com s'observa en el gràfic de [fig. 1.2.2a], les ortogonals de la quadrícula de rajols convergeixen en el seu punt amb un rigor notable, però no pas absolut. Remarquem que la convergència de les ortogonals centrals sí que és absoluta, pròpia d'un traçat exactíssim, extraordinàriament precís, que en principi es podria obtenir amb qualsevol dels dos procediments esmentats. Però les ortogonals marginals o «penjades», en canvi, sofreixen una desviació lleu, que en un context gràfic tan rigorós convé assenyalar perquè la dispersió fóra un indici que s'ha operat només amb la fórmula proporcional de Mesa.

S'ha de reconèixer que aquesta irregularitat en la convergència de les marginals és realment mínima, similar o encara inferior a la que a vegades podríem constatar en les ortogonals centrals traçades per pintors menys acurats que Dalmau. Així i tot, la distorsió s'acumula a una altra, també minúscula però igualment indici d'una base geomètrica tosca, artesana i poc congruent amb l'operació amb punt de convergència. Segons queda il·lustrat en la [fig. 1.2.2b], la prolongació de les ortogonals marginals fins a l'horitzontal de base, també prolongada i dividida amb els mateixos segments iguals que en l'interior del quadre, traeix una desviació anàloga respecte al punt de la divisió dels quadrats. En el gràfic, les línies trencades prolonguen fora del quadre les ortogonals efectivament pintades per Dalmau, i les línies contínues expressen la posició ideal que els hagués pertocat. En el supòsit d'una prolongació de l'horitzontal de base dividida segons els mateixos sectors -que en l'interior de la taula són tots exactíssims-, la posició de

les ortogonals «penjades» s'ha desplaçat molt poc, però s'ha desplaçat.

En conclusió, el comportament gràfic de les ortogonals marginals és divers que el de les centrals, tant respecte al punt de convergència com respecte a la línia de base -d'acord amb una situació pre-brunelleschiana (per a la qüestió, cf Panofsky, 1960, 208 n 47; cf també Mesa, 1989, 41)-, però, d'altra banda, subratllem que les dislocacions tenen molt poca magnitud. D'aquí que la interpretació de la fórmula aplicada en el paviment del *Sant Baldiri* esdevingui problemàtica, o que hi persisteixin dubtes: no sembla que Dalmau operés amb cap punt de fuga per a les ortogonals, però tampoc no seria impossible que hi hagués operat.

òbviament, de cap manera no es tractaria d'un punt de fuga «conceptual», sinó només d'un punt de convergència empíric, desproveït de teoria. Com ja s'havia indicat abans, a partir de 1420/35 l'ús empíric d'un punt exterior a l'àrea de la cosa que es dibuixa s'ha de relacionar amb la difusió en determinats cercles artesans d'aspectes aïllats de la *intersezione* brunellesco-albertiana: una difusió fragmentària, «incompresa» -dissociada del seu significat òptico-geomètric-, en el context de la qual el «punt» s'aplica a les ortogonals com una simple recepta més, en atenció a la seva comoditat operativa i a la seva eficàcia gràfica. Sembla d'aquest tipus l'ús que van fer-ne els tallers nordeuropeus, potser a partir de Petrus Christus i de Dirk Bouts (per a la qüestió, cf Panofsky, 1927, 128 i 180-182 nn 53-55).

Si les ortogonals del paviment del *Sant Baldiri* s'haguessin traçat efectivament a partir d'un punt, la taula pintada el 1448 per Lluís Dalmau seria el primer exemple conegut d'operació amb punt de convergència en la pintura catalana. No fóra impossible, com s'ha dit, però tampoc no és probable: de fet, l'enorme aproximació de les ortogonals penjades respecte al punt i a les divisions de l'horitzontal de base es podria explicar per la mateixa precisió i rigor que presideixen el conjunt del traçat en aquest tipus de

pintura. D'altra banda, resultaria ben estrany que, si Dalmau hagués conegut realment el tan avantatjós recurs gràfic al «punt», no l'hagués aplicat per a res en el retaule dels Consellers cinc anys abans, ni aparegui tampoc en la pintura catalana immediatament posterior -llevat d'un cas semblantment dubtós o problemàtic de Jaume Huguet [cf fig. 1.2.4].

La seqüència de les transversals -que com les ortogonals forma quadrats de doble costat alternats- es resol per algun sistema de proporcions aritmètiques que no hem pogut deduir, o potser millor, s'ha traçat a ull -cal reconèixer que «amb mà sincera i amb ull fidel». En tot cas, no s'ha operat amb el mètode de la diagonal, com demostra el gràfic de la [fig. 1.2.2a]: les diagonals dels quadrats no queden alineades en cap sentit, sinó que a cada banda del paviment formen línies trencades (a-b), (b-c).

**«Diestros en el contra acer de la vista...»**

Un escrit de Rodrigo Gil de Hontañón (c. 1500-1557), conegut per la compilació citada més amunt de Simón García, *Compendio de Architectura y simetría de los templos... Con algunas demostraciones de geometría*, de 1681 (Biblioteca Nacional de Madrid, Ms 8884; cf Cabezas, 1985, 183-209; id., 1989, 171-176), criticava en aquests termes els diversos procediments utilitzats en la seva època per a resoldre construccions espacials:

*«Y ay algunos que son tan diestros en el contra acer de la vista, que sacan escogidas trazas, y si los mandasen que lo pusiesen en arte, no saben que cosa es linea, los tales por no saber acen grandes yerros, apartados de la figura que contra hacen, no entendiendo sus escorzos; Y para esto sera bien pues sea mostrado, la Orden de la ynografía, y planta, por planimetria, se muestre la ortografía, que es escorzo, por altimetria, sean sacados, sus puntos, y centros, para bajar las lineas bisuales. Muchos tratando de perspectiva, dicen ser de un punto adonde ayan de tirar las lineas, y los que tal hacen, significan que su vista está pegada con el mismo edificio; otros mudan el punto, de manera que si son 2 Ordenes de columnas de alto, ponen un punto para el un tercio, y otra para el otro, y esto muestra levantarse tantas veces, el que significa mirar el tal edifi-*

*cio quantos puntos asi mudare, y siempre pegado con el edificio. Otros se apartan del espacio que les parece y allí puesta su altura, forman punto, de las dichas esta es la mejor, aunque tiene una falta, y es, que pues pretendemos en un papel, que tenemos medido, y le ocupamos casi todo, con la traza no se puede poner punto.» (S. García, Compendio..., fol. 132, transcrit per Cabezas, 1989, 174)*

Més endavant haurem de retornar a aquest preciós testimoniatge escrit sobre les pràctiques perspectives -o pseudo-perspectives- vigents en el regne de Castella durant el segle XVI, perquè en bona part es poden aplicar igualment a les vigents en molts tallers de Catalunya, però de moment convindria limitar-nos a ressaltar només el primer dels comportaments censurats per Rodrigo Gil, notòriament d'origen quatrecentista. De fet, amb uns pocs trets molt expressius caracteritza una actitud gràfica en la representació tridimensional que correspon exactament a la dels pintors catalans adscriuibles al model flamenc de «la mà sincera i l'ull fidel», difosa sobretot a partir de Lluís Dalmau i de Jaume Huguet: *«ay algunos que son tan diestros en el contra acer de la bista, que sacan escogidas trazas, y si los mandasen que lo pusiesen en arte, no saben que cosa es línea, los tales por no saber acen grandes yerros, apartados de la figura que contra hacen, no entendiendo sus escorzos».*

La significació del comportament que Rodrigo Gil blasma aquí, des de concepcions perspectives del segle XVI, hauria de canviar radicalment pel sol fet de recular-lo al segle XV, és a dir, de contextuar-lo en el moment de la seva introducció des de Flandes. Aleshores, i respecte a la pintura de la primera meitat del Quatre-cents, la destresa «en el contra acer de la bista» es considerava un comportament artístic rotundament superior, sense connotacions negatives imaginables -i objectivament representà un avenç enorme en la capacitat d'evocació òptica. Com sigui, ara interessa remarcar-ne l'aspecte més denotatiu i «invariant», allò que la constatació de Rodrigo Gil té de descriptiva més enllà d'aquesta mena de valoracions: la seva correspondència amb la



típica mentalitat artesana de basar les representacions en l'habilitat manual, en el virtuosisme pràctic, en observacions directes i en la simple intuïció espacial, al marge de la recerca o de la comprensió de les raons de la solució pictòrica que s'aplica en cada cas, i fins i tot al marge de l'esforç de racionalització de les fórmules o receptes gràfiques amb què s'opera.

Segons Rodrigo Gil, aquests pintors *«tan diestros en el contra acer de la bista»* no saben els perquè dels seus propis traçats -no en coneixen les «regles» o «lleis» òptico-geomètriques, ignoren l'existència d'un «sistema» que presideix l'orientació precisa de les línies i les justifica en el sentit visual i gràfic-, i com que no «entenen» els diferents escorços de les coses segons la posició de l'ull i la distància, quan volen reproduir-les cometen greus equivocacions. Aquests pintors tan hàbils, però limitats pel seu empirisme i abocats a errors constants, simplement haurien d'aprendre les lleis i el mètode de la perspectiva -per a l'arquitecte Rodrigo Gil, els preceptes vitruvians de les espècies de disposició, icnografia, ortografia i scenografia, o sigui planta, alçat i perspectiva (cf Cabezas, 1989, 174).

La pintura de Jaume Huguet, que modera o sintetitza en una versió més personal el flamenquisme tan literal i directe de Lluís Dalmau, però també contribueix a difondre'n i a consolidar els supòsits en els tallers autòctons, coincideix a la perfecció amb la diagnosi de Rodrigo Gil. El seu comportament espacial és el dels *«diestros en el contra acer de la bista»* que *«no saben que cosa es linea»*. La capacitat d'observació i d'intuïció espacials i la innegable habilitat gràfica de professionals sòlids com Huguet estalviaran o compensaran la majoria dels errors més aparatosos, però en el cas de pintors menys dotats la mateixa dinàmica artesana de despreocupació per «entendre» els escorços i per *«saber que cosa es linea»* a la llarga hauria de conduir a resultats nefastos.

Jaume Huguet (1414/15-1492), originari de Vallis, se suposa actiu a Tarragona fins el 1448 -deixem de banda la hipòtesi d'una problemàtica estada a Saragossa entre 1440-1445-, però la major part de la seva producció tingué lloc a Barcelona, on des de 1448 s'establí i formà un important taller. Les pintures d'Huguet que aquí considerarem en particular són l'*Anunciació* [fig. 1.2.3] del retaule de la Mare de Déu de Vallmoll (c. 1447-1450); el frontal de la *Flagel·lació* [fig. 1.2.4] (c. 1450-1456) de la capella de Sant Marc de la Seu de Barcelona, ara al museu del Louvre de París; la taula central amb *Sant Abdó i Sant Senén* [fig. 1.2.5] del retaule dedicat a aquests Sants per a l'església de Sant Pere de Terrassa (1459-1460) -ara en la de Santa Maria-; la taula de la predel·la del mateix retaule de Terrassa amb *Sant Cosme i Sant Damià* [fig. 1.2.6]; i la taula de l'*Anunciació* [fig. 1.2.7] del retaule de l'Epifania o del Conestable Pere de Portugal (1464-1465), de la capella palatina de Santa Àgata de Barcelona.

L'*Anunciació* de Vallmoll [fig. 1.2.3] s'ajusta a la representació constant i típica d'una vista frontal d'interior -amb el mur del fons frontal, el paviment i els dos murs laterals ortogonals, i el sostre elidit-, composta a partir de les figures. La copiositat de detalls que l'ambienten acrediten un pintor de «mà sincera i ull fidel», però també indiferent a «*que cosa es línea*». La caixa espacial, organitzada amb posterioritat als personatges en els intersticis lliures i perfectament «estable», s'acorda essencialment a l'habitual criteri d'eixos o franges -en la versió proporcional aproximada i més sumària, traçada lliurement «a ull», de la [fig. 1.1.2b].

Remarquem-hi tot seguit la presència d'un eix central (E-E') profundament explicitat [figs. 1.2.3a i 1.2.3b], que també apareix amb claredat semblant en altres taules d'Huguet. La intensa «transparència» de l'eix subjacent en el resultat pictòric final sembla una constant de l'artista, però en tot cas indicaria una referència operativa de caràc-

ter general, interpretable com un recurs de taller que respon a conveniències compositives i de distribució ordenada dels elements de la imatge en el quadre, i no pas com un procediment auxiliar de traçat amb cap funció específicament espacial. Hauríem de relacionar-lo, doncs, amb la indicació de Cennino Cennini recordada més amunt: *«disegna e componi e cogli bene ogni tuo' misura, battendo prima alcun filo, pigliando i mezzi degli spazii [...] E a questo che batti per lo mezzo, a cogliere il piano, vuole essere un piombino da pie' del filo [...] Poi componi col carbone, come detto ho, storie e figure; e guida i tuo' spazii sempre gualivi e uguali»* (Cennini/Brunello, 1971, 74-75).

Un cop establert l'eix de referència que «*batti per lo mezzo*» migpartint el pla del quadre en vertical, i un cop composades les figures de l'episodi, es resol l'estança que formalitzarà la caixa espacial: no es construeix de primer antuvi com a conjunt buit, pròpiament, sinó fragment a fragment, a dreta i esquerra, en el fons que les figures han deixat lliure. En termes generals, Huguet té consciència de l'esquema de la [fig. 1.1.2] per a la inclinació de les ortogonals, però aquí no ha operat amb cap procediment precís -com el de la [fig. 1.1.2a]- per al traçat dels diversos objectes o plans de la representació, ni tan sols per a l'enrajolat del paviment. Per això la prolongació de les seves ortogonals reflecteix, a tot estirar, la fórmula de pseudo-convergència de la [fig. 1.1.2b].

Així, en l'esquema de la [fig. 1.2.3c] s'observarà que la volumetria dissenyada en el fons, en el mur frontal amb l'ampit de la finestra i els festejadors en profunditat, ha rebut la fórmula recurrent de la bisectriu per a les ortogonals de cada canvi de pla, d'acord amb un procés gràfic general que s'ha desglossat en els passos (1), (2) i (3). Els cairons del paviment s'han delineat per grups separats, els del sector central sota la finestra amb independència dels del sector inferior sota les figures -i subdividits, encara, per l'eix central. La impressió global de les línies

de l'enrajolat esdevé plausible per la perícia i sensibilitat del pintor -Huguet és sens dubte un formidable «diestro en el contra acer de la bista»-, però ni les ortogonals ni les transversals no s'han obtingut amb un traçat rigorós, amb cap mena de «mètode», sinó només «a ull» en cada cas. En el diagrama de la [fig. 1.2.3a] es comprova que les mateixes divisions de la línia de base són desiguals, o sigui, que  $(AB) \neq (BC) \neq (CD)$ , ja que, alçant els segments  $(AB)$  en  $(BA_1)$  i  $(CD)$  en  $(CD_1)$ , resulta que  $(BA_1) < (CD_1)$ . En el diagrama de la [fig. 1.2.3b] es mostra la solució fragmentada i a mà lliure de les ortogonals: les del sector inferior -prolongades per línies trencades- mantenen una notòria independència de traçat respecte a les ortogonals del grup superior -prolongades per punts fins a l'horitzontal de base-, i totes donarien àmplies àrees de fuga d'acord amb la pseudoconvergència indicada en el gràfic de la [fig. 1.1.2b].

Les ortogonals del mur esquerre darrera l'àngel han rebut també, al seu torn, un traçat autònom i igualment «a ull» -en la [fig. 1.2.3b] se n'explicita l'àrea de fuga resultant-, similar a la vella combinació de paral·leles i de pseudo-convergentes amb diversa inclinació ja aplicada per Giotto i il·lustrada en la [part I, fig. 2.3.18b]. Les ortogonals restants, en el mobiliari del costat dret darrera la Verge, han tingut encara un idèntic tractament aïllat i «a ull» per a cada cosa. La prolongació de les línies en la [fig. 1.2.3b] fa també avinent, en fi, la connexió modular d'un dels objectes amb la figura de Maria, com si hi estigués associat en comptes d'estar-ho amb els seus homòlegs espacials -notem l'ortogonal inferior del faristol amb el llibre desplaçada endavant cap a la Verge en comptes d'orientar-se com les línies veïnes del paviment.

El frontal de la *Flagel·lació* [fig. 1.2.4] que Huguet pintà per a la capella dels Sabaters de la Seu de Barcelona (c. 1450/56) també fa patent l'eix vertical  $(E-E')$  que hem observat en l'*Anunciació* de Vallmoll. Notem-hi de seguida, a més, l'àmplia elaboració d'un tema que en la tau-

la de Vallmoll tan sols s'apuntava: el dilatat fonçal de paisatge a través de la galeria oberta -el mateix recurs d'ascendència flamenca aplicat per Dalmau en la *Verge dels Consellers* [fig. 1.2.1], en substitució del fons daurat. L'espaiositat de l'escena depèn en bona part d'aquesta gran fonçalada que Huguet desplega més enllà del típic mur baix de tanca, però el seu efecte de profunditat esdevé convincent perquè s'integra en una certa continuïtat espacial del conjunt de la representació, és a dir, perquè ençà del mur el pintor també ha desplegat un pla de base d'intens il·lusionisme. La tanmateix difícil, si no impossible, articulació espacial del paisatge «molt llunyà» amb el paviment «molt pròxim» és resolta -o més exactament dissimulada, per via d'obstrucció- pel propi mur de delimitació de l'escena.

El paviment serveix amb eficàcia la funció d'obtenir un ampli espai «qualificador» per al nucli narratiu principal de Crist amb els dos botxins, però no sembla contemplar per a res aquella funció «mètrica» general i prioritària dels paviments albertians, la d'obtenir un lloc adequat per a cada figura i cada cosa representada -la funció que sovint hem recordat amb paraules de Gaurico: *«Atqui locus prior sit necesse est quam corpus locatum, Locus igitur primum designabitur, id quod planum vocant»* (Gaurico/Chastel-Klein, 1969, 183). Aquí la situació de les figures s'ha resolt intuïtivament i de primer antuvi, sense preveure cap referència mètrico-espacial -com correspon a un capteniment pictòric en l'òrbita de la tradició nordeuropea. Per això, la sensació d'amuntegament dels grups laterals de la composició hi és tan manifesta com inevitable.

Remarquem que els dos grups compactes de figures s'han desplaçat a cada costat de l'escena, quasi als marges del quadre, i que deixen a la vista pràcticament íntegre tot el sector principal del paviment, o almenys en permeten una acceptable reconstrucció de conjunt -que s'ha intentat en les [figs. 1.2.4ab]. D'altra banda, però, la situació d'aquests grups també suprimeix de soca-rel l'eventual indici

de les «ortogonals marginals», i en conseqüència ara se'ns plantejarà de nou un problema d'interpretació anàleg -els termes no són idèntics- al que suscitava el *Sant Baldiri* de Dalmau [fig. 1.2.2]. La qüestió és si Jaume Huguet operà amb un punt de convergència -i per tant si en tenia coneixement almenys empíric- en el traçat de les ortogonals del paviment, i per ara no podem donar-hi una resposta del tot segura: haurem de concloure que no fóra impossible, però que tampoc no és gens probable.

En efecte, com es desprèn de les restitucions gràfiques de les [figs. 1.2.4ab], la poderosa evocació espacial del paviment respon a una construcció geomètrica molt acurada, però l'aplicació del mètode proporcional de Mesa [fig. 1.1.2a] ja dona explicació plenament satisfactòria al traçat de les ortogonals sense haver de recórrer a la hipòtesi alternativa. L'enrajolat que es detalla en la [fig. 1.2.4a] s'ha format a partir d'un escaquer de base amb quadrícula doble, visible en els rajols clars i obstruïda en els foscos per la superposició dels quatre cairons decorats -els quals, a més, s'han dibuixat «a ull» i a mà lliure. Es pot reconstruir amb una aproximació suficient, en particular en el cas de les ortogonals. L'eix vertical (E-E') coincideix amb l'ortogonal central, i a cada banda d'aquest eix s'han tirat les altres ortogonals des de les divisions de l'horitzontal de base (A) fins a la terminal o *finítrix plani* (B) -dividida en el mateix nombre de parts iguals que la base, bé que de menor longitud. L'exactitud de la delineació permet que la prolongació de les ortogonals convergeixi amb precisió en un punt (P) situat al capdamunt de l'eix central, sota l'astragal de la columna de la Flagel·lació.

El fenomen de la convergència en el punt (P) afecta a totes les ortogonals i, com s'ha dit, l'absència de «marginals penjades» no permet descartar la conjectura -cal insistir que poc probable- que el traçat hagués unit les divisions de la base (A) directament amb el punt (P) en comptes de fer-ho amb les divisions de la terminal (B). Es trac-

taria, en tot cas, d'un punt entès com a simple suport geomètric amb funció limitada al sol dibuix del pla del paviment, o sigui, d'una recepta artesana empírica i completament desproveïda de consciència perspectiva, que no té conseqüències en la resta de la imatge. La seva presència no es justificaria en el traçat de cap altre element de la caixa espacial ni de la representació. Tampoc no s'ha pogut constatar el seu coneixement i ús enlloc més de la producció coneguda d'Huguet, ni de la pintura autòctona del moment -fins més endavant, en el taller dels Vergós. Fóra sorprenent, doncs, la seva aparició aïllada i restringida al sol paviment de la *Flagel.lació*, sobretot quan el seu traçat és explicable a partir d'una fórmula tradicional, consolidada i d'aplicació constant.

Notem en la [fig. 1.2.4a], en fi, la posició aleatòria de (P), tan alta que, a més de superar les figures i el mateix horitzó del paisatge del fons, supera el nivell d'imposta dels arquets de la galeria -la qual presenta l'ampit i la base de les columnetes amb vista alta, mentre que els capitells tenen vista baixa: la típica solució repetida i seriada de la columna central, sense distingir-ne la distància ni la diferent situació relativa respecte al punt. En aquest context, és pertinent observar el detall -també contrari a la conjectura d'operació amb (P)- que l'hipotètic punt no ha servit ni tan sols de centre de curvatura per a l'arquet central de la galeria, malgrat que és molt poc davall seu.

La seqüència de les transversals, enormement ajustada i eficaç, no s'ha determinat per cap procediment geomètric, sinó mitjançant una proporció aritmètica -potser amb recurs a alguna sèrie numèrica de tantes com en circulaven, i que tanmateix no hem aconseguit establir. La precisió del traçat de les transversals, quasi tan exacte fins al mil.límetre com el de les ortogonals -que, de passada, acredita l'habilitat i l'alt nivell de l'ofici de Jaume Huguet-, feia sospitar de primer antuvi en l'operació amb el mètode de la

diagonal. De fet, propiciava un traçat amb diagonals la mateixa disposició obliqua dels cairons amb decoració dibuixada, superposats en grups de quatre sobre els quadrats foscos de l'escaquer -de manera que els quatre vèrtexs dels cairons decorats coincideixen amb les línies que delimiten quatre rajols en cadascun dels quadrats clars. A més, com es consigna en  $(d_1)$  i  $(d_2)$  de la [fig. 1.2.4a], alguns costats dels cairons decorats mantenen les diagonals de quadrats de l'escaquer en tots dos sentits.

No obstant això, una comprovació més meticulosa que també es recull a la [fig. 1.2.4a] posa de manifest la curvatura de les preteses diagonals en la sèrie completa de quadrats de l'escaquer, com a  $(D_1)$  i  $(D_2)$  -les transversals que migparteixen les dues últimes fileres de dobles quadrats s'han hagut d'hipotitzar i es distingeixen amb ratlles més espaiades. A desgrat de les aparences inicials i de l'objectiva finor del traçat, per tant, aquest paviment no s'ha pogut resoldre aplicant la fórmula de la diagonal. Una segona comprovació independent, refeta de bell nou i sintetitzada en la [fig. 1.2.4b], confirma l'absència d'una diagonal contínua: la línia (A-B) coincideix amb els costats dels cairons -o sigui, les diagonals dels quadrats de l'escaquer de base- de la primera i de l'última filera de rajols, però no pas amb cap de les intermèdies. Al contrari, n'és molt distant, i ho és desigualment amb cadascuna.

L'explicació més coherent per al traçat del simple però magnífic paviment il·lusionista de la *Flagel·lació*, una explicació que d'altra banda s'ajustaria del tot amb el comportament gràfic d'Huguet retrobable en la seva producció coneguda, es podria resumir com segueix [cf fig. 1.2.4a]. El sector central del quadre no obstruït pels dos grups compactes de figures -els quals, de passada, permeten obviar el problema de les marginals «penjades»- es quadricula tot primer com a escaquer de base per a la successiva representació d'un paviment enrajolat. Les ortogonals es resolen pel conegut procediment de divisió proporcional de les horitzontals



(A) i (B) a cada banda de l'eix (E-E'), segons intervals equivalents al costat d'un dels quadrats petits -els rajols llisos i clars que en el futur paviment es disposaran en grups de quatre. La sèrie de transversals es determina per una proporció aritmètica que desconeixem, però que obté resultats molt plausibles, sensiblement pròxims als del mètode de la diagonal. L'escaquer servirà de pauta geomètrica per al disseny de l'enrajolat, que en el cas present té una elaboració poc complexa: plafons de rajols de quadrícula doble alternant colors clar i fosc, els plafons foscos amb l'afegitó de grups de quatre cairons menors i molt decorats que s'hi superposen obliquament.

La decoració dels cairons oblics es fa «a ull» i a mà lliure. També es resol a mà lliure, sense traçat geomètric previ, la mateixa delimitació de cada cairó. De fet, són desiguals i no del tot regulars, uns han sortit més quadrats, altres més rectangulars, o lleument trapezoïdals..., senyal que s'han dibuixat un a un, plafó a plafó, sense pauta general. Els seus costats no han tingut la guia d'una diagonal subjacent per al conjunt -la diagonal que mancava a l'escaquer-, encara que en teoria haurien de coincidir-hi i que en alguns plafons siguin efectivament superposables amb algun «retall» de diagonal. Per això, a desgrat que els costats dels cairons fossin traçats a mà i per separat damunt l'única referència de la quadrícula de l'escaquer, en la nostra comprovació a vegades apareixen fragments de diagonals coincidents amb les de l'escaquer però sense que en realitat n'hagin format part.

La representació d'un paviment il·lusionista fou un recurs de gran efecte que Huguet, com d'altres pintors, va utilitzar en moltes obres. El procediment era sempre similar: la quadrícula d'un escaquer result segons les fórmules indicades servia de pauta geomètrica per a una elaboració i decoració més o menys complexes -aplicades fragment a fragment i habitualment a mà lliure. El retrobem, per exemple, en el retaule dels Sants Abdó i Senén que Huguet pintà

per a l'església de Sant Pere de Terrassa (1459-1460) -ara conservat en la de Santa Maria de Terrassa-, i en particular en la taula central amb *Sant Abdó i Sant Senén* [fig. 1.2.5] i en la taula de la predel.la amb *Sant Cosme i Sant Damià* [fig. 1.2.6].

En les pintures de Terrassa, la construcció del paviment i de l'entera caixa espacial té diferències, respecte al tipus examinat en la *Flagel.lació*, que convindria comentar. Provenen d'una lògica adaptació al tema figuratiu específic -a les imatges d'evocació devota de dos Sants aparellats, portant els seus atributs-, i, si ens atenim al procediment de traçat en si mateix, són poques i de poca entitat. Però en canvi resulten significatives, perquè accentuen i desenvolupen trets de la *Flagel.lació* que havíem qualificat d'habituals en nombroses pintures d'Huguet, com la presència d'un eix central de simetria molt explícit o «transparent». S'haurà d'insistir en les conseqüències d'aquest eix en la composició espacial, però d'entrada assenyallarem les que afecten a la construcció del paviment.

En la taula de *Sant Abdó i Sant Senén* [fig. 1.2.5], l'eix central (E-E') marcat en la [fig. 1.2.5a] arriba a migpartir el traçat en dos sectors separats, un per a cada figura. Les orles decoratives amb els cairons en posició obliqua semblen enllaçar visualment els dos sectors, però de fet els han separat constructivament de primer antuvi, ja que l'eix central, visualitzat entre les orles verticals, aquí no s'identifica amb cap ortogonal de l'escaquer, ni tampoc l'orla horitzontal inferior no coincideix amb la línia de base -tant aquesta orla com les verticals són «exterior» i alienes a l'escaquer. En efecte, l'estructura gràfica del paviment consta de dos sectors diferents i separats, delimitats pels marges de les orles verticals desdobrades a cada banda de l'eix de simetria i pel marge de l'orla horitzontal inferior -en la [fig. 1.2.5a] s'explicita la delimitació dels dos sectors per les horitzontals de base (A-A') i (C-C'), respectivament, i per les terminals (B-B')

i (D-D'). Així, en el sector dret les divisions de l'horitzontal de base van de (A) a (A') i s'uneixen amb les de la terminal que van de (B) a (B') per a formar les ortogonals de la meitat dreta de l'escaquer. En el sector esquerre, a l'altra banda de l'eix amb les orles, les divisions van igualment de (C) a (C') les de la base, i s'uneixen a les de la terminal que van de (D) a (D') per a formar les ortogonals de la meitat esquerra. A efectes del traçat, doncs, s'ha de considerar que hi ha dos escaquers independents, simètrics i iuxtaposats.

La prolongació de les ortogonals centrals de cada sector dóna una convergència molt clara en un punt (P). La de les ortogonals marginals -aquí expressada amb les línies trencades més curtes que les de les centrals- presenta una zona de convergència pròxima al punt, però més irregular i dispersa. Malgrat l'exactitud general del traçat, que acredita un cop més la formidable precisió de treball del pintor, el desplaçament de les marginals traeix sense equívoc que en el cas present no s'ha operat amb cap punt, sinó amb la coneguda fórmula proporcional de la [fig. 1.1.2a].

La seqüència de les transversals -reconstruïda en el marge dret de la [fig. 1.2.5a]- és comuna a tots dos sectors del paviment. Respon a alguna sèrie numèrica no identificada, i en tot cas s'acorda a proporcions aritmètiques però no pas al mètode geomètric de la diagonal. La comprovació que s'ha fet mostra les diagonals de cada sector trencades per lleus ziga-zaga en les zones centrals i baixes del quadre, i més visiblement plegades en les marginals i altes. A partir d'un escaquer de base com el descrit en la [fig. 1.2.5a] -en realitat dos escaquers simètrics posats de costat-, Huguet elabora després a mà lliure un paviment enrajolat del tipus «molí de vent», compost de peces rectangulars i algun cairó de color. L'ornamentació moderada, amb orles i cairons oblics que uneixen els dos sectors separats per l'eix central, tenia els marges ja definits en origen. La [fig. 1.2.5b] n'illustra l'esquema.

L'evidència de l'eix central de simetria suscita encara altres observacions de contingut espacial, sobretot a propòsit dels seus efectes en la composició del quadre. Per exemple, la transparència de l'eix podria explicar en termes compositius l'aparició de la curiosa aresta central formant proa en la socolada que tanca l'enrajolat de *Sant Abdó i Sant Senén* [fig. 1.2.5b] -és igualment relacionable amb la separació de l'escaquer en dos sectors, però sempre com a conseqüència de l'esmentat eix. El sòcol o petit mur de tanca, sumària i quasi simbòlica referència a un espai interior que allotja els personatges representats, correspon a una vella tipologia compositiva, convencional i de llarguíssima fortuna. Les diferents versions conegudes incorporen algunes variants, però en tot cas el model cerca de servir un fons arquitectònic simple i neutre a la meitat inferior de la figura. La meitat superior es retalla contra un cel o, més habitualment, contra un fons d'or.

En les presentacions del personatge de cos sencer apareix un pla de base o paviment, que a vegades cobreix tot sol la funció d'escenari arquitectònic del sector inferior del quadre i, com en el *Sant Baldiri* de Lluís Dalmau [fig. 1.2.2], limita directament amb el fons daurat i gofrat. La taula de predella amb *Sant Cosme i Sant Damià* d'Huguet [fig. 1.2.6] n'exemplifica una versió més freqüent i plausible, en la qual es manté el basament mural com a delimitació de l'enrajolat i com a denotació més clara d'ambient interior -i aquí, a més, per raó del mur plegat en plans laterals, com a formalització expressa d'una caixa espacial. Per sobre el mur -o millor, «darrera» seu-, quedaria el pla decorat amb aplicacions daurades. En la taula principal del mateix retaule, darrera una idèntica solució de paret que tanca l'espai amb *Sant Abdó i Sant Senén* [fig. 1.2.5] es desplega el teló d'un paisatge llunyaníssim, que invadeix la superfície d'or amb la manifesta intenció de dilatar l'espai figuratiu del quadre. L'or ha «reculat» encara, i ja hi fa només de cel, o de pla «darrera» el paisatge. En d'altres

versions, la decoració daurada podrà desaparèixer del tot, substituïda per la representació del mateix cel del paisatge -i per tant, suprimint aleshores l'evidència del pla de límit del fons: l'entera superfície del quadre esdevé espai virtual.

I en fi, la convenció tipològica també es podrà diluir en variacions més radicals -que tal vegada reprenen, alhora, motius ja coneguts: la figura enmig d'un paisatge «total», o la figura envoltada exclusivament d'arquitectures. Remarquem almenys de passada que Huguet composà el frontal de la *Flagel·lació* [fig. 1.2.4] d'acord amb una simple variant del mateix model que comentem: el nucli figuratiu s'hi representa sobre un paviment delimitat per simple mur de tanca, darrera el qual apareix la panoràmica de paisatge amb el seu cel. La galeria d'arquets superposada al mur i els minscs retalls d'edifici que completen els intersticis dels marges alts del quadre transformen la tipologia en un complet escenari d'interior, però cal reconèixer que l'adaptació s'ha obtingut gràcies a afegits de molt escassa entitat.

L'aguda proa que emergeix en el centre del mur de tanca de *Sant Abdó i Sant Senén* [fig. 1.2.5] no representa cap novetat ni cap variació del model, pròpiament, sinó una simple i «ingènua» duplicació d'aquesta vella solució compositiva, propiciada pel fet que aquí la taula havia de representar dos Sants que van aparellats, en comptes d'un de sol. La consciència de l'eix de simetria, que ja hem vist traduïda operativament en un traçat doble de l'escaquer, en realitat afecta a tots els elements arquitectònics de l'escena: també el petit mur s'hi ha repetit sencer, igual que l'escaquer, simètricament a cada banda de l'eix. El resultat gràfic final prové d'una simple iuxtaposició de dos paviments, cadascun delimitat per la corresponent paret que tanca l'espai d'una figura. És a dir, Huguet no pretenia representar cap aresta enmig d'un mur llis, sinó dues imatges en la situació convencional, cadascuna allotjada en el seu escenari

complet -cadascuna dins la seva caixa espacial, d'acord amb la il.lustració de la [fig. 1.2.5c]. Ha aplicat la recepta figurativa pròpia del tema a cada imatge per separat, amb plena autonomia com quan se'n representa una de sola: un enrajolat de planta quadrada clos pel basament arquitectònic amb la típica vista del pla frontal i dels dos plans laterals.

La curiosa aresta és generada pel mer acostament o muntatge, sobre l'eix de simetria, de dos elements entesos com a modulars, o sigui de les dues figures amb l'escenari que «comporten». Subratllem que el mòdul no es redueix a la sola figura: també s'estén al context espacial que la figura incorpora i té indissociablement atribuït. La [fig. 1.2.5d] reunifica de nou les dues parts separades de la pintura d'Huguet. D'acord amb aquesta mentalitat compositiva per agregats espacials, tan impregnada de sentit de la simetria i propensa a les repeticions modulars, es podria hipotitzar una representació múltiple, per exemple amb quatre personatges -per al cas, els Quatre Sants Coronats!-, en la qual es formarien, no una, sinó tres agudes proes en el mur de tanca del paviment... La modularitat que constatem promou la iuxtaposició de vistes separades a l'interior d'una mateixa imatge, i en aquesta mesura, òbviament, tendeix a inhibir les correccions òptiques dels elements estructurals de la caixa espacial.

La innegable i sovint esplèndida destresa de Jaume Huguet «en el contra acer de la bista», té el contrapunt de no saber «que cosa es linea» i es compagina amb la inèrcia de la tradicional composició per muntatge de fragments espacials independents. El pintor no té consciència de conjunts òptico-figuratius unitaris, i per això ni es planteja l'eventualitat que la unió de dues parts que, isoladament, no són contradictòries, pugui conformar un resultat contradictori. Així, no s'adonà que la representació d'una tanca que, per separat, mantenia la seva coherència visual [fig. 1.2.5c], quan es iuxtaposava a una altra tanca idèntica -i

igualment coherent en vista separada- esdevenia una solució incoherent, una imatge paradoxal i inacceptable (fig. 1.2.5d).

L'episodi de l'aresta traeix la confusió espacial d'Huguet. Posa de manifest que en el seu concepte de quadre, essencialment entès com a pla de representació i per tant com a superfície virtual, persisteix encara amb vigor operatiu el substrat de la concepció del pla com a superfície real. Les aplicacions d'or en els fons de la taula es podrien assignar al compte dels clients, però l'aresta s'ha d'atribuir exclusivament al pintor. L'actitud gràfica d'Huguet de considerar el quadre com a pla virtual i simultàniament com a pla real implica una ambigüitat similar -salvant les distàncies que calgui- a la reflectida en la paradoxa del quadrat/hexàgon de Lluís Borrassà [cf fig. 1.1.11] o en la del quadrat/pentàgon de Jaume Ferrer II [cf fig. 1.1.20].

Notòriament, el pintor no ha sabut descriure dos cubicles quadrats disposats de costat amb vista frontal i centrada, i ha dissenyat, sense voler-ho, un ambient com el reconstruït en planta en la [fig. 1.2.5e] -la posició dels dos Sants s'indica amb (A) i (B). La mateixa decoració del paviment, que enllaça els dos escaquers, s'ha organitzat en simetria amb l'aresta -en reprèn la imatge quasi alhora en escorç i en pla-, seguint també en això el comportament gràfic observat en les llindes de frontó i en el setial de Sant Francesc de Borrassà [cf figs. 1.1.11 i 11.1.12]. Un cop acabada, costa d'interpretar en la taula d'Huguet els dos allotjaments quadrats que pretenia donar als dos Sants: hi «veiem» un sol ambient, amb la continuïtat del parament llis del mur només interrompuda o «decorada» per una capriciosa aresta que es modela el sector central [fig. 1.2.5f]. A tot estirar, podríem pensar que ha volgut «senyalar» expressament en l'escenari la seva dedicació a dos personatges -un recurs anàleg, d'altra banda, al del penjant central de l'emmarcament de fusta de la pintura, també associable a la doble titularitat del retaule. En tot cas, la solució de

l'aresta no ens evoca la construcció que Huguet desitjava representar-nos.

La taula de la predel·la amb *Sant Cosme i Sant Damià* [fig. 1.2.6] reproduïx en termes gairebé idèntics tant el planteig com la resolució espacial de la pintura principal del retaule. Presenta el mateix esquema d'origen, ara il·lustrat en la [fig. 1.2.6a]: dues vistes autònomes de dos personatges, cadascun amb la corresponent porció d'espai, que s'han compostat com un simple muntatge de mòduls. L'agregació dels dos fragments separats esdevé una vista contradictòria, que genera en la representació final -esquematisada en la [fig. 1.2.6b]- l'efecte d'una aresta prominent en el pla del mur. No caldrà insistir en els trets comuns del traçat de les taules. Ens limitarem a observar alguna dada més remarcable que caracteritza la de *Sant Cosme i Sant Damià*, en concret referida al paviment.

La transformació de l'escaquer de base en paviment decorat hi sembla concebuda a partir l'aresta del mur, com un ressò prolongat o una irradiació difosa per tot el pla de terra de les línies que defineixen aquella proa central del fons. Per tant, s'han fet prevaler les diagonals dels quadrats i s'ha dissenyat un motiu d'enrajolat amb les peces en disposició obliqua. Només els cairons ornats amb dibuixos mantenen la forma del quadrat corresponent a l'escaquer inicial -o sigui, dos costats ortogonals i dos paral·lels a l'horitzontal de base del quadre. Però això tampoc no implica que damunt la quadrícula d'origen s'hagi traçat una retícula explícita de diagonals: ni tan sols en aquest cas, aparentment exigit pel disseny de l'enrajolat, no s'ha operat sobre una delineació prèvia de les diagonals. Com que no s'havia fet recurs al mètode de la diagonal per a obtenir la seqüència de les transversals de l'escaquer, sinó a un procediment de proporcions aritmètiques, un cop acabat l'escaquer ja no hauria estat possible d'enfilat amb una recta les diagonals dels seus quadrats sense que la línia resultés trencada i corbada.



En el context de comportaments gràfics com el d'Huguet, el pintor ignorava la comoditat de poder dibuixar amb tota exactitud les peces d'enrajolats oblices a partir de la guia tan precisa i simple d'un traçat de diagonals. Operava només amb la pauta general de l'escaquer -en el cas del present disseny, una plantilla molt precària-, transformant-ne l'orientació dels quadrats a mà lliure i des del centre de la composició, pas a pas, rajol a rajol, fragment a fragment. L'execució empírica, a mà i per porcions separades del traçat oblic explica el lent però progressiu i inabsorbible desplaçament de la retícula geomètrica, que en el resultat final apareix abombada cap amunt i cap als marges. La deformació és trascurable en el sector central entre les dues figures, però en els sectors laterals són molt evidents les «curvatures» de les horitzontals i la greu compressió romboïdal dels cairons decorats. Es tracta de les anomenades «curvatures sintètiques» descrites per White (1949, 61-70; id., 1957, 224-232), que sovint hem esmentat però de les quals no havíem trobat encara cap episodi tan exemplar com el que Huguet ens en serveix aquí.

L'esquema de la [fig. 1.2.6c] fa explícita l'entitat de les distorsions, expressada mitjançant els quadrats en posició frontal. En el sentit transversal s'ha pres la referència de les horitzontals en els quadrats marginals inferiors, que són els afectats pel màxim grau de desplaçament o curvatura. S'hi aprecia bé la considerable diferència de nivell entre els quadrats extrems (3) i (5) per damunt del central (4). La curvatura mínima es registraria en les horitzontals dels quadrats centrals i superiors, ja que l'augment es produeix del centre cap als marges del quadre, i de les fileres superiors a les inferiors. En el sentit de les ortogonals, el nostre esquema de la [fig. 1.2.6c] també ha pres la referència de les verticals en els quadrats laterals, que presenten un major grau de distorsió -bé que en els intermedis a causa de la integritat del dibuix dels cairons. Hi queda il·lustrat el desplaçament mutu dels qua-

drats, progressiu del centre cap als marges i ara de les fileres inferiors a les superiors, tant en la zona esquerra com en la dreta del quadre. Així, en la dislocació de (3) respecte a (2) i de (2) respecte a (1) -per a la zona esquerra-, (1) s'ha decantat al màxim cap a l'esquerra. Semblantment per a la zona dreta, en la dislocació de (5) respecte a cadascun dels altres quadrats, el quadrat superior és el més plegat cap a la dreta.

Tanmateix, enfront de treballs il·lusionistes com aquest enrajolat oblic, resolt a mà lliure però d'una intensa força evocadora, caldrà reconèixer que fou enorme el partit que Huguet va saber treure de l'única i elemental guia geomètrica d'un escaquer -construït d'acord amb la fórmula proporcional de Mesa. Cenyint-nos a la problemàtica espacial, les escadusseres obres importants d'Huguet de cronologia posterior a les considerades fins ara -el retaule del Conestable Pere de Portugal (1464-1465) i el de *Sant Agustí dels Blanquers* (1463-1486)- no presenten cap informació nova remarcable. Al contrari, la creixent profusió dels daurats i de les decoracions gofrades retalla qualitativament les superfícies figuratives del quadre i per tant el seu efecte de «vidre», i al capdavant suposa la renúncia -si no una franca regressió- a la varietat i al rigor dels traçats espacials.

La taula de l'*Anunciació* [fig. 1.2.7] del retaule de l'Epifania o del Conestable (1464-1465), de la capella palatina de Santa Agata de Barcelona, n'ofereix un bon exemple. En relació a l'*Anunciació* de Vallmoll (c. 1447/50) [fig. 1.2.3], ha millorat la representació de les figures i objectes, però no pas la concepció de l'escenari ni la seva resolució gràfica -les quals més aviat s'han fossilitzat, o encara s'han tornat més elementals i expeditives. S'hi ha de constatar la mateixa formació de la caixa espacial, «a ull» i fragment a fragment, en els intersticis de les figures; la mateixa recepta de la bisectriu en les ortogonals del pla del fons; la mateixa inclinació desigual, autònoma i per separat, de les línies homòlogues de plans ortogonals; la ma-

teixa relació modular figura/objecte en el binomi Maria/taula; i en general la mateixa actitud compositiva, que organitza el quadre com un muntatge d'agregats espacials. En conclusió, podríem resumir que Jaume Huguet sabé extreure dels procediments espacials ja coneguts el nivell màxim d'eficàcia figurativa i de versemblança òptica auspiciables, que va fer-ne aplicacions depurades i d'un conspicu refinament. Però també s'hauria de reconèixer, alhora, que no fou cap innovador: no operà amb cap procediment que fos desconegut en el context dels tallers autòctons, no n'adquirí de fora ni encara menys en buscà de nous pel seu compte.

#### Molts ulls i cap punt

Huguet morí el 1492, però el reflex de la seva personalitat artística es projectaria encara en la pintura catalana fins al primer o al segon decenni del Cinc-cents, directament en l'obra de pintors que havien col·laborat en el seu taller o, més indirectament, per un reconeixement implícit de l'exemplaritat del seu art. Huguet havia sabut compaginar la suggestió òptica dels postulats flamencs -centrada sobretot en la caracterització retratística de les figures- amb esquemes narratius simples i clars, ja consolidats en la tradició autòctona, sintetitzant-los amb una eficàcia formal i didàctica que en facilitaven la continuïtat. De fet, les pautes traçades per Huguet -i tal vegada també alguns trets del seu estil, a desgrat que mai amb el seu vigor ni elegància- es poden retrobar en obradors de diferents indrets de Catalunya durant el darrer terç del segle XV. La llarga ombra d'Huguet, o del seu model de pintura, apareix en terres de ponent amb Pere Garcia de Benavarri, a Barcelona amb els Vergós, a Girona amb els Solà, a Manresa amb Gabriel Guàrdia... Fins i tot més tard, a Vic, Joan Gascó prolongaria encara algun ressò de l'afortunada fórmula.

Tanmateix, en allò que pertoca a la construcció espacial del quadre, el flamenquisme de l'entorn huguetià s'hauria de distingir netament d'una nova ona d'influències

flamenques que ja consignen uns primers efectes -molt lleus i tot just fragmentaris, híbridats- de la difusió dels procediments perspectius italians entre els tallers artesans al nord dels Alps. Tot seguit, alguns successors d'Huguet -com els Vergós- també incorporaran aquestes «novetats» italianes arribades de biaix, però s'ha de precisar que el nou comportament constructiu no provenia d'Huguet, ni de les seves fonts, ni d'una eventual evolució interna al si de la mateixa «successió huguetiana». Provenia d'una nova fornada de flamenquisme «reciclat», arribada de fresc. Era indicatiu d'un nou empelt en la vella soca nòrdica, que ara afectava també a les branques perifèriques. Els primers senyals de la perspectiva italiana registrats a Catalunya -migrats i confusos, com es mostrarà- apareixen en pintures de la mateixa «*koíné*» flamenca ja arrelada en el país, però en versions que són de nova introducció.

Suara constatarem que Huguet havia sabut potenciar l'eficàcia evocadora de les representacions, però aplicant procediments espacials ja coneguts -tant pels tallers nòrdics com pels locals- i sense incrementar-los amb cap mètode constructiu nou, ni après de fora ni d'aportació pròpia. Convé subratllar aquest entroncament general de la seva pintura -i la del seu seguici- amb els paràmetres de la tradició flamenca, sobretot amb els que presidien la construcció espacial del quadre. Seguint Alpers, els caracteritzàvem amb el concepte de «mà sincera i ull fidel», en el sentit d'auspicar una representació molt atenta a descriure amb exactitud els fenòmens de l'experiència visual. La representació es basava i resolvia, en efecte, en una observació directa constant i en una habilitat personal de reducció gràfica constantment practicada.

Ara bé, l'accent dels pintors quatrecentistes nòrdics en la destresa tècnica no comportava cap esforç paral·lel d'abstracció gràfico-geomètrica del complex de fenòmens visuals observats, ni encara menys cap interès envers l'estudi o envers una racionalització de les imatges òptiques

que ara poguéssim anomenar «científics». És a dir, no contemplava cap exploració de l'estructura de les imatges naturals, en funció de la seva traducció pictòrica, com la que, a Itàlia, preocupà a Brunelleschi i a Alberti -coronada amb èxit, com sabem, entre 1420 i 1435. En la representació dels valors lineals de l'espacialitat del quadre, l'operació gràfica septentrional quedava limitada a receptes empíriques més o menys aproximades, d'aleatòria correspondència òptica. Recordem que Rodrigo Gil qualificaria aquesta actitud nord-europea -en la dels seus continuadors hispànics del segle XVI- com la de *«diestros en el contra acer de la bista, y [...] no saben que cosa es linea, los tales por no saber acen grandes yerros, apartados de la figura que contra hacen, no entendiendo sus escorzos»* (cf Cabezas, 1989, 174).

Huguet aconseguí extreure un resultat eficacíssim dels esquemes espacials tan elementals que circulaven pels tallers autòctons gràcies a la seva agudesa d'observació i a la seva destresa gràfica -d'acord amb els paràmetres artístics flamencs. Però no operava amb cap esquema que en si mateix fos diferent respecte als de Bernat Martorell, posem per cas: com hem vist, aplicava el paral·lelisme, la simetria i la recepta de la bisectriu per a la definició de les ortogonals, resolía l'escaquer pel procediment de Mesa de divisió proporcional -però sense establir la seqüència de transversals per la diagonal-, i en tot cas composava encara el quadre per mòduls i agregats espacials. I, igual que els pintors nòrdics, també Huguet ignorava *«que cosa es linea [...] no entendiendo sus escorzos»*: no era conscient de la il·lació entre els traçats i les vistes, ni entre la composició d'una escena i la unitat global d'una imatge.

Aquesta il·lació, en canvi, preocupà als artistes italians. El seu èmfasi en els problemes estructurals d'una construcció artificialiosa de la imatge natural cristal·litzà en el mètode albertià de la *«interseguazione»* o perspectiva -la formalització geomètrica que feia practicable l'ideal d'una imitació «científica», segons *regola*, de la naturale-

sa. Ara bé, la construcció d'una imatge perspectiva implicava conèixer no tan sols un mecanisme de «línies» i «punts», sinó també la seva significació òptico-espacial, de manera que la representació acabaria plantejada per força com una pràctica lligada a una consciència teòrica. Segurament per això, la difusió del nou procediment figuratiu entre l'artesanat fou molt lenta i irregular, en especial fora d'Itàlia. D'altra banda, fora d'Itàlia van sovintejar-hi molt més les reduccions del mètode a una mera recepta gràfica -acumulable a la resta de receptes artesanes-, amb aplicacions notòriament alienes al seu significat teòric, o encara limitades a algun element o fragment isolat de l'operació, com el sol punt de fuga per a un dels plans ortogonals al quadre, o per a tots però sense involucrar-hi les figures, posem per cas.

El procés d'adquisició europea de la «perspectiva italiana», tant des del punt de vista de la teoria com de la pràctica artística, és encara molt poc estudiat i caracteritzat, ara bé, pels indicis que en consten sembla que s'encetà cap al darrer terç del Quatre-cents (cf Panofsky, 1927, 128, fig. 7 i n 53, per a Dirk Bouts [1464/67] i Petrus Christus [1457]) -des de la tractadística, cf més amunt, part I, caps. 2.2, epígraf «Empelt europeu del nou model d'imatge», i 2.3, epígraf «L'episodi hispànic d'una "perspectiva angular"»-, i que fou lentíssim i més aviat accidentat. En tot cas, no es podria pas afirmar que a la fi del Cinc-cents el procés de difusió del mètode i del seu significat teòric fos ja completament tancat per a tots els pintors europeus. Al contrari, sembla que durant l'enter segle XVI caldria continuar comptant en una certa mesura amb la inèrcia dels comportaments empírics tradicionals. La vigència de tractats com els de Rodler i d'altres «divulgadors» de Dürer acredita que en alguns sectors persisteixen actituds gràfiques i s'apliquen receptes geomètriques artesanes com les que a darrerries del segle XV són tan evidents i absolutament majoritàries. Caldria comptar, en concret, amb la seva manca de consciència teòrica i amb els típics fenòmens

d'hibridació que se'n desprenen, respecte a la concepció unitària del quadre o respecte als diversos problemes dels traçats i dels seus elements -com el punt, la distància, el valor de la diagonal...

A Catalunya es perfila un procés general d'aquest tipus, però amb ritmes encara molt més ralentits i precaris, i amb el llast d'una manca total de referències teòriques i pràctiques -no hi consta cap mena d'intent tractadístic, ni de reflexió teòrica ni de difusió didàctica, com tampoc no s'hi pot indicar la presència de cap mestre que, per l'entitat de la seva obra o per la continuïtat del seu treball, hagués esdevingut model o polaritzador d'una nova actitud gràfica. Encara menys que en d'altres indrets europeus fora d'Itàlia, tampoc aquí, a la fi del segle XVI, no es podria considerar un fet l'adquisició de la representació perspectiva entre els artistes. Hi haurà ocasió d'examinar-ho amb detall en els pròxims capítols. Els primers signes d'aquest laboriós procés -que es dilata, doncs, al llarg de tota la centúria i encara la ultrapassa- es comencen a detectar en les darreries del segle XV, com es veurà, i es limiten a l'aplicació empírica de «fragments» o d'elements aïllats del mètode perspectiu d'origen, òbviament sense comprendre'n el significat. En tot cas, no sembla que es puguin assignar a informacions provinents directament d'Itàlia, sinó a la mediació de pintors nòrdics ja «iniciats», concretament flamencs.

Ara bé, la mediació septentrional dels indicis més primerencs de la construcció d'ascendència italiana respon a una influència de nou encuny. No es poden identificar amb els postulats flamencs que hem registrat fins ara -que impregnaven la pintura d'Huguet, o la de Dalmau i, en certa mesura, també de Martorell-, sinó que responen a l'activitat directa d'altres mestres flamencs, i en tot cas a una nova fornada d'influxos nordeuropeus. No es tracta pas d'una tradició flamenc «diferent», sinó només «reciclada» en la seva capacitat de representació de l'espai gràcies a la incorpo-

ració de procediments constructius més racionals -derivats de la difusió inicial de la «intersecció albertiana» entre els tallers artesans del nord. S'hauran de distingir ben clarament, doncs, els flamenquismes d'aquella pintura autòctona que només es manté en les pautes huguetianes o les prolonga, d'aquest nou flux d'influències flamenques «recicla-des» que comporta un diferent i més evolucionat registre de fórmules espacials -tothora empíriques, filtrades per la mateixa tradició dels tallers. D'altra banda, caldrà matisar algun cas de nova incursió que no suposa cap novetat constructiva, i igualment fets molt més significatius, com que els nous procediments siguin també incorporats, en un segon moment, per seguidors d'Huguet.

Presentarem alguns exemples d'aquesta variada problemàtica, començant per la il·lustració del capteniment de continuadors d'Huguet que es limiten a reiterar, com a màxim, les seves pautes espacials -tanmateix amb molta menys fibra i estatura. A aquest propòsit, hem triat pintures del taller gironí dels Solà: la taula amb *Sant Benet supervisant la construcció del temple* (c. 1465/90) [fig. 1.2.8], i les taules de l'*Anunciació* de la Seu de Girona (c. 1472/94?) amb la Mare de Déu [fig. 1.2.9] i l'Àngel [fig. 1.2.10], totes dubitativament atribuïdes a Ramon II o a Esteve Solà.

L'únic pla ortogonal de la taula de *Sant Benet* [fig. 1.2.8a] que presenta definició lineal relativament àmplia i seguida és l'exterior del mur de carreus del temple, i ha rebut amb absoluta evidència un procediment de divisió proporcional, les marques del qual són encara apreciables en els segments verticals -l'execució del traçat és correcta però no pas del tot acurada: si en prolonguéssim les línies, en comptes de convergir en un punt precís donarien una petítíssima àrea de fuga fora del marge dret del quadre (X), a l'alçada de la bastida de fusta des d'on treballa un dels paletes. La resta de traçats espacials no obstruïts per figures ocupen només bocins de superfícies i s'han realitzat per fragments separats resolts «a ull». O més exactament



caldría dir «a ulls», segons molts ulls o vistes diferents, perquè el quadre pressuposa un conglomerat de «mirades» heterogènies envers els diversos components de la representació, conjuntades amb graus d'incoherència desiguals -a vegades amb enorme rudeses.

Així, el cub exterior que configura el volum del temple ofereix la típica vista frontal escorçada -amb el gran portal esbatanat paral·lel al quadre, i el mur dret ortogonal-, però simultàniament se'n mostra la cavitat interior, descrita no tan sols amb els plans del fons i de l'esquerra que hi correspondrien, sinó també amb els arcs i suports del costat dret, que no hauríem de poder veure perquè figuren adossats «darrera» el mur exterior escorçat! La dificultat del pintor a concebre la dràstica obstrucció que realment afectaria a l'intradós d'una volta en la situació d'aquesta aquí només amplifica l'efecte distorsionador d'una recepta empírica que trobem amb extraordinària freqüència com a solució sistemàtica de l'escorç de l'intradós dels arcs. La contradicció d'una imatge simultània interior-exterior com la del temple de *Sant Benet*, que descriuria un mur progressivament engruixit a mesura que s'allunya de l'observador, converteix l'edifici representat en una paradoxa arquitectònica tant o més absurda que les dels quadrats/hexàgons o pentàgons. La [fig. 1.2.8b] explica la contradicció amb una evidència gràfica contundent pel sol fet de «trauir-la» a vista zenital en perspectiva axonomètrica.

A comparació amb aquesta barroeria, esdevé una minúcia l'efecte de desplomament de la volta -pel fet que la seva espinada no manté la delineació en la posició de les claus dels arcs-, o la mateixa autonomia dels traçats de les fileres de carreus dels plans interiors respecte als dels homòlegs exteriors. L'aparatosa independència de les vistes interior/exterior denota el precari concepte de tridimensionalitat del pintor: a més de mostrar la seva mancança de solucions gràfiques adequades, traeix que ni tan sols no s'havia plantejat el problema. Huguet potser tampoc no posseïa

recursos satisfactoris per a resoldre dificultats semblants, però almenys s'adonava d'aquest tipus de complicacions dels traçats i les evitava o dissimulava.

El paviment exterior de terra batuda, subratllat pels carreus arrencierats vora el mur i pels còdols escampats, serveix un pla de posa convincent a les figures, però en canvi el retall de paviment enrajolat del temple ha rebut una solució divergent respecte a les ortogonals dels carreus o del mateix mur, i s'eleva a mesura que s'allunya. Els episodis puntuals de vistes diferents i aïllades -que implicarien un ull per a cada cosa, si hi hagués consciència d'aquest ull- hi són copiosos, i ens limitarem a enumerar-ne uns quants. Per exemple, si s'hagués mantingut com a referència constant el nivell de l'horitzó, establert aproximadament a (X) per l'ortogonal horitzontal del mur i per l'escorç de la bastida, hauríem de veure la gaveta que puja per la corriola amb vista alta en comptes de baixa, i igualment els capitells de les columnes que flanquegen el portal -la columna de l'esquerra apareix en l'axonometria de la [fig. 1.2.8b] i no en la [fig. 1.2.8a] per simple deficiència d'una de les fotografies utilitzades. La pila de morter pastat sembla formar un cercle sobre el paviment del marge dret, en comptes d'una el·lipse, com si es trobés damunt un pla frontal. També són representades frontalment les traceries circulars del finestral obert en el mur ortogonal del temple i la continuació de la decoració del fris sobre el mateix mur. Contràriament, el tauló que sosté la corriola s'insereix en el mur frontal amb improbable obliquïtat.

L'escultura que decora el basament de la columna dreta, i per tant la mateixa columna, no tenen cap pla de base i apareixen suspeses «davant» del mur llis. L'àbac quadrat dels capitells, d'altra banda, mostra la típica solució d'una cara frontal amb les dues laterals obliqües que dona la imatge aparent d'hexàgon -repetida encara amb major evidència constructiva en els capitells penjants de les taules de l'Anunciació [figs. 1.2.9 i 1.2.10]. Assenyalem, en fi,

la confusa relació entre figures i arquitectura: la manca d'espai del paleta que treballa enfilat damunt la bastida, i sobretot l'equivoca composició del seguici de Sant Benet. Per al grup de monjos, el pintor ha tingut en compte la clau de reduccions, però no pas la seva ubicació a l'interior del temple, des d'on no podrien veure l'escena que figuren mirar sinó només l'espès mur de la nau. Els fons de cel que retallen els coronaments del mur en construcció i els dos paletes enfilats en l'obra són gofrats en or, però cal reconèixer que suposen una superfície mínima en el marge superior del quadre.

L'ocupació amb superfície daurada és encara més residual en els celatges de les taules de l'*Anunciació*. Tant la de la Mare de Déu [fig. 1.2.9] com la de l'àngel [fig. 1.2.10] presenten una vista central escorçada, amb escenari i composició intencionadament simètrics i relacionats, com pertocaria a les dues meitats d'una mateixa estança quadrada. En la taula de l'àngel, el costat ortogonal en escorç és l'esquerre, obert al paisatge per un portal en arc de mig punt. En la de la Mare de Déu, l'ortogonal és el mur lateral dret, ocupat per un moble escriptori i decorat amb rosassa calada, mentre que s'han reservat al paisatge les dues finestres del pla frontal. En cada taula, el pla del fons de l'estança és compassat per dues sòlides columnes cilíndriques, adossades al mur perquè representa que sostenen l'arrencada de la creueria de coberta. El recurs té el seu paral·lel en la doble arcada que, simètricament, emmarca l'escena a primer terme del quadre -amb pilastres laterals de secció quadrada i un capitell central penjant, sobre els quals imposten dos arcs traçats a mà lliure i per força peraltats. Com en la pintura de *Sant Benet*, també aquí els arcs sobre plans ortogonals -la porta en la taula de l'àngel, la rosassa en la de la Mare de Déu, i les arrencades de la volta en totes dues- s'han perfilat en la típica posició frontal.

Els retalls de paviment alliberats per les figures formen un enrajolat amb decoracions pintades «a ull» sense traçat general previ, però cercant l'efecte d'un escaquer homogeni per a les dues taules. Els personatges queden situats «davant» més que no pas «enmig» d'aquest escenari, com si l'estança, en comptes d'un espai per a l'acció, fos un simple teló de fons amb objectes pintats damunt la seva superfície -uns objectes merament evocadors de si mateixos, però sense consistència espacial ni relació física, narrativa, amb les figures. La taula-escriptori amb el llibre obert de la [fig. 1.2.9], per exemple, és «darrera» la Mare de Déu i pot recordar-nos la interrupció de la seva lectura per l'arribada de l'Àngel, però no pas re-presentar visualment aquesta interrupció. D'altra banda, la descripció del Pare Etern «damunt» el colom-Esperit Sant posat sobre la Verge és contradita per la simultània obstrucció de l'arcada d'emmarcament de l'escena, que encara confirma les confusions d'una mentalitat compositiva ancorada en la idea del quadre com a superfície.

Molts detalls reben les solucions convencionals tan conegudes del paral·lelisme, o de la bisectriu, o d'altres basades en fórmules de simetria. En destacarem només un parell d'especialment vistosos: els capitells penjants i les pilastres laterals d'emmarcament de la taula de l'Àngel [fig. 1.2.10] -la pèrdua de la capa pictòrica del sector corresponent a les pilastres en la taula pariona n'impossibilita la lectura [cf fig. 1.2.9], però podríem imaginar-hi una solució del mateix tipus. Notem l'orientació de les ortogonals ( $a_1$ ) i ( $a_2$ ) en la base de les pilastres de la [fig. 1.2.10], que manté la mútua simetria a despit de l'enorme dissociació, en el cas de ( $a_2$ ), respecte a les ortogonals del paviment. En el darrer cas, a més, s'ha format ambigüament la base de la pilastra -potser com a conseqüència d'una ambigüitat funcional, perquè la pilastra de la dreta de la taula de l'Àngel, conjuntament amb l'esquerra de la taula de la Mare de Déu, fan alhora de pilastra central de l'entera

composició. En tot cas, la base de la pilastra dreta amb la seva petita figura esculpida s'ha dissenyat en vista frontal i alhora ortogonal, i esdevé un altre d'aquells volums «paradoxals» formats per parts que tenen coherència quan es consideren aïlladament, però l'articulació de les quals esdevé impossible. La mateixa simetria, aplicada a la vista frontal escorçada de les pilastres de secció quadrada, transforma el quadrat -que en els capitells o àbacs laterals era prou convincent- en l'ambigua imatge de quadrat/hexàgon dels capitells o àbacs centrals penjants.

Un capteniment espacial com el dels Solà no s'ha de considerar exclusiu dels tallers post-huguetians locals, sinó que probablement també es registraria en la producció coetània d'altres indrets al nord dels Pirineus. Si més no, l'anònim «mestre de Canapost», que es té per un pintor de formació franco-flamenca -en el veïnatge d'influències de Jean Fouquet- i treballa a Catalunya en els darrers decennis del Quatre-cents, ens remet a les mateixes pautes constructives examinades fins ara. L'*Aparició de la Mare de Déu a Sant Bernat* [fig. 1.2.11], l'escena de major complexitat espacial del petit retaule de la Mare de Déu de Canapost (c. 1475/80) -que incorpora la tècnica a l'oli-, aplica un esquema compositiu i uns recursos gràfics perfectament idèntics als ja vistos.

L'escenari presenta un interior amb vista frontal escorçada. El pla ortogonal, al costat esquerre, és delimitat o almenys emmarcat per les columnes de l'altar amb la Mare de Déu, i el frontal és el mur llis del fons, que s'ha perforat amb una finestreta centrada en el marge superior del quadre i amb un portal en el sector dret. La figura orant de Sant Bernat s'agenolla sobre un paviment en escaquer que es repeteix enllà de la porta, en la vista que sembla d'un claustre. L'orant i el mòdul Mare de Déu/altar es defineixen de primer antuvi, com hem vist sempre, i després s'han completat els intersticis lliures, amb solucions independents per a cada cosa.

Així, l'altar i la seva plataforma es formen d'acord amb la típica cavallera, amb les ortogonals paral·leles. Les obertures de la porta i del petit finestral reben la recepta de la bisectriu -que en la finestra ara també serviria per indicar-hi un esplandit. El paviment s'ha traçat «a ull» i per tres fragments separats. El seu efecte de convergència prové d'una aproximació lliure al procediment de divisió proporcional, tant en el sector sota la figura com en el superior darrera seu, i és evident que en cap cas no s'hauria operat amb diagonal -ho comprova la curvatura explicitada en el gràfic de la [fig. 1.2.11]. En el tercer sector, entre la màniga del Sant i l'altar, les ortogonals són paral·leles. D'altra banda, les transversals de l'enrajolat també són independents en cada sector: cap horitzontal del fragment darrera el Sant no coincideix amb cap de les horitzontals que haurien de correspondre-hi en els altres dos fragments -en teoria són les mateixes línies, només que obstruïdes per la figura agenollada. La discontinuïtat de les transversals afegeix una nova evidència al conegut comportament artesà, que resol el quadre per compartiments separats, i segons els espais que les figures han deixat lliures. Remarquem encara un últim agregat en el paviment de la galeria claustral, resolt a mà lliure d'acord amb una vista notòriament més alta que la del primer enrajolat.

#### **El punt i la doble distància dels avis de Rodler**

El retaule de Canapost serveix un exemple de la mera continuïtat, també en tallers europeus ultrapienencs, dels procediments gràfics més tradicionals, als quals a darreries del segle XV encara no ha arribat el més mínim ressò de la *intersegazione* brunellesco-albertiana. Però hi ha casos diferents, de tallers nòrdics del mateix tronc flamenc que, en canvi, ja consignen aquest ressò, i a través seu la influència de la «novetat» arriba igualment a Catalunya. Com apuntàvem abans, som encara en les pautes empíriques del «contra acer de la bista» i en els procediments artesans que

«no saben que cosa es linea», ara bé, som també en els primers i significatius passos d'una nova simbiosi, i en definitiva en el germen inicial del procés llarguíssim i tortuós d'introducció de la perspectiva.

No caldria insistir gaire en el fet que, en la mateixa cultura artística nordeuropea, la hibridació dels procediments artesans amb les informacions progressivament obtingudes d'Itàlia sobre la *perspectiva artificialis* pot presentar característiques i graus d'intensitat molt desiguals. En donaria una idea la diversíssima consistència «perspectiva» de dos textos, que en certa manera reflecteixen l'heterogènia situació real de diferents sectors artesans (cf part I, cap. 2.2, epígraf «Empelt europeu del nou model d'imatge»), com els tractats de Viator (1505) i de Rodler (1531), el primer tan ben informat i el segon encara tan precari a despit de l'antecedent de Dürer i de la més avançada cronologia. Precisem de seguida que, a Catalunya, els episodis més primerencs relacionables amb la hibridació «perspectiva» dels procediments espacials remeten a un àmbit artesà en la línia de Rodler, decididament, i no pas en la de Viator.

N'hem constatat un per primera vegada en l'*Anunciació* del retaule de Puigcerdà [fig. 1.2.12] -ara al Museu d'Art de Catalunya-, una taula a l'oli d'imprecisa datació (c. 1489?) i obra d'un pintor anònim de procedència nordeuropea que Chandler R. Post anomenà «mestre de la Seu d'Urgell». A partir d'anàlisis estilístiques de Santiago Alcolea Blanch i Josep Gudiol Ricart, basades en la caracterització de les figures, recentment es tendeix a aplegar en un mateix grup l'obra atribuïble als mestres de la Seu d'Urgell i de Canapost, identificant el pintor amb la denominació de «mestre de Canapost». Sense entrar per a res en la qüestió de fons de la identitat de l'autoria -reclamaria un específic estudi de conjunt que ara no és del cas abordar-, aquí mantindrem en principi distingits aquests «dos» mestres, ja que una anàlisi estrictament espacial de les taules de Canapost [fig. 1.2.11], que acabem de veure, i de Puigcerdà [fig.

1.2.12], que exposarem tot seguit, manifesta comportaments gràfics sensiblement diferenciats.

La caixa espacial de l'Anunciació del «mestre de la Seu d'Urgell» [fig. 1.2.12] presenta la coneguda vista frontal d'un interior complet, amb el fons paral·lel i els dos costats ortogonals al quadre, més el pla del paviment i part del dels sostres. S'ha concebut com una estança-corredor, estreta i molt profunda, dissenyada amb tarannà descriptiu, amb riquesa de detalls i d'execució minuciosa. El mur de fons s'ha reduït gairebé al marc d'una finestra-balcó -traçada segons el procés recurrent esquematitzat en la [fig. 1.2.3c]-, esbatanat a un jardí amb font i a un fonsal de paisatge amb gran castell. En l'estança es distingeixen dos ambients: el de primer terme amb l'àngel i la Mare de Déu -situats davant d'una porta i d'una finestra oberta al jardí, respectivament-, i el sector buit del fons amb la finestra-balcó. La separació consisteix en un canvi de la coberta -enteixinat de fusta en el primer sector sobre les figures i creueria de pedra en el fons buit-, definit per un arc impostat sobre columnes adossades, però també per una inclinació que «plega» el pla ortogonal dels murs.

El desplaçament dels murs, que eixamplen l'estança vers l'espectador, no és apreciable en les ortogonals d'intersecció amb el paviment i podria ser un efecte «involuntari» del traçat heterogeni de les obertures -els únics elements lineals no obstruïts dels plans laterals. De fet, les ortogonals tant de la porta com de la finestra s'han orientat «a ull» i de manera autònoma, notòriament divergent respecte a les poderoses ortogonals de l'enrajolat. Si en prolonguéssim les línies, donarien convergències diferents entre si i respecte al paviment. D'altra banda, els canvis d'orientació dels plans que afecten ortogonals han rebut sempre, en totes les obertures, la recepta de la bisectriu. I notem, a més, que els arcs o fragments d'arc en posició ortogonal s'han traçat frontals.



La novetat constructiva de la taula de Puigcerdà apareix en el paviment -i queda limitada al sol pla del paviment-, el qual, per primera vegada en l'obra d'un mestre actiu a Catalunya, resol el traçat de les ortogonals a partir d'un punt i el de les transversals a partir de la diagonal (cf part I, cap. 2.2, epígrafs «Alberti i la tradició científica» i «*Nulla si truova insieme nato e perfetto*»). El procediment s'aplica des del pur empirisme: recull «el punt» geomètric i la mateixa diagonal de la perspectiva sense comprendre'n el significat òptic, reduint-los a una simple recepta artesana. Degué tenir una circulació notable, i si més no fou notable la seva pervivència, perquè encara el trobem descrit en el tractat de Hieronymus Rodler, de 1531, com a mètode de construcció de l'escaquer (Rodler/Aldrian, 1970, 9-12).

En l'exposició consignada per Rodler, que reproduïm en la [part I, fig. 2.2.86a], el procediment s'hi exposa en quatre passos, els dos primers per a resoldre les ortogonals i els altres dos per a la seqüència de les transversals: 1) el futur paviment es dibuixa com un triangle, se'n divideix l'horitzontal de base en parts iguals i s'hi tira l'horitzontal terminal; 2) les divisions de la base s'uneixen amb l'horitzontal terminal per línies que van de la base al vèrtex del triangle; 3) es tallen les ortogonals amb dues parelles successives de diagonals creuades; i 4) es tracen les horitzontals transversals pels dos punts d'intersecció de les ortogonals amb les diagonals creuades. En el gràfic de la [fig. 1.2.12a] s'ha restituit el conjunt del procediment superposant-lo al resultat final de l'*Anunciació* de Puigcerdà, però buscant les diagonals de l'enrajolat menys obstruïdes per les figures. El punt de convergència de les ortogonals queda fixat en l'esfera del brollador del jardí.

El pintor ignorava que el punt o vèrtex del triangle significa l'ull -la projecció del propi ull en l'horitzó del quadre-, perquè només l'utilitza en el traçat geomètric del paviment, com un element integrat en la fórmula de re-

soldre paviments, però no pas en el traçat d'altres casos geomètrics anàlegs situats en d'altres plans ortogonals, ni encara menys en la composició unitària del conjunt del quadre. L'ús de la diagonal és igualment empíric, desconeixedor del seu sentit de distància, i fins i tot desconeixedor del simple fenomen de la convergència de totes les diagonals en un punt situat en la mateixa horitzontal que el punt de fuga de les ortogonals. Això és molt evident en la taula del «mestre de la Seu d'Urgell» -com també ho és, encara el 1531, en el tractat de Rodler-, si més no pel fet d'operar amb una doble creu seguida de diagonals. La recepta geomètrica, certament pràctica, suposa l'absurd d'una única vista sobre el mateix paviment, però des de dues distàncies diferents per a dos sectors, de manera que la vista sobre el sector més pròxim a l'espectador és més distant que la vista sobre el sector allunyat. La contradicció s'ha explicitat en l'esquema de la [fig. 1.2.12b], prolongant les diagonals fins a la línia de l'horitzó per a definir-hi els dos punts de distància.

La doble parella de diagonals no té res a veure amb eventuals factors figuratius -la successió no coincideix, per exemple, amb la separació dels dos ambients per les columnes adossades, ni per tant amb la desviació o «plegat» dels murs laterals-, sinó que prové d'exigències de la pròpia construcció de l'escaquer. En concret, és fruit d'haver corregit la distorsió que la forma estreta i allargada del paviment produiria en les primeres fileres de rajols quadrats. En efecte, per a potenciar la suggestió de profunditat del quadre es prefereixen els interiors molt més llargs que amples -en comptes d'una estança de planta quadrada, es dissenyen com una «estança-corredor». Però aleshores, si es determinava la seqüència de les transversals amb una sola parella de diagonals, els quadrats obtinguts en les primeres fileres apareixerien com a rectangles [cf part I, fig. 2.3.36].

El recurs adoptat per tal d'evitar la insatisfactòria «deformació», igualment empíric que la resta del mètode, consistia a determinar les transversals amb dues parelles de diagonals, una a continuació de l'altra, a despit que aleshores la seqüència de la profunditat quedés interrompuda -la profunditat de la primera filera de quadrats definida per la segona parella de diagonals no manté la reducció proporcional respecte a l'última filera definida per la primera parella [cf part I, fig. 2.2.86b o fig. 2.3.37]. Això significava l'absurd d'operar simultàniament amb dues distàncies diferents, però ja s'ha dit que el pintor ignorava tant l'existència del punt de distància i de convergència de les diagonals, com la mateixa noció de distància -a propòsit de la persistència del comportament en el tractat de Rodier, cf Mesa (1989, 46).

L'absoluta continuïtat de l'empirisme que impregna el procediment aplicat pel «mestre de la Seu d'Urgell» no hauria d'ocultar-nos el seu rellevant contrapunt de novetat. I no solament per l'interès de la simple introducció de fórmules gràfiques noves i millors, sinó sobretot perquè la resolució de les ortogonals del paviment a partir d'un punt suposa la primera adquisició o «traducció» registrable en ambients artesans locals de la llunyana «perspectiva artificial». La fórmula de traçat prova un cop més la difusió tar-do-quàtrecentista de la perspectiva de Brunelleschi i Alberti en els tallers de pintors al nord dels Alps en forma de reduccions artesanes -en aquest cas, més aviat precàries i feixugues. D'altra banda, consigna un primer indici de canvi «perspectiu» també en la pintura catalana, per la mediació de pintors de formació nòrdica.

No podríem precisar amb seguretat que, en la producció artística de Catalunya a les darreries del segle XV, el pintor de l'*Anunciació* de Puigcerdà fos el primer a operar amb un punt de fuga empíric -si més no per la imprecisa cronologia de la taula-, però tampoc no hem pogut constatar-ne cap d'anterior que hi operés. Tal vegada hi hagué altres

mestres septentrionals, actius no només en les rodalies dels Pirineus com el «mestre de la Seu d'Urgell», sinó amb influències més directes en tallers de Barcelona -previsibles, però tanmateix per establir. En tot cas, no gaire més tard de l'episodi de Puigcerdà, en les taules de l'anomenat «mestre de Castelsardo» per al retaule de Sant Vicenç de Sarrià (post 1492-c. 1500), que Jaume Huguet deixà inacabat, i sobretot en el retaule de Sant Esteve de Granollers (1493-c. 1502), dels Vergós, entre d'altres pintures, trobarem mostres encara més evolucionades de traçats amb punt de fuga i diagonal -sempre des de planteigs empírics. Són un senyal eloqüent que l'influx dels nous procediments aplicats en els tallers nordeuropeus no restà un fet puntual i aïllat, sinó que, en el darrer decenni del Quatre-cents, s'introduí i s'empeltà amb relativa immediatesa en la tradició autòctona -en el mateix seguici d'Huguet. Altres influxos successius, en diversos moments del segle XVI, contribuirien encara a consolidar-lo.

#### Tirania del punt empíric

Com s'ha vist, Huguet no incorporà cap nova fórmula de resolució espacial en la seva pintura, malgrat que donà versions depuradíssimes dels recursos ja coneguts. Aquesta incorporació, en canvi, es registra clarament en uns pintors de fibra artística molt inferior vinculats al seu estil -si no al seu mateix taller- com són els Vergós: Jaume Vergós II († 1502) i els seus fills Pau († 1495) i Rafael († 1500). Segurament caldria associar a només alguns membres de la dinastia l'ús de procediments nous, perquè no és patent fins al retaule de Sant Esteve de Granollers -contractat el 1493 per Pau Vergós-, però la incerta identificació estilística de cadascun dels Vergós i el fet que en aquest retaule intervinguessin tots tres fan poc practicable la distinció «espacial» dels diferents individus de la família. D'altra banda, la mort prematura de Pau i de Rafael i, a poca distància de temps, la mort del seu pare, deixà l'obra de Gra-

nollers inacabada i comportà la participació d'altres pintors -hi és evident la de Joan Gascó en els *Profetes* del guardapols.

En la taula tan «huguetiana» de *Santa Agata* [fig. 1.2.13] del retaule de Canovelles (c. 1480/90?), atribuïda a Jaume Vergós II -col.laborador d'Huguet en la seva darrera etapa-, no s'hi observa encara el més mínim indici de canvi respecte a les fórmules espacials tradicionals: la figura es representa dempeus damunt -o més aviat «davant»- d'un paviment de cairons esplèndidament decorats, tancat per un petit mur i amb el fons daurat i gofrat. L'acusat biaix de l'enrajolat cap a l'esquerra, com la mateixa orientació de la Santa, són indici que la pintura estava situada a la dreta del retaule, i probablement feia simetria amb una taula anàloga al costat esquerre del conjunt. En tot cas, el paviment s'ha resolt per parts i sense cap traçat rigorós, com es comprova en l'esquema de la [fig. 1.2.13]: les ortogonals del sector esquerre convergeixen «a ull», mentre que les del sector dret són paral·leles. Les transversals mantenen constant l'horitzontalitat a cada banda, però la seva seqüència s'ha determinat igualment «a ull» -la diagonal queda trencada. Sobre aquesta pauta lineal, els cairons s'han decorat després a mà lliure, peça a peça, fragment a fragment.

Els recursos gràfics canvien substancialment en el retaule de Sant Esteve de Granollers (1493-c. 1502). Ens referim de manera exclusiva als traçats espacials -com tenim per sistema en el present treball-, amb independència d'altres consideracions sobre la qualitat o sobre els variats paràmetres associables al valor d'una pintura. Els esquemes narratius dels Vergós seran simples vulgaritzacions de models manllevats a Huguet, la seva destresa en el dibuix o en general «en el contra acer de la vista» i la mateixa consciència espacial de la imatge seran sens dubte molt inferiors a les d'Huguet, respecte al qual els Vergós es podrien considerar simples epígons. Ara bé, els procediments de construcció espacial aplicats en algunes taules del retaule

de Granollers no depenen de la tradició huguetiana, sinó que, com s'ha dit, representen una incorporació nova, d'introducció recent i, en si mateixa, d'una molt superior eficàcia d'evocació tridimensional per al conjunt del quadre.

A més, són fórmules gràfiques clarament més evolucionades que les del «mestre de la Seu d'Urgell», perquè ja no es limiten a resoldre per un punt el traçat d'un sol pla: afecten al conjunt de la composició -a despit que encara es redueixin a una recepta empírica més, sense implicacions teòriques, i per tant que no estalviïn els errors propis dels qui «no saben que cosa es línea». El nou mètode és un instrument gràfic objectivament millor, doncs, però altra cosa serà el rendiment que els Vergós sabran treure'n -i el que sabran treure'n d'altres mestres coetanis, en el seu cas. En aquest sentit, o sigui, en allò que depenia de la destresa, de la sensibilitat i fins de la consciència espacial de cada pintor, els resultats que en coneixem són francament decebedors. No caldria més que comparar, per exemple, l'escena de la *Princesa Eudòxia davant la tomba de Sant Esteve*, del retaule de Granollers, amb la composició d'Huguet que els Vergós han utilitzat de model: els *Miracles pòstums de Sant Vicenç* del retaule de Sarrià -o també una escena similar del retaule de Sant Antoni, ara perdut. La superior correcció de la taula dels Vergós en el traçat de les ortogonals, perfectament convergents a un sol punt de fuga, no ha pas millorat la qualitat de la composició del seu model, ni tan sols no n'ha millorat la credibilitat espacial -la taula de Sant Vicenç d'Huguet resulta més «espaiosa» malgrat que tingui un paviment inexacte dibuixat «a ull» i que les ortogonals hagin rebut solucions aïllades.

La taula de Granollers que interessa remarcar en particular representa l'*Alliberament de Galceran de Pinós i el seu company de la presó sarraïna*, per intercessió de Sant Esteve i de Sant Genís -aquí un àngel- [fig. 1.2.14]. L'escena del miraculós rescat respon a una antiga llegenda situada en l'època de la conquesta d'Almeria (1147), però les

magranes pintades en l'escut d'un dels soldats sarraïns que guarden la presó sembla actualitzar l'episodi -potser inconscientment-, assimilant aquella guerra amb l'encara ben recent de conquesta del regne de Granada conclosa el 1492, un any abans que Pau Vergós contractés el retaule.

La composició de l'escenari, rudimentària com és habitual -el pati enrajolat d'una fortalesa amb torricó i merlets, a la dreta del qual destaca el volum de la presó-, s'ha esquematitzat en la [fig. 1.2.14a]. S'hi mostra la unificació general segons un sol punt (P), el qual per primera vegada determina el traçat convergent de totes les línies ortogonals al quadre presents en tots els seus plans. En determina més del compte i tot: també les línies que no són ortogonals, com les de profunditat dels merlets i les espitlleres del torricó cilíndric, s'han traçat convergents al punt (P). Els avantatges pràctics d'operar amb un sol punt resulten evidents i formidables, però, com que se n'ignora el significat òptico-geomètric, fàcilment la seva aplicació es pot transformar en tirania: el punt esdevé una recepta que obliga a fixar el mateix comportament gràfic a situacions espacials heterogènies. Aquesta tirania del punt empíric és molt característica de reduccions artesanes de la construcció perspectiva: la «relliscada» dels Vergós en el detall dels merlets i espitlleres del torricó apareix en nombrosos traçats que responen a la mateixa mentalitat -el tractat de Rodler conté bones mostres de la seva pervivència en tallers septentrionals del segle XVI (per exemple, cf Rodler/Aldrian, 1970, 70-71).

En tot cas, la resolució lineal de l'*Alliberament de Galceran de Pinós*, amb absoluta i inequívoca convergència en un sol punt dels més mínims segments dels diversos plans representats, tant en les seves zones centrals com en les marginals, només es pot explicar per l'operació amb el punt (P). És la primera dada i la més rellevant que es desprèn de l'anàlisi de la taula dels Vergós. L'esquema de la [fig. 1.2.14b] posa en evidència, a més, un recurs residual -pun-

tual- a velles receptes, com la fórmula de la bisectriu a (r) i (s), però també explícita altres elements del traçat que tenen una entitat i pertinència molt superiors, tant en la mecànica constructiva com en la concepció espacial de l'escenari. Així, l'obtenció de la seqüència de les transversals mitjançant la diagonal dels quadrats -mostrada amb (d<sub>1</sub>) i (d<sub>2</sub>)-, i sobretot la consciència incipient del valor mètric de la quadrícula de l'escaquer i del valor espacial constant dels cossos obstruïts, que suposen un avenç notabilíssim en el sentit d'entendre el pla del paviment com el «lloc previ a les coses» (cf Gaurico/Chastel-Klein, 1969, 183).

La comprensió que l'escaquer dóna referències precises per a determinar el lloc i la profunditat dels volums representats es manifesta en la taula dels Vergós de forma rudimentària i només parcial, certament, però també clara -i fins i tot rígida. Remarquem, per exemple, l'exacta correspondència del costat en escorç del bloc ajagut on s'asseu el soldat sarraí amb un quadrat de l'enrajolat, tant per a la posició en planta com per a les dimensions del seu alçat. Aquesta consciència no presideix encara completament la relació fonamental figures/escenari, i de fet la composició general de l'escena sembla haver partit també aquí de les figures, si més no de les del grup principal amb Galceran de Pinós: Atenint-nos a la seqüència de les profunditats indicada per l'escaquer, la porta mig oberta de la presó que els personatges acaben de passar queda massa allunyada de la posició de les figures que es pretenen descriure sortint-ne. La reducció de les dimensions segons la distància establerta en l'enrajolat del paviment i en els carreus del mur ortogonal de la presó tampoc no afecta per a res als personatges. L'absència d'una clau de reducció comuna i la distribució espacial incongruent del grup de figures, que no aconsegueix de sostreure's a la prou coneguda sensació de compactesa, il·lustren prou bé els límits d'aquesta comprensió precària i tot just naixent que s'ha assenyalat.



Tanmateix, no s'hauria d'infravalorar. En la taula es constaten detalls sorprenents, insòlits fins ara en el traçat espacial d'una representació, respecte als cossos obstruïts -a la seva persistència espacial en el lloc que els és propi. El pintor ja s'ha adonat que els volums que configuren l'escenari tenen entitat prèvia a les figures, que no els pot considerar com a simplement desapareguts o inexistents darrera allò que els obstrueix, sinó que la seva presència continua en aquell mateix espai. No són elements visibles, però tampoc no són elidits, tothora formen part de l'escenari. El seu lloc, per tant, no es pot ocupar amb cap altre cos, i, atès que «hi són» permanentment, caldrà fer-los aparèixer en el més mínim interstici. L'aparició sobre el paviment d'un residu de la base del torricó (B), reconstruït en la [fig. 1.2.14b], no s'explicaria fora d'aquesta consciència del pintor. D'altra banda, aleshores també s'explicaria la vigència de la vertical (v-v') obstruïda pel torricó -la qual representa el límit de fons del pla ortogonal de la presó- en la delimitació del terme lateral de l'escaquer. Costa d'admetre que l'exacta coincidència sigui fruit d'una mera casualitat. La finitrix de l'escaquer (f) s'ha deduït en la intersecció del seu terme lateral amb (v-v').

En aquest context esdevé encara més inconseqüent la rutina habitual de traduir els fons de cel de les taules en decoracions estofades i daurades, però això segurament no s'hauria d'atribuir a l'única responsabilitat dels pintors, sinó també a iniciatives dels comitents dels retaules. Els celatges d'or apareixen igualment en les escenes del retaule de Sant Vicenç de Sarrià pintades després de la mort de Jaume Huguet (post 1492-c. 1500). El seu anònim autor, conegut convencionalment per «mestre de Castelsardo» (cf Alarcia, 1988a, 87-90, amb bibliografia) a causa d'una successiva activitat a Sardenya, es considera de formació artística catalana, però en tot cas les taules de Sarrià que li són atribuïdes reflecteixen intenses influències nòrdiques i, com les pintures quasi coetànies de Granollers dels Vergós, in-

corporen procediments empírics de construcció espacial ja hibridats amb el mètode perspectiu a la manera dels que circulaven entre els tallers nordeuropeus. I com les taules dels Vergós, també les del «mestre de Castelsardo» comporten un influx septentrional distint, més directe i evolucionat, que el del «mestre de la Seu d'Urgell», perquè presenten traçats amb punt de fuga únic per a totes les ortogonals del quadre i determinen la seqüència de profunditats pel mètode de la diagonal.

Els traçats s'han fet explícits en dues mostres del retaule de Sarrià: la *Flagel.lació de Sant Vicenç* [fig. 1.2.15] i la *Mort de Sant Vicenç* [fig. 1.2.16]. Els més breus segments ortogonals al pla del quadre, tant del paviment com dels alçats laterals o dels accessoris adjunts, són meticulosament orientats al mateix punt de fuga -notem, per exemple, els que defineixen el gruix superior de la post vertical de la *Flagel.lació*. Totes dues composicions són frontals, però descentrades. L'escena de la *Mort* [fig. 1.2.16] té el punt molt alt i decantat a la dreta, sota l'arcada del fons estofat, just damunt el darrer cap del grup de figures. La de la *Flagel.lació* [fig. 1.2.15] l'ha rebut poc menys alt, però encara més desplaçat a l'esquerra.

és probable que, en origen, el punt de convergència de la *Flagel.lació* fos situat en el marge de la taula i no pas completament fora, com queda de fet en l'estat actual de la peça. Segons això, el costat esquerre del quadre tindria amputats alguns centímetres. Hi ha indicis a favor de la suposició d'un punt marginal, que s'acordaria al comportament gràfic més comú -l'ús d'un punt exterior hagués exigut el disseny previ del traçat, amb el conseqüent traçat del dibuix a la taula, un procés que resulta excepcional en pintures d'esquema constructiu empíric i tan simple. Si «restituïssim» a la taula la franja esquerra que s'indica en la [fig. 1.2.15], aproximadament, la pintura esdevindria del mateix format i dimensions que les restants del retaule -ara només té en comú amb les altres l'altura, no l'amplada-, la

figura del botxí esquerre tindria la cama sencera en comptes de tallada, i aleshores el punt de fuga es mantindria a l'interior del quadre.

Les transversals de l'escaquer de la [fig. 1.2.15] s'han obtingut pel procediment artesà de la diagonal, comprovable en la continuïtat de les diagonals dels quadrats en escorç (1-2-3-4-5), però traçada a l'interior del mateix paviment -sense conèixer el fenomen de la seva convergència en un punt de l'horitzó, ni encara menys el seu significat de distància, ni el significat de l'horitzó. La prolongació de les diagonals ens portaria a una situació del punt equivalent a una amplada i mitja de l'actual quadre, una distància correcta en termes «canònics» si bé aquí massa enfora del marge dret de la taula. L'horitzó, a més, resulta excessivament elevat per a les figures de primer terme.

D'altra banda, a desgrat d'operar amb una idèntica fórmula constructiva que els Vergós, el «mestre de Castelsardo» no sembla posseir ni tan sols el nivell rudimentari de comprensió que detectàvem en el retaule de Granollers respecte al valor espacial implícit en la quadrícula del paviment i en el fet de les obstruccions. Així, en la [fig. 1.2.15] el botxí de la dreta i el soldat dempeus darrera seu s'embranquen mútuament les cames perquè s'interfereixen l'espai l'un a l'altre. O bé, el grup atapeïdíssim de personatges que emergeix darrera el tron del pretor, fent abstracció del principi de reducció de les magnituds per la distància -el qual, en canvi, s'ha aplicat als soldats del fons, poc més distants-, té el terç inferior dels seus cosos no solament obstruït, sinó també «desaparegut», o com a mínim enfonsat dintre el paviment: aquestes figures de cap manera no podrien posar els peus damunt el mateix pla de terra que els soldats del fons, com es pretenia representar...

La prioritat compositiva de les figures esdevé absoluta i invariable respecte a tradició, doncs, i la dissociació figures/escenari es manté en pautes encara menys evolucionades que la constatada en els Vergós, d'incipient in-

tegració. Observem, per exemple, en la [fig. 1.2.16], la disposició gairebé diagonal del cos inert de Sant Vicenç sobre el bloc paral·lelepípedic d'un llit en vista obliqua, amb l'amuntegament dels personatges representats a continuació vers l'horitzó del quadre. Hi és patent que l'escenari s'ha construït en espais residuals i amb independència de les figures, és a dir, que les restes de fons lliure s'han traçat en un segon moment a partir del punt de fuga, i per tant s'han traçat en vista frontal sense tenir en compte l'obliquïtat del llit amb el Sant: el retall de paviment a primer terme, la sumària arquitectura del fons -un disseny tan simple com recurrent, repetit en la [fig. 1.2.15]-, i el dossier del llit.

En efecte, remarcuem l'harmonització del dossier amb l'ortogonalitat dels «elements de fons» que depenen del punt de fuga, malgrat la seva evident incoherència respecte al llit que en teoria cobricela: el dossier, d'una desproporcionada amplària -o longitud?-, s'ha dibuixat del tot «darrera» el llit, i no pas «damunt». De fet el dossier no acompanya el llit, sinó el fons amb l'arquitectura o fins i tot el paviment, mentre que el llit forma mòdul amb el Sant i s'integra en el grup de figures. També per això, les transversals del paviment s'han determinat per diagonal, però les diagonals no afecten per a res al llit, ja que el llit -a desgrat del seu traçat oblic casualment tan pròxim als 45°- era ja resolt abans que es definís el punt de fuga i l'enter escaquer. Com es mostra en la [fig. 1.2.16], el llit s'ha dibuixat «a ull» amb pseudo-diagonals -(m), (n), o bé (r), (s)- al marge del traçat general, de manera que les seves prolongacions donarien àrees de convergència més o menys disperses lluny de l'horitzontal del punt de fuga. Afegim que amb posterioritat a l'escaquer i sobre la seva pauta, segons era costum, també s'han dibuixat «a ull» les pseudo-diagonals dels cairons decorats del mateix paviment.

### Un camí accidentat, inacabable

Com posa en evidència el comportament gràfic del «mestre de Castelsardo» -més i tot que el dels Vergós-, els primers indicis de la «perspectiva artificial» arribats a Catalunya en el darrer decenni del Quatre-cents, en simbiosi amb procediments artesans de tallers nordeuropeus i per mediació seva, apareixen reduïts a una simple fórmula gràfica sense significació teòrica. La consciència espacial tot just incipient que s'hi podria detectar, rudimentària i confusa, és absolutament aliena al concepte de secció de la piràmide visual i a les seves lleis geomètriques, i per tant no assigna cap sentit visual «perspectiu» als elements de la fórmula que aplica. Un dels retrets de Rodrigo Gil de Hontañón a contemporanis seus precisament descriu la prolongació del comportament ja constatat en aquests pintors, que operen amb el punt de fuga com si fos un element de la cosa representada, objectiu i desvinculat d'un espectador -una immanència d'allò que dibuixen en comptes d'una dependència de la pròpia vista. Com que ignoren l'existència d'un observador separat del quadre implicada en la fórmula, aleshores sembla com si tinguessin la vista adherida a l'edifici que representen: *«Muchos tratando de prespectiva, dicen ser de un punto adonde ayan de tirar las lineas, y los que tal hacen, significan que su bista está pegada con el mismo edificio»* (cf Cabezas, 1989, 174).

Tanmateix, la dada pertinent és que aquests procediments gràfics hibridats però més «moderns» s'arriben a incorporar en diversos tallers de l'artesanat autòcton, fins i tot en algun dels «menors» o més modestos. En l'aiguabarreig dels segles XV-XVI trobarem mostres d'això, però, alhora, trobarem igualment testimonis d'obradors que ignoren els nous recursos espacials i que construeixen el quadre exclusivament amb fórmules anteriors -fins i tot amb les anteriors a Jaume Huguet i a Bernat Martorell. I encara, veurem emergir un altre comportament pictòric, relacionable amb el fenomen recent de la circulació de gravats: en comptes de

construir un escenari per a la pròpia escena, el pintor el reproduïx o adapta d'entre els ja resoltos en les estampes utilitzades. El panorama dels comportaments espacials en el llindar i en les primeries del Cinc-cents esdevé, doncs, molt complex. I ho esdevindrà cada cop més a causa dels successius influxos d'artistes forasters, amb activitat puntual o amb instal·lació definitiva a Catalunya. La intensitat creixent i el pes artístic cada cop més determinant de la seva presència resulten accentuats pel paral·lel desfibrament dels tallers autòctons: els Vergós desapareixen entre 1495 i 1502, el «mestre de Castelsardo» se'n va també entorn de 1500, i la resta del seguici d'Huguet sembla marfondre's en l'anonimat més banal, estroncat o esvaït sense continuadors.

L'heterogeneïtat dels comportaments espacials durant els darrers anys del segle XV i els primers del XVI es constata fins i tot en la producció de menor volada. La taula de *Santa Tecla i Sant Bartomeu* (fig. 1.2.17) del retaule major de Sitges -realitzada el 1498 pel napolità Nicolau de Credença- retalla les figures dels dos titulars contra un paviment i un fons daurat convencionals, sense l'intermediari mur de tanca, però amb una inconsciència gairebé de naïf i ja absolutament arcaica de la tridimensionalitat dels volums. Notem, per exemple, la configuració ambigua del llibre de la Santa, les dificultats a descriure les obstruccions del cos del diable amb els peus del Sant i amb el paviment, i la mateixa composició de l'enrajolat com un veritable fòssil dels antics «paviments-cortina», a penes moderat per la progressiva reducció de les peces: (a) > (b) > (c) > (d).

La pintura assignada a l'anònim «mestre de Palau-solità» també es limita a repetir les fórmules més velles i recurrents. La taula amb la *Dormició de la Verge* (fig. 1.2.18) d'un retaule de la Verge d'entorn 1500, procedent de Poblet, resol la caixa espacial i la volumetria del seu interior amb un estricte recurs al paral·lelisme, malgrat que sense respectar els eixos implícits -cf el conegut esquema

de la [fig. 1.1.11]. Aleshores, el traçat de les ortogonals hi esdevé aparatosament contradictori -com s'ha destacat en les prolongacions (m), (n), (o) i (p) de la [fig. 1.2.18]- i fragmenta l'escena fins al límit de l'absurd. En aquest context de juxtaposicions espacials, ja és un simple i trascurable detall la presentació frontal de l'arc situat en pla ortogonal.

En l'*Anunciació* [fig. 1.2.19] del retaule de Santa Maria de Palau-solità (1513-1519), queda explicitat l'eix (E-E') i es resol el paviment amb les ortogonals convergents «a ull», però cada sector -inclòs l'enrajolat- s'ha obtingut de forma aïllada, fragment a fragment. Mentre les cornises ortogonals de l'esquerra donen una dispersa àrea de fuga sota l'arcada del fons, les ortogonals del dosser i la taula del sector dret s'han traçat paral·leles a mà lliure. Notem la incoherència de l'ortogonal de base de la taula respecte a l'adjacent de l'enrajolat, la paradoxal obstrucció d'almenys la primera arcada i pilastra de la dreta per un dosser que es representa «darrera» seu -l'àngel surt d'una estranya porta excavada en la pilastra de primer terme-, i en fi, el llibre de lectura de la Mare de Déu obert davant la nostra vista en comptes de la seva... No hi fa res que es prolonguin sense fre les ortogonals, com les del sepulcre de Crist en la taula de la *Resurrecció* de la [fig. 1.2.20], perquè la qüestió no és tan sols de línies sinó de consciència espacial, i la profunditat no té cap aplicació en l'escena: tot -sepulcre, roques i figures-, hi queda amuntegat en superfície a primer terme.

Les taules del mateix retaule de Palau-solità (1513-1519) atribuïdes al «mestre de Borbotó» traeixen un pintor de més fibra, però d'una similar limitació de recursos espacials. En l'escena de *Pentecostès* [fig. 1.2.21] s'han alliberat dues meres franges, agregades sota les figures per a formar paviment, i damunt seu per a indicar un interior tancat. L'enrajolat de peces quadrades s'ha traçat amb ortogonals convergents «a ull» i amb decoració de motius

florals repetits. Els murs ortogonals de l'estança a penes es defineixen com a diferents del mur frontal gràcies a simples finestres de vidres romboïdals i dobles enreixats de paral·leles, que no arriben a superar l'efecte d'un teló pla penjat darrera la massa compacta de les figures.

En canvi, el també anònim «mestre del tríptic de la Passió» de la Seu de Barcelona, d'entorn 1500, sense variar gens els modestos nivells de correcció artesana de la seva pintura, incorpora en la composició espacial els procediments gràfics hibridats de recent introducció: un punt de fuga únic per a totes les ortogonals dels diversos plans del quadre i l'obtenció de la seqüència de transversals pel recurs de la diagonal. En la *Coronació d'espines* (fig. 1.2.221, un punt situat en l'afibllall de la capa de Jesucrist determina la convergència de totes les línies de profunditat tant del paviment en escaquer, com dels murs laterals dret i esquerre, amb les seves fileres de carreus i finestres. Això no obsta perquè la finestreta que perfora el mur frontal resolgui les indicacions de profunditat per la fórmula de la bisectriu, ni perquè la columna que migparteix la finestra amb els dos personatges de l'esquerra mostri la seva base en vista alta en comptes de la baixa que li correspondria d'acord amb l'horitzó general del quadre. Les paral·leles de profunditat de la quadrícula del paviment s'han determinat per diagonal, comprovable en la delineació seguida de (a-b-c-d).

Per al pintor, la construcció de la caixa espacial amb un únic punt i amb la diagonal respon tan sols a una recepta geomètrica nova i més pràctica, de més fàcil operativitat, però n'ignora completament el significat i les implicacions en termes de «vista». És evident que el traçat «modern» s'hi aplica des d'un absolut empirisme, i que no serveix referències mètriques per a la posició i l'escala dimensional de les figures, ni per a l'escala relativa dels mateixos carreus i finestres. No ha variat el procediment habitual de traçar l'escenari amb posterioritat a les figu-



res i per tant de compondre el binomi figures/escenari per iuxtaposició, sense cap previ disseny d'unificació espacial del quadre.

Per això, quan la representació ha d'incloure un element geomètric poderós i en connexió modular amb la figura més que no pas amb l'escenari, es fa més notòria la composició dissociada i per agregats espacials que presideix sempre aquests conjunts. En l'escena de *Jesús davant Pilat* [fig. 1.2.23], també del tríptic de la Passió (c. 1500), el setial de Pilat rep un traçat autònom -una solució amb eix central (e) implícit, significativament pròxima a la «secular» del setial del pretor de les [figs. 1.1.3-1.1.6]-, les ortogonals del qual mantenen perfecta independència respecte a les del paviment. La coincidència de l'ortogonal esquerra és purament aleatòria. L'aïllament del setial sembla haver tingut efectes de retop en el traçat parcialitzat de les ortogonals dels diversos plans de l'escenari. En qualsevol cas, el pintor ha trobat «normal» la resolució de les ortogonals al quadre per parts, i aquí ha fet convergir per grups en la zona (z) les de cada pla, i no pas conjuntament les de tots els plans en un sol i precís punt. Notem encara, en fi, el persistent disseny frontal d'un arc en situació ortogonal al pla del quadre

Cal insistir que el recurs empíric de l'exacta convergència de les ortogonals en un punt no és pas generalitzadament conegut entre l'artesanat local de primeries del segle XVI, ni tampoc no és aplicat sempre de forma sistemàtica -n'acabem de considerar alguns exemples, i en trobarem encara molts més en el curs avançat de la centúria-, ni tan sols limitant la fórmula a les ortogonals d'un sol pla figuratiu. Però, tal com s'indicava abans, la difusió inicial del nou influx gràfic nordeuropeu es pot constatar quasi immediatament fins i tot en tallers locals que són de mínima entitat. El significatiu testimoni del «mestre del tríptic de la Passió» es podria reblar afegint un darrer exemple, d'un mestre també anònim i d'un nivell afí: la grisalla amb

*Sant Antoni de Pàdua* [fig. 1.2.24], decoració d'entorn 1500 d'unes portes de la Sala Capitular de la Seu de Barcelona, que presenta la figura del Sant sobre el convencional paviment amb mur de tanca.

El treball, poc ambiciós però correcte, es basa en un disseny lineal simplificat i precís, que fa convergir amb exactitud les ortogonals visibles de la quadrícula de l'únic pla de terra, curiosament, no pas en un sol punt sinó en dos punts diversos, explicitats en la [fig. 1.2.24]: (P1) per a les de la meitat dreta del quadre, i (P2) per a les de l'esquerra. La seqüència de les horitzontals de profunditat s'ha traçat lliurement, bé que amb molta aproximació -les diagonals es trenquen o pleguen en una corba lleu. El fenomen de la doble convergència, que també comprèn les ortogonals marginals -no resulten «penjades» com en els procediments per divisió proporcional-, s'explica fàcilment per la mateixa resolució fragmentada de l'escenari, traçat amb posterioritat a cada costat de la figura. Precisament, i per si en calia una prova més, la taula de Sant Antoni il·lustra amb transparència aquest comportament tradicional, alhora que la comprensió estrictament empírica del punt de fuga -com a cosa de l'objecte i no pas de la vista-: el pintor ha dibuixat de primer antuvi el Sant, i després ha completat la superfície lliure per sectors, cada sector de paviment per separat amb el «seu» punt a despit que conformin un únic pla.

### 3.2. «Koiné» artesana i imatge perspectiva en el Cinc-cents

Des de primeries del Cinc-cents, doncs, un cert nombre de tallers locals -incloent-n'hi de molt escassa volada- coneixen el procediment de construcció de l'escaquer i de la caixa espacial amb punt de fuga per a la convergència de les ortogonals, com també el mètode de la diagonal per establir la seqüència de les transversals de la profunditat. Parlem de «punt de fuga» per extensió, per una simple como-

ditat nostra de discurs que, òbviament, fóra abusiva si no resultés tan meridianament clar -o no ho haguéssim remarcat insistentment- l'empirisme absolut des del qual els pintors en qüestió operaven amb aquest «punt». El concepte de «punt de fuga» respon a un estadi madur i ja molt evolucionat de la reflexió científica cincentista sobre la *perspectiva artificialis* (cf part I, cap. 2.2, epígraf «De "ciència" d'artistes a "ciència" de matemàtics»), la qual no podríem presuposar de cap manera en un ús artesà del «punt» que ni tan sols no comporta una mínima consciència teòrica respecte al seu significat òptico-geomètric més elemental. El terme s'empra també en context artesà per conveniències pràctiques, però exclusivament en el sentit genèric, més ampli i convencional, de «punt de convergència de les paral·leles ortogonals al pla del quadre», sense altres connotacions.

S'ha destacat a bastament que l'esquema de construcció amb punt de fuga introduït en la pintura catalana en el darrer decenni del Quatre-cents consisteix en una dràstica reducció artesana del mètode brunellesco-albertià, mediatitzada amb tota probabilitat per mestres nordeuropeus o de formació artística nordeuropea -del corrent artesà, d'altra banda, que confluiria en la compilació de Rodler (1531), i no pas en el més culte consignat per Viator (1505). El nou esquema no modifica per a res els hàbits compositius tradicionals que resolen l'escena a partir de les figures sense cap previ disseny d'integració espacial, ni encara menys no es relaciona amb cap «vista» concreta des d'una posició i distància determinades.

L'esquema de convergència de les ortogonals en un «punt» s'entén a la manera artesana, com una simple fórmula geomètrica més -acumulable, per exemple, a les de la bisectriu o del paral·lelisme-, per a resoldre certs problemes gràfics de la representació. S'entén com qualsevol altre procediment del repertori, en alguns casos tal vegada com una recepta millor, notòriament més pràctica o fins i tot substitutòria de la de divisió proporcional, però mai com a

l'única i definitiva en sentit excel·lent -per referència a una teoria. De fet, n'hem pogut constatar l'ús simultani de diverses en un mateix quadre. L'esquema de llunyana ascendència perspectiva, per tant, esdevé una hibridació que s'associa no pas a cap observador-testimoni del conjunt d'una escena, ni al complex de la representació, sinó al problema figuratiu concret i puntual del quadre, a cada problema aïlladament considerat: com s'ha vist, pot ser l'entera caixa espacial, però també un sol dels seus plans laterals, o l'enteixinat del sostre, o el volum d'una taula i d'un llit o el seu dossier, o més sovint el paviment enrajolat, o encara els sectors parcials i per separat d'un mateix paviment...

El «punt», doncs, aquí no és cap projecció de l'ull en el quadre, ni va amb l'ull, sinó amb l'objecte traçat, i tal vegada amb un sol dels objectes del quadre -amb un paviment, o fins i tot amb una part del paviment. Com que el punt no és encara l'ull ni la representació una «vista», el quadre pot incloure diversos punts per a diversos elements representats -que en la consciència del pintor no són ni s'haurien d'entendre com a diversos ulls, o com a un ull mòbil, encara que objectivament es tradueixin en una imatge amb multiplicitat de vistes simultànies. D'altra banda, i pel mateix motiu, aquest «punt» tampoc no determina en les imatges representades en el quadre cap precisa «línia d'horitzó». En aquest context, no s'hauria d'entendre la posició del punt en el quadre -ni encara menys la presència de diversos punts, òbviament- com a vinculable amb cap tipus de vista «alta» o «baixa» dels objectes figurats, en el sentit que el pintor dissocia el procediment constructiu del quadre o de cadascun dels seus plans respecte a les vistes dels objectes que hi situa. És a dir, malgrat que la caixa espacial o el paviment construïts amb un punt comportin «objectivament» un horitzó per al quadre, el pintor no ho sap. El pintor podrà assignar un horitzó implícit a la seva pintura i en funció seva presentar-hi les coses segons vistes més al-

tes o més baixes, però ho farà amb independència de l'alçada que atenyi en el quadre la imaginària horitzontal que passa pel punt amb el qual ha operat per a resoldre el paviment, posem per cas. Les eventuais coincidències són casuals, aleatòries, perquè de moment el pintor no identifica la posició del «punt» de la construcció amb la posició de l'ull d'un observador: no integra construcció amb vista, ni tampoc l'horitzó de la construcció amb el de la vista.

I encara, si el procediment de construcció amb un punt no es relaciona amb l'ull ni amb cap vista, si en definitiva el quadre no es concep com una secció de la piràmide visual, per força també haurà de mancar la noció de «distància» -distància de la vista al quadre, del vèrtex de la piràmide a la seva secció. La determinació de la seqüència de les profunditats esdevé igualment una operació empírica, doncs, un efecte de profunditat genèrica que el pintor no relaciona amb cap idea de distància precisa. El fenomen perceptiu de la reducció de les figures i de les coses a causa del seu allunyament es consigna en la representació, quan s'hi consigna, simplement «a ull». La reducció «sistemàtica», en particular en la successió de les transversals de l'escaquer, s'aplica només en plans parcials, i, quan no es resol també «a ull», s'opera amb fórmules de base aritmètica -del tipus de la «*superbipartiens*» blasmada per Alberti- o bé, en els casos més evolucionats, amb el recurs geomètric de la diagonal, sempre al marge de cap determinada «distància de la vista».

Com sigui, la disminució progressiva resolta per diagonal esdevé tan empírica com les resoltes per sèries numèriques o simplement «a ull», en el sentit que el pintor tampoc no la constitueix en pauta per a definir les reduccions o la situació espacial en profunditat de la resta d'elements del quadre, o almenys dels disposats sobre el mateix escaquer. Ignora que comporti aquest valor de referència, en desconeix el mateix concepte. Com el «punt», per al pintor també la diagonal va amb l'objecte dibuixat i no pas amb cap

observador -amb la distància de la vista d'un observador respecte al quadre. La fórmula artesana de la diagonal defineix tan sols la quadrícula interior de l'escaquer al marge de la idea de distància, i això a desgrat de les coincidències «casuals» amb la distància «objectiva» de la representació -és a dir, a desgrat que la prolongació de les diagonals comporti sempre la seva convergència en un punt situat en la línia de l'horitzó que significa el punt de distància: la distància d'aquest punt respecte al punt de fuga equival a la distància de l'observador al quadre, perquè és el punt de vista abatut sobre el quadre.

Els pintors operen amb la diagonal com una simple recepta per a la construcció de l'escaquer, tan indiferents al seu sentit de distància que, com s'ha vist, poden situar figures i objectes amb independència de la successió de les profunditats, o fins i tot poden aplicar dues sèries de diagonals seguides en un mateix paviment -amb la paradoxa resultant de dues distàncies diferents per a dos sectors d'un mateix objecte, equiparable a la paradoxa dels dos punts de fuga o dues vistes diferents també per a dos sectors d'un mateix objecte.

En un context artesà d'operacions empíriques com el que ens ocupa, difícilment podríem mantenir expectatives respecte a la representació unitària del conjunt d'una imatge. Haurem de considerar sempre la relació imatge/vista com a referència de la nostra anàlisi de la pintura cincentista -del seu lentíssim procés de transformació espacial-, però només perquè respon a una comprovació nostra. Aquesta pintura, en si mateixa, no es configura de primer antuvi com una vista, i per això haurem d'esperar trobar-hi composicions dissociades i per agregació de mòduls o de parts autònomes, comportaments de construcció espacial que resolten el quadre per fragments iuxtaposats i amb diguem-ne simultaneïtat de vistes independents.

El mateix empirisme essencial dels procediments i fórmules gràfiques de partença assigna a la sensibilitat i a

la consciència espacials amb què l'autor de cada pintura hi sàpiga operar quasi tota la seva potencialitat d'evocació d'experiències òptiques -encara més d'allò que la construcció albertiana ja assignava. Només caldria recordar, per exemple, el partit enorme que Huguet sabé treure de les precàries receptes tradicionals [figs. 1.2.3-1.2.7], i comparar-lo amb el poc rendiment que el «mestre del tríptic de la Passió» va obtenir d'uns procediments amb virtualitats en principi molt superiors [figs. 1.2.22-1.2.23]. La destresa «en el contra acer de la bista» és sempre un valor fonamental, tot i que insuficient per a descriure de forma adequada l'estructura lineal de les coses en l'espai -de cada part de la imatge i del seu conjunt com a vista. En aquest sentit, obres d'una rotunda força evocadora com la *Pietat* que Bartolomé Bermejo pintà el 1490 per a l'ardiaca de la Seu de Barcelona Lluís Desplà (cf Garriga, 1986a, 166-169), basada en un espectacular desplegament d'observacions «òptiques» d'arrel flamenca descrites per l'esplèndida «destresa» personal del pintor, no plantegen cap nova problemàtica constructiva susceptible d'incidir en el repertori de recursos espacials d'altres pintors.

Però si l'habilitat personal potencia l'eficàcia dels recursos gràfics utilitzats, d'altres factors poden contribuir a desvirtuar-la. Així, caldrà recordar de passada, un cop més, el condicionament dispersiu i en si mateix «fragmentador» de la tradicional organització de les imatges en els grans conjunts retaulístics. La multiplicitat de quadres distribuïts en localitzacions tan separades i en nivells d'alçada tan desiguals a l'interior de l'enorme estructura d'un retaule major fan impracticable o arriscadíssima l'eventual acomodació de les escenes que s'hi representen a les condicions visuals d'un observador. La inèrcia centrífuga de la compartimentació d'un retaule oposa d'entrada un llast enormement feixuc a l'assimilació de la representació amb una «vista» -amb una instantània visual des d'un punt i una distància. No tan sols no suscita aquesta

identificació imatge/vista en cadascun dels quadres, ni encara menys no propicia la unitat visual del seu complex, sinó que tendeix a neutralitzar i desanimar els possibles intents de construcció gràfica en aquest sentit.

D'altra banda, tampoc no afavoreix la tendència a considerar cada representació com una única vista coherent la ràpida i progressiva difusió entre els pintors d'un nou i «còmode» hàbit compositiu, emergit en el context de la impremta: la resolució del quadre a partir de fragments de diverses estampes, copiant-ne o adaptant-ne tant les figures com els escenaris. Al marge de les problemàtiques sobre originalitat o creativitat de la producció artística, que ara no són del cas, interessa remarcar un dels efectes del nou comportament gràfic associat a la circulació de gravats: el pintor no caldrà que s'esforci a construir el marc espacial de la seva escena, sinó que, si vol, només l'haurà de traslladar o recomposar d'entre retalls diversos ja construïts per d'altres artistes.

El problema espacial es desplaçarà sensiblement, doncs: tant o més que els procediments i recursos de construcció de la imatge, ara seran pertinents les operacions d'agregació o iuxtaposició de parts variades en un conjunt gràfic més o menys nou i divers. Les dades canvien materialment el planteig dels comportaments espacials i afecten al procés general de transformació, perquè un gravat presenta solucions acabades, i això pot contribuir a suscitar i renovar idees, però també pot estalviar l'esforç de buscar-ne. D'altra banda, les solucions espacials concretes aplicades en els gravats, en si mateixes d'entitat i d'interès molt desiguals, es poden considerar pròpiament com a «construccions» -se'n pot «entendre» i deduir més o menys, o gens, el procediment gràfic amb què operà el seu autor: dependrà dels nivells de coneixement o de planteig dels problemes constructius que el mateix usuari de l'estampa hagi atès-, però també es poden considerar com a meres «imatges» arquitectòniques d'ambientació, que es reproduïxen mecànicament



línia a línia sense parar esment en els seus «perquè», igual que es copia l'actitud d'una figura, els plecs d'un drapeig, la posició d'un objecte o qualsevol altre accessori representat en l'estampa. De fet, i pels indicis que consten, la majoria de pintors van tendir més a transcriure mimèticament com a simple imatge les solucions alienes, sense comprendre'n els procediments aplicats ni els planteigs espacials d'origen, que no pas a elaborar-ne de pròpies a partir del seu model.

El procés dels comportaments espacials en el Cinccents, que aquí presentem a partir d'una exploració sistemàtica en la pintura coneguda i adduint-ne un ampli mostreig d'exemples significatius, s'enllaça amb problemàtiques artístiques d'ordre divers -d'autors, de cronologies, d'estil, d'intencionalitat figurativa, de relació contextual, etc. Com ja s'ha advertit expressament en d'altres passos, la nostra recerca es limita caracteritzar els procediments espacials -en vistes a detectar-hi l'eventual introducció de la perspectiva lineal-, i per tant obviarà en principi la discussió d'aquestes problemàtiques associades a les obres objecte d'anàlisi, fins i tot quan de les anàlisis espacials se'n poguessin desprendre dades pertinents per a precisar alguna qüestió. Sortiria de les proporcions i dels propòsits del present treball intentar ara desenrotllar o tan sols explicitar les eventuais conseqüències que la informació obtinguda en l'estudi dels comportaments espacials pot tenir en d'altres paràmetres d'estudi de les mateixes obres, en algun cas o en diversos.

Per a les dades històriques o altres qüestions relacionades amb les pintures que ara es comentaran, remetrem sempre, per raons de comoditat i de simplificació expositiva, a un nostre treball anterior de caràcter general, *L'època del Renaixement, s. XVI (Història de l'art català, IV)*, Edicions 62, Barcelona, 1986 (Garriga, 1986b). En el text i en les notes de l'obra s'aplega una informació bàsica -també bibliogràfica- suficient, que aquí no és imprescindible rei-

terar. S'hi detallen les referències corresponents als treballs documentals de Josep M. Madurell i Marimon, per exemple, i als estudis i síntesis de Joan Ainaud (1958), Santiago Alcolea Gil (1956 i 1983), Chandler R. Post (1958), Arnau Puig (1970), etc., entre un copió nombre d'altres aportacions puntuals de molt diversos autors sobre la pintura cincentista catalana. Aquí haguéssim pogut repetir les referències bibliogràfiques, però això hauria enfeixuguit considerablement l'exposició específica de les anàlisis espacials -d'altra banda, també hauria comportat allargar innecessàriament i amb escassa justificació tant el nostre text com la bibliografia final. Per això les hem obviat, i afegirem només, quan en serà el cas, les notícies d'estudis posteriors a la publicació del nostre llibre -en la recent 2ª edició del qual (1989), corregida però no pas ampliada, no ha estat possible incorporar-les. Els treballs dedicats a pintura són poc abundants i, en especial, han estat propiciats per la redacció dels catàlegs de les exposicions «*The-saurus*» (Barcelona, 1986), «L'època dels genis» (Girona, 1988) i «*Millenium*» (Barcelona, 1989).

### 3.2.1. Retallar i enganxar

#### Tirania de les estampes

El primer grup d'obres que, en l'etapa d'aiguabarreig dels segles XV i XVI que considerem, reflecteix un ús abundant de gravats en la composició de les escenes, s'hauria de situar en la proximitat artística dels mestres nord-europeus -flamencs, franco-flamencs, alemanys- ja remarcats a propòsit de les pintures de Canapost i de Puigcerdà [figs. 1.2.11 i 1.2.12]. Se n'ha constatat l'activitat de diversos, en general pintors de modesta entitat, en contrades a cada banda dels Pirineus, especialment entorn de Perpinyà i de Girona. A Perpinyà destaquen sens dubte els dos mestres anònims del retaule d'aproximadament 1500 de la Mare de Déu de la Magrana -o de l'Esperança-, de la catedral de Sant Joan,

el millor dels quals, segons Ch. R. Post, també hauria pintat les sarges de l'orgue de la mateixa catedral el 1504 (cf Garriga, 1986b, 61-62, n 81).

N'examinarem les taules, tant dels compartiments del retaule com de la predel.la, i tant les atribuïdes al «primer mestre de la Magrana» com al segon, el «mestre de les sarges de l'orgue» -d'acord amb la distinció d'autories proposada per M. Durliat i Ch. R. Post. El «primer mestre de la Magrana» seria l'autor de la predel.la -amb les escenes de l'*Expulsió de Sant Joaquim del temple* [fig. 2.1.1], l'*Encontre a la Porta Daurada* [fig. 2.1.2], la *Pietat*, la *Nativitat de Maria* [fig. 2.1.3] i la *Presentació de Maria al temple* [fig. 2.1.4]-, i també dels tres compartiments de l'esquerra del retaule, amb les escenes de l'*Anunciació* [fig. 2.1.5], el *Naixement de Jesús* [fig. 2.1.6] i l'*Epifania* [fig. 2.1.7]. L'altre mestre de la Magrana, el «mestre de les sarges de l'orgue», té assignats el compartiment alt del cos central i els tres de la dreta del retaule, respectivament amb les escenes de la *Coronació de Maria* [fig. 2.1.11], l'*Aparició de Crist a Maria* [fig. 2.1.8], *Pentecostès* [fig. 2.1.9], i la *Dormició de Maria* [fig. 2.1.10]. Apuntem només, de passada, que potser convindria matisar alguna atribució: l'*Epifania*, per exemple, té més afinitats amb el segon grup de pintures que no pas amb el primer.

Tots dos «mestres de la Magrana» componen el quadre a la manera tradicional d'un conjunt d'agregats i no pas com una veritable «vista». Presenten les escenes en vista frontal o frontal escorçada [cf part I, fig. 2.2.8c], i mai en una vista obliqua que pogués acostar-nos a les construccions amb piràmides «dobles», «difuses» i «cornudes» o amb els *tiers points* a 45° de Viator (1505) [cf part I, figs. 2.2.81b, 2-4]. A tot estirar, hi ha vistes frontals amb escorç molt acusat -en el «primer mestre» hi prevalen-, però l'horitzontal del quadre es manté sempre com a referència d'un dels dos feixos de paral.leles de l'escaquer i d'un dels plans representats dels alçats, segons el comportament

que una generació després trobarem compilat en la publicació de Rodler (1531).

Persisteix igualment la resolució prioritària de l'escena a partir de les figures, dissociades del fons i sense cap previ disseny unificador, però aquesta tradicional independència figures/fons ara es presenta amb una atenció major envers l'ambientació arquitectònica de l'escenari. Ara la imatge dels edificis comporta una arquitectura més elaborada i ornamentada, més complexa i monumental -malgrat que amb valor tan sols pictòric, dibuixada en retalls de quasi impossible lectura global, més connotatius que denotatius de la «construcció» pretesament representada. D'altra banda, l'evocació arquitectònica es resoldrà segons l'estil «a la romana» -per voluntat d'atenir-se als «italianismes», o «renaixentismes», en voga creixent-, tot i que la seva presència en edificis reals coneguts pel públic o pels mateixos artistes és encara nul·la o escassíssima, i no obstant que el seu coneixement precari i només indirecte, a través d'imatges, no implica encara una mínima comprensió de les seves morfologies ni del seu codi o «sistema» compositiu.

La dissociació figures/fons esdevé encara superior, tal vegada, perquè aquesta mateixa complexitat del dibuix arquitectònic accentua vells comportaments gràfics. És a dir, el fons d'edificis es fa aparèixer, d'una banda, com un simple teló d'escenari -com un fonal sovint no integrat tampoc al paviment efectiu dels personatges-, i de l'altra, com una combinació de fragments aleatoris i només evocadors, iuxtaposats sense la coherència estructural i constructiva pròpia d'un edifici. El paviment, o els seus diversos retalls amb quadrícula més o menys ben traçada, conforma una altra de les peces del *collage*, amb sutures no sempre ben foses tant en relació a les figures com al «teló» de fons.

La major complexitat i dissociació de l'arquitectura representada, resolta amb la tradicional incomprensió del seu valor d'estructura espacial i amb la nova incomprensió de les morfologies i modalitats constructives del seu

modern disseny «romà» o «renaixentista», traeix la seva més que probable procedència d'estampes. No es representen volums arquitectònics vistos o imaginats i dissenyats pel pintor, sinó simplement còmodes traduccions de dibuixos gravats, d'edificis ja resolts en imatge i reduïts al pla per un altre pintor, que es poden transcriure línia a línia i serveixen un fons d'escenari a les figures sense necessitat de traçats espacials *ad hoc*. La majoria de taules dels «mestres de la Magrana» -sobretot les del primer mestre- reflecteixen un quadre «recomposat», obtingut a partir del muntatge de parts ja resoltes de primer antuvi i no pas «construït» de nova planta, pròpiament.

Malgrat la relativa complicació de certs fragments arquitectònics pintats en les taules, en ben pocs casos s'hi pot deduir l'operació amb algun procediment precís de traçat, ni que sigui per a sectors o plans parcials del quadre. Hi prevalen les àrees difuses de fuga, el lleu però sovintejat desplaçament de segments lineals i els errors o simples confusions de detall, indicis significatius que el dibuix que servia de model segurament tingué traçats correctes, però el pintor que els reproduïa no se n'ha adonat o no els ha sabut interpretar. O no ha volgut: en realitat, ni tan sols no li interessaven. Justament pretenia repetir només l'efecte de la imatge seleccionada, però sense haver de repetir-ne el traçat que n'era la causa: es limitava a reproduir la imatge d'un edifici sector per sector, línia per línia, sense remuntar-se al mètode geomètric utilitzat per a obtenir cada cosa amb aquella determinada forma. Així, no és que cap col·laborador dels mestres de la Magrana, algú diferent dels dos pintors, s'ocupés materialment de la geometria dels fons de les taules, com massa benèvolament s'havia suggerit (Garriga, 1986b, 62), sinó només que els quadres són *collages* amb els fons -i segurament amb no poques figures- obtinguts i muntats a partir de gravats d'altres artistes. Els pintors «recomposaven» en comptes de «construir»: operaven en la re-

solució de la seva escena com qui retalla i enganxa parts d'imatges que en origen havien format conjunts diferents.

Una observació detallada de cada pintura del re-  
taule farà més explícites aquestes característiques, alhora  
que confirmarà la distinció dels dos mestres -només ocasio-  
nalment apuntada en els trets generals suara considerats. El  
«primer mestre de la Magrana», que pinta al tremp tradicio-  
nal i fa frontals i opacs els nimbes dels personatges sa-  
grats, manifesta una certa inclinació per les arquitectures  
complexes i decorades, però sense considerar-ne gaire la  
tridimensionalitat ni el disseny geomètric subjacent al seu  
aspecte. En canvi, el «mestre de les sarges de l'orgue», que  
barreja els colors amb una solució mixta a l'oli i dibuixa  
quasi sempre els nimbes translúcids i en escorç, sembla pre-  
ferir els escenaris més simples, i els concep i configura  
amb una major solidesa de traçat. L'observació concreta de  
les taules, començant per les del grup del primer mestre,  
ens permetrà constatar tant els aspectes comuns com els es-  
pecífics del comportament espacial de tots dos pintors.

L'*Encontre a la Porta Daurada* [fig. 2.1.2] il.lus-  
tra bé l'assenyalada acumulació de fragments arquitectònics  
copiosament decorats «a la romana», articulats amb escassa  
coherència entre si i respecte a la conformació de l'escena-  
ri. Deixant de banda la rocambolesca edificació a què dona-  
ria lloc l'agrupació de retalls, cadascun orienta els seus  
segments ortogonals a un punt de convergència molt enfora  
del marge esquerre del quadre -o més aviat caldria dir a una  
àrea, perquè hi abunden les vacil·lacions o flexions falses  
dels segments, que fan inevitable pensar en un traçat «a  
ull» a partir de models. Notem, a més, la disparitat de la  
seva orientació respecte a la de les ortogonals del pavi-  
ment, comprovable en la base de la pilastra darrera Sant Jo-  
aquim i en la de l'estrany templet darrera Santa Anna. Tam-  
poc el paviment no respon pròpiament a una construcció: les  
transversals semblen obtingudes «a ull», tant en l'espès  
ratllat que representa els sectors més allunyats com en les

horitzontals de primer terme, que s'han delineat segons les conegudes curvatures «sintètiques» -indicades en l'esquema de la [fig. 2.1.2] mitjançant el desplaçament de (p) a (r).

La incoherència en la fusió dels diversos fragments arquitectònics utilitzats té episodis més o menys estridents, com el de la columna amputada i suspesa sobre el dossier del llit de Santa Anna, en l'escena de la *Nativitat de Maria* [fig. 2.1.3] -que d'altra banda integra bones observacions empíriques: l'el·lipse del gibrell a primer terme, o les del bol i el plat que les dones ofereixen a la partera enllitada-, però el fenomen es podria constatar en cada quadre. Així, en la *Presentació de Maria al temple* [fig. 2.1.4], el primer terme amb la tosca escalinata i la plataforma dels sacerdots forma un bloc espacial separat que no s'unifica amb l'elaborat sector d'arcades del fons, el qual resta un simple teló darrera les figures i el volum del primer sector. També són independents entre si els tres retalls de paviment del quadre. La relació espacial de l'escenari amb les figures, a més, és aleatòria -notòriament fora de proporcions en el grup de la dreta.

La complexitat del fonamental pressuposa un traçat d'origen que aquest mestre de la Magrana no ha repetit: s'ha limitat a transcriure'n el resultat gràfic, amb una comprensió només parcial dels problemes geomètrics involucrats. Per exemple, algunes cornises queden desplaçades respecte a l'eix de la seva pilastra, l'enllaç dels arcs esdevé irregular i forçat, els intradossos escorcen confusament -l'intradós del primer arc frontal sembla fins i tot plegar-se des de l'esquerra per a formar el frontis del semiarc dret. En canvi, hi ha detalls clarament indicatius que el pintor coneixia la fórmula de construcció amb un sol punt -l'escena de la *Presentació* és l'única del grup atribuït al primer mestre que té el punt interior al quadre. La relativa aproximació de la convergència de les ortogonals del teló de fons amb la de les ortogonals del sector de primer terme, i la mateixa precisa convergència en un únic punt de totes les

ortogonals d'aquest sector -de l'escalinata, de les pilastres d'imposta del rudimentari arquet inferior i de l'enrajolat del paviment-, costarien d'explicar sense pressuposar-hi el procediment empíric del punt de fuga.

La taula de l'*Anunciació* [fig. 2.1.5] presenta problemes de sutura similars, i per les mateixes raons. La precària coherència arquitectònica de l'ambient dibuixat apunta a una composició a partir de models obtinguts en gravats -també utilitzats pel «mestre de les sarges de l'orgue» en la *Dormició de Maria* [fig. 2.1.10]. La filera de pilastres que figuren sostenir el tram de mur superior no formen pòrtic -com la galeria que es distingeix en el fonsal darrera l'àngel- sinó que s'adossen a un mur amb òcul, però la seva confusa articulació respecte a l'arcada de primer terme a l'esquerra i a la del fons a la dreta difícilment poden respondre a una estança «unitària» ideada i construïda *ad hoc* pel pintor.

D'altra banda, tampoc no hi ha relació unitària dels alçats amb el paviment. Les ortogonals del decorat arquitectònic fuguen amb aproximació a un punt o àrea exterior, diferent i més enfora del quadre que el punt -o àrea, també- de convergència de les ortogonals del paviment. La dissociació dels respectius traçats és apreciable en les bases de les dues primeres pilastres i els rajols adjacents, però té una evidència suplementària en la fuga de les diagonals fora de l'horitzó. En efecte, com es comprova en la [fig. 2.1.5], la prolongació de la diagonal (a-b) d'un quadrat del paviment i la prolongació de la diagonal d'una pilastra quadrada, que haurien de convergir en un punt situat en la mateixa horitzontal que el punt de fuga de les ortogonals, en canvi s'intersequen en el punt (d), lluny de l'horitzó -senyal, per tant, que responen a construccions amb fugues i distàncies diferents.

El collage més pintoresc del grup d'obres assignades al «primer mestre de la Magrana» el constitueixen dues escenes d'estructura afí i de resolució quasi idèntica, que



repeteixen l'escenari amb diferències només de detall: el *Naixement de Jesús* [fig. 2.1.6] i l'*Epifania* [fig. 2.1.7]. El teló arquitectònic que fa de fons a les figures sembla obtingut com a mínim de dos edificis diferents, i potser de dues estampes diferents -la solemne arcada frontal en ruïna, i l'ornamentat sector esquerre en escorç-, tot i que incorpora altres fragments d'altres procedències, o simplement de farcit convencional, com les tanques de vimets, l'estable amb el bou i la mula, la menjadora, els fondals de paisatge... Per ara s'ignora a quin gravat fou manllevat el motiu del gran arc sostingut per pilastres faixades amb columnes adossades a cada cara, i per tant manquen les referències respecte a la correcció del dibuix d'origen. Així i tot, és evident que el mestre de la Magrana no ha sabut descriure'n l'estructura amb claredat i precisió -cas que l'hagi entesa.

En el *Naixement* [fig. 2.1.6], la simple plataforma que fa d'àbac comú a pilastres i a columnes, i alhora fa de pla d'imposta a l'arc, emergeix excessivament en el costat d'intradós a comparació amb el pla frontal, malgrat que cobreix les columnes adossades en cada costat. En la zona del basament la confusió augmenta, perquè augmenta l'emergència de la base i del pedestal en el mateix costat d'intradós a despit que la columna resulti embeguda fins aparèixer de mitja canya. La matussera descripció del complex -encara superada en l'acabat més expeditiu de l'*Epifania* [fig. 2.1.7]- depèn també de l'exageració de l'obliquïtat del pla ortogonal en la present vista frontal escorçada, que plega amb aspecte estrany l'intradós de l'arc. Les línies de fuga es prolonguen cap a un punt exterior a la dreta del quadre, vacil·lants per l'òbvia manca de traçat de la transcripció del pintor. En realitat no hi ha convergència, sinó una àrea de fuga considerablement dispersa, a la qual pot confluïr alhora el sector arquitectònic en accentuat escorç agregat a l'esquerra sense aguditzar els problemes del conjunt -per la mateixa manca de precisió del traçat, visible tant en l'esquema de la [fig. 2.1.6] com en el de la [fig. 2.1.7].

L'escena de l'*Epifania* [fig. 2.1.7], que fóra més versemblant assignar al «mestre de les sarges de l'orgue», té una versió lleument simplificada del mateix model d'escenari que el *Naixement*: una vista frontal escorçada, amb el seu complex arc obert al paisatge en el fons i amb l'ornamentada construcció en el pla lateral esquerre. L'arcada frontal conserva idèntiques les ruïnes de l'arrencada del segon arc -amb els mateixos carreus i dovelles caiguts en la mateixa posició-, però ara ha variat la decoració esculpida dels capitells i ha perdut tot el seu basament amb pedestal. La pèrdua del basament fa més explícita la mera funció de teló o decorat de fons d'aquesta arquitectura -en comptes de definició tridimensional de l'escenari, relacionada amb el pla del paviment. Les columnes no acaben de tocar a terra perquè «no calia» portar el teló més avall: no havent-hi figures, ara -com les dels pastors en el *Naixement de Jesús*-, tampoc «no cal» marcar paviment en aquell sector. Ens movem encara en el context d'una mentalitat figurativa que entén l'espai com el lloc d'una figura o cosa i el defineix en funció seva, no pas com un *a priori* ordenador de l'entera composició. Tindria poc sentit, doncs, buscar en la manca de base del decorat «refinaments» decoratius del pintor i, per exemple, relacionar-la amb el canvi d'«ordre» dels capitells -notòriament incompres, tot i que han passat de l'aspecte diguem-ne «corinti» del *Naixement* a un de diguem-ne «jònic», d'estrafetes volutes.

En el pla oblic del costat esquerre, la construcció d'ornatíssim entaulament ha mantingut només la columna cantonera, i ha variat la disposició de l'estable darrera seu. La decoració es torna més esbossada, i notem almenys els cercles enllaçats de l'arquitrav ortogonal, ara dibuixats com a cercles frontals en comptes d'ovoides. Aquí el reducte del bou i la mula, el «mostra» Sant Josep, alçant un cortinatge d'improbable resolució espacial: és penjat en el marge esquerre del quadre, però sembla que en l'arquitrav darrera la columna, malgrat que passa davant la columna i

arriba fins a l'arcada del fons, on queda suspès en la plataforma dels capitells i de l'imposta de l'arc -el qual figura reculat en un pla distant. En el *Naixement*, l'edifici de l'estable es representava agregat al gran arc del fons, a continuació seva i en el mateix pla frontal, amb una enèsima evidència de la composició per mòduls espacials aïllats, com també de la funció de teló pla d'aquests fons: comparem l'engegantiment del bou i la mula amb l'exagerada reducció dels pastors, a despit que es figuren a una distància similar [cf fig. 2.1.6].

En l'*Epifania*, en canvi, l'estable s'ha volgut descriure com una construcció separada. En efecte, en l'interstici aparegut entre el seu extrem i la columna cantonera -desplaçada d'eix, com es comprova en la [fig. 2.1.7]- és visible una estreta llenca de paisatge llunyà, continuació del pintat darrera l'arcada central. En tot cas, els resultats «constructius» de la variació esdevenen lamentables: els seus elements definidors, a més d'escassos, són d'una ambigüitat espacial que impossibilita deduir-ne la posició representada. No sabriem precisar-ne l'articulació superior, ni interpretar els paradoxals intradós i motilures d'imposta de l'arcada del seu portal -si es pretenien frontals i paral·lels al quadre, o bé ortogonals-, ni avaluar la mateixa situació i dimensions de la menjadora i del bestiar...

El grup restant de pintures, que corresponen al «mestre de les sarges de l'orgue» en la distribució de Post i Durliat, compaginen el major decorativisme de les figures amb una simplificació superior de l'escenari, però sense suprimir-ne les fragmentacions espacials. Així, l'*Aparició de Crist a Maria* [fig. 2.1.8], composada en vista frontal, presenta un interior amb plans de fons i dos laterals -el dret obert per la imposta d'una gran arcada- alçats sobre un paviment en escaquer. El paviment s'ha construït amb punt de fuga únic i centrat en el quadre, al qual també convergeixen amb precisió les ortogonals del costat dret. En canvi, les del costat esquerre convergeixen en un punt diferent i a di-

ferent alçada. Les transversals no semblen obtingudes per cap fórmula geomètrica -per diagonal-, i en tot cas la seqüència de profunditats s'ha resolt independentment de la posició de les figures.

Es configura amb molta menys cohesió l'escena de *Pentecostès* [fig. 2.1.9], inspirada en gravats germànics afins als que utilitzà Perris de Fontaines en la seva *Anunciació* [fig. 2.1.12]. Com mostra l'esquema de la [fig. 2.1.9], el retall vist de paviment s'ha delimitat a partir d'un escaquer correcte amb punt a (A) -és a dir, amb punt de fuga empíric, o a tot estirar amb el procediment de Mesa- i amb diagonal, però ben al marge de la resta d'elements del quadre. En efecte, els arquitecturals i entaulaments de les columnates condueixen a d'altres punts -a (B) els de l'esquerra i a (C) els de la dreta-, i encara a d'altres els curts segments ortogonals del setial de la Mare de Déu. La inclinació de l'enrajolat esdevé tan abrupta, a causa de l'altura del punt, que ni tan sols no facilita un pla de posa acordat a les figures dels apòstols. El paviment no és concebut com a tal, doncs, i més aviat accentua l'efecte «teló» dels sectors que les figures no obstrueixen. La mateixa arquitectura es resol en un fons pintat, copiat fragment a fragment d'altres dibuixos, sense gaire cura en la precisió del seu traçat: amb línies desplaçades o inclinades més del compte, eixos desajustats, volums en muntatge inestable...

Es manté en les mateixes pautes que comentem -llevat del paviment-, el fons arquitectònic de la *Dormició de Maria* [fig. 2.1.10], més obstruït però similar al de l'*Anunciació* [fig. 2.1.5] i amb fuga igualment exterior a la dreta del quadre. Els capitells són la interpretació més «arquitectònica» constatada en aquests mestres fins ara, tot i que encara no podem reconèixer en l'origen del dibuix cap imatge de capitell corinti real -en comptes de les fulles tal vegada ben clàssiques del gravat que prengué de model, el pintor sembla representar fulles d'enciam. Aquí el paviment serveix un pla de posa si més no als dos apòstols de primer terme i

al llit, tanmateix s'ha traçat «a ull» i no comporta cap valor espacial per a la distribució i per a l'escala de reduccions dels personatges -amuntegats vora el llit, amb dimensions aleatòries.

L'última pintura del «mestre de les sarges de l'orgue» que examinem, la *Coronació de Maria* [fig. 2.1.11], presenta una cohesió espacial sorprenent -d'entre les taules observades fins ara, només era remarcable, en part, en la de l'*Aparició de Crist a Maria* [fig. 2.1.8]-, potser a causa del més moderat i precís disseny arquitectònic, o també perquè aquí la vista frontal i centrada probablement ha estat «construïda» amb traçat propi, i no pas «dibuixada» o «recomposada» a partir d'estampes. El gran setial diví té la imatge d'un arc monumental emmarcat per un segon arc exterior flanquejat per pilastres, el fons del qual apareix cobricelat amb dosser i poblat d'àngels i de serafins. El graó mixtilini que sobrealça l'estructura del tron i que hi fa de paviment es retalla en arc de mig punt -ressò simètric de les arcades superiors- i pren aquella forma trapezoïdal pròpia dels quadrats quatrecentistes. En canvi, no queda ni rastre de la fórmula de la bisectriu que solia acompanyar aquestes solucions -ni en el graó, ni en la resta del tron. Altrament, totes les ortogonals, tant de les pilastres flanquejants com de les impostes -amb l'excepció trascurable d'algun segment residual-, convergeixen en un únic punt, que l'esquema de la [fig. 2.1.11] mostra situat en la cara de la Mare de Déu.

Notem, tanmateix, la solució geomètrica plana i no pas espacial del traçat dels arcs. Tots es determinen pel vell recurs empíric dels cercles concèntrics, tant si defineixen dimensions en el pla frontal com en profunditat. L'única peculiaritat de la *Coronació*, que millora el procediment tradicional, consisteix a operar amb dos centres -marcats com (1) i (2) en la [fig. 2.1.11]. Amb el centre (1) s'han obtingut els semicercles del grup (1), o sigui, l'arc exterior d'emmarcament amb les seves motllures, i el perfil

d'extradós de l'arc monumental. El perfil d'intradós del mateix arc principal i el terme de la seva profunditat responen als semicercles del grup (2), traçats a partir del centre (2), abaixat.

Una versió més simple i tosca de la mateixa recepta artesana dels arcs concèntrics, que el 1531 també veurem recollida en el tractat de Rodler [cf part I, fig. 2.2.88a], apareix en l'*Anunciació* de la predella del retaule major de Sant Feliu de Girona (1517-1518). El seu autor, el flamenc Ferris de Fontaines, era un d'aquells nombrosos pintors nòrdics esmentats abans, que en el pas del segle XV al XVI es van establir al nord de Catalunya -a cada banda dels Pirineus-, com els anònims «mestres de la Magrana» actius a Perpinyà. D'entre els instal·lats a Girona, caldria destacar en primer lloc l'excelsionat Aine Bru: hi consta ja el 1500, però es traslladà de seguida a Barcelona (1502-1507) i no ha sobreviscut cap dels seus treballs gironins documentats.

Ferris de Fontaines, igualment documentat a Girona des de 1500, residí a la ciutat fins a la seva mort († 1518), que li sobrevingué quan pintava el bancal del citat retaule de Sant Feliu, començat el 1517. És l'única obra conservada de les diverses que consta que realitzà, i aquí, a més de considerar-ne la taula de l'*Anunciació* [fig. 2.1.12], al·ludirem de passada a les del *Naixement de Jesús* [fig. 2.1.13] i de l'*Epifania* [fig. 2.1.14]. Reflecteixen el mateix recurs a gravats d'altri observat en els «mestres de la Magrana», un fenomen que en el futur ja esdevindrà habitual en les arts figuratives -en les locals com en les de fora. Ferris de Fontaines manlleva les estampes, en particular, a Martin Schongauer i als Israhel van Meckenem (cf Garriga, 1986b, 62, n 82; cf també Buendía, 1986, 237-238; Garriga, 1989a, 416).

El comportament espacial constatable en les taules de Sant Feliu es manté en les pautes dels pintors de Perpinyà que hem descrit. La composició frontal de les escenes que parteix dels personatges i que després completa els sec-

tors de fons lliures amb un escenari pertinent, segons l'habitud tan constant i que d'altra banda coneixem prou bé, manifesta també aquí resolucions espacials diferenciades: més sovint són transcrites d'una estampa, traç a traç, com qui transcriu una figura -com l'operació intuïtiva de qui, no sabent llegir, és capaç d'identificar una paraula per la imatge o «dibuix» del conjunt de les lletres-, però a vegades són objecte d'una específica «construcció». O sigui, Ferris de Fontaines, tant es pot limitar a reproduir o reelaborar els volums i arquitectures del gravat d'origen com qui dibuixa una figura -per exemple, en el *Naixement de Jesús* [fig. 2.1.13] i en l'*Epifania* [fig. 2.1.14]-, com igualment els pot reprendre, almenys en part, amb un traçat geomètric *ex novo* més o menys adequat i precís, per exemple en l'*Anunciació* [fig. 2.1.12].

L'escenari de l'*Anunciació* s'acorda al tipus nòrdic d'«estança-corredor» ja conegut des del retaule de Puigcerdà [cf fig. 1.2.12]: un ambient de proporcions estretes i allargades que s'adapta al format vertical del quadre alhora que n'accentua i en força l'efecte de profunditat -esbatanada, encara, a un fonal de paisatge. La mateixa profusió d'exemples d'aquesta fórmula que apareix en la il·lustració del tractat de Rodler testimonia el seu predicament en contextos artesans. L'«estança-corredor» de Ferris de Fontaines, compassada per columnes i arquitrau que flanquegen el mur i sostenen una volta de mig punt cassetonada -oberta o directament comunicada, a més, a un paisatge amb ruïnes antigues, potser del Colisseu romà-, difereix de la versió que n'hem vist en l'escena de *Pentecostès* del «mestre de les sarges de l'orgue» de Perpinyà [fig. 2.1.9], però totes dues solucions probablement remeten al mateix gravat. En tot cas, l'*Anunciació* de Girona acredita una cohesió espacial superior, perquè respon a un traçat objectivament més integrat, a despit de la fragmentació dels diversos sectors manifesta en la [fig. 2.1.12a].

Remarquem, de primer antuvi, un punt «principal» (A) -en el cel del paisatge, sota l'ala de l'àngel- per a la convergència de les ortogonals dels arquitraus i, possiblement, de la taula de la Mare de Déu. Un segon punt més alt (B) -centrat sota l'arquitrau horitzontal del fons- coincideix amb el centre de curvatura de la volta, i val per a les ortogonals dels cassetons centrals, assimilades per tant a radis. Els cassetons més pròxims als arquitraus s'acomoden a una orientació paral·lela (m), «intermediària» o d'enllaç entre (A) i (B). Les ortogonals de la taula o moble davant la Mare de Déu, que conforma «mòdul» amb la figura i que s'ha definit abans i amb independència del paviment, semblen confluir en el mateix punt (A) que els arquitraus. La convergència en (A) podria ser involuntària, fruit casual d'haver reproduït acuradament una làmina ben construïda amb punt de fuga. Un tercer punt molt més baix (C) -o millor una àrea, entre la mà alçada de l'àngel i el gerro amb els liris-, és format, amb vacil·lacions, per les convergents del paviment. Malgrat la dispersió de la fuga en una àrea (C), la diagonal (d) de la quadrícula no es trenca, indicatiu que en la preparació de la taula es partia d'un traçat amb punt de fuga -o amb el procediment de Mesa- i amb la diagonal, i que, en la fase definitiva d'extensió del color, el pintor no seguí prou fidelment aquella pauta.

Notem que la primera ortogonal (r) de l'enrajolat més pròxima al moble s'ha tirat paral·lela a la seva base (s), en comptes de coincident o d'igualmente convergent, i per això la fuga de les ortogonals de la quadrícula traçada d'acord amb aquesta paral·lela (r) resulta abaixada a (C). La posició baixa de (C) respecte a (A), un probable resultat casual que el pintor no havia buscat a consciència, tanmateix millora substancialment les relacions espacials de l'Anunciació, a comparació amb les del Pentecostès de la [fig. 2.1.9]. Allí, les ortogonals del pla del paviment convergien en un punt (A) més alt que els (B) i (C) de les ortogonals dels arquitraus del sostre, accentuant l'efecte de teló del



mateix enrajolat -pròxim al d'un «paviment-cortina». En la [fig. 2.1.12], en canvi, tot i mantenir la tradicional composició per agregats espacials independents -figures i mobiliari, murs amb columnes i arquitraus, cassetons, enrajolat...-, la disjunció mútua és relativament menor, el paviment manté la versemblança d'un pla horitzontal i l'interior aconseguix una certa estabilitat. En fi, la recomposició final dels retalls en un conjunt esdevé menys insatisfactòria.

No obstant això, l'*Anunciació* presenta un seguit molt destacat d'incoherències puntuals i de solucions espacials empíriques, que caracteritzen clarament les feixugues limitacions de Perris de Fontaines en la comprensió dels valors tridimensionals de la representació. El fons es concep tothora com un simple teló pintat darrera les figures, sense virtualitats espacials: observem, per exemple, la significativa desaparició de la primera columna de la filera esquerra, que hauria obstruït la porta d'entrada de l'àngel a l'estança. En la [fig. 2.1.12a] s'ha fet manifesta l'elisió: en correspondència a la posició de (R-S), manca la columna amb el seu capitell a (T-U). La resolució en àrea de la convergència del paviment, la imprecisa horitzontalitat dels àbacs i la malformació estrident d'alguns astràgals dels capitells, la frontalitat del perfil circular de les portes en els plans ortogonals, la representació de la profunditat del timpà format al fons entre l'arquitrau i la volta mitjançant dos semiarcs amb centres superposats...

L'intradós de la volta mereix un comentari a part. Ja s'ha indicat que les ortogonals dels cassetons es conformen «radialment» d'acord amb el punt-centre (B), llevat de les dels marges com (m), que fan d'enllaç amb la diversa inclinació dels arquitraus -també ortogonals, però amb fuga en el punt (A). Remarquem, de passada, que el ritme dels arcs faixons que compassen la successió dels trams de la volta -i per tant la profunditat dels cassetons d'intradós- correspon al de l'eix de les columnes que flanquegen els murs, una se-

quència per força aleatòria. En efecte, com que els elements de l'alçat no compten amb la referència del paviment -ni podríem comptar-hi encara que el paviment s'hagués prolongat fins al límit de l'estança, perquè el pintor no té cap consciència del seu valor mètric d'estructuració fonamental de l'espai-, se n'ha hagut de determinar el ritme de profunditat merament «a ull». O bé s'ha transcrit del gravat d'origen, però per al cas d'obtenir una exacta seqüència dels valors transversals, els efectes són idèntics. Deixant de banda aquesta frustrada definició de la profunditat, en la volta cassetonada de l'*Anunciació* de Perris de Fontaines sobresurt amb tota transparència una de les receptes artesanes més inequívocament empíriques per a resoldre la imatge perspectiva de les voltes o de sèries d'arcades en fuga: la fórmula dels arcs concèntrics.

Com es mostra en el gràfic de la [fig. 2.1.12b], aquí s'ha aplicat la solució «plana» de la concentricitat en estat pur, diguem-ne, en una versió encara més simple que la constatada en la *Coronació de Maria* [fig. 2.1.11] del «mestre de les sarges de l'orgue» de Perpinyà -i més aparatosa, perquè ara afecta a una estructura arquitectònica de conspícuca profunditat. Si en comptes de representar un «teló de rerafons de les figures» Perris de Fontaines hagués pensat en un «espai per a les figures», hauria d'haver desplaçat els centres dels arcs que conformen la volta tot al llarg del seu pla d'imposta en progressiva reducció, mostrant-ne sempre sencera com a mínim l'arrencada. En canvi, ha mantingut el centre (A) dels cercles i s'ha limitat a reduir el diàmetre dels arcs, i en conseqüència també l'obstrucció dels arcs pels arquiteaus -precisament en els sectors d'imposta. En realitat el pintor procedeix de més distant a més pròxim -a partir de (A) en el fons, fins al primer terme-, però és obvi que l'ordre operatiu no afecta a la qüestió assenyalada. Hagués calgut plantejar el traçat segons l'esquema de la [fig. 2.1.12c]. És a dir, damunt la seqüència dels suports en fuga -comptant amb (Q), naturalment-, el progres-

siu augment des del fons fins a primer terme dels diàmetres o plans d'imposta dels arcs, i per tant la posició espacial dels seus respectius centres, es trobarà en l'eix (r-s) que té del punt de fuga -o millor, que hi va: al mateix punt al qual també haurien d'anar les rectes dels arquitraus i de qualsevol altre element ortogonal de l'interior del quadre.

En el *Naixement de Jesús* [fig. 2.1.13] i en l'*Epifania* [fig. 2.1.14], Perris de Fontaines s'ha atingut més literalment als gravats d'origen (cf Buendía, 1986, 238), sense reprendre'n cap construcció. Ha repetit la imatge final de l'escenari arquitectònic de l'estampa i no pas el seu procés gràfic, com si en transcrivís una figura o qualsevol altre accessori figuratiu. De tota manera, les limitacions del pintor en l'organització espacial del quadre hi apareixen igualment clares, en particular en l'escena del *Naixement* [fig. 2.1.13]. Com s'explicita sumàriament en l'esquema amb la fuga acusadament dispersa de les ortogonals, la composició no s'ha plantejat en termes unitaris, sinó en els habituals d'agregació de parts independents, que encara confirmen el comportament remarcant en l'*Anunciació*. Observem-hi, a més, l'equívoca ortogonalitat del mur, amb l'ampit per on sobresurten els pastors paradoxalment plegat. O també, el disseny autònom de la columna, amb un horitzó convencional en absoluta contradicció amb el de l'edifici circular del fons (Q) -d'altra banda, situat just darrera la columna, com per a accentuar encara l'estridentia de la malformació: sembla evident que Perris de Fontaines no només n'ignorava la causa, sinó que ni tan sols no s'adonava de la mateixa contradicció espacial.

En l'*Epifania* [fig. 2.1.14], Perris de Fontaines s'ha limitat a reproduir el gravat de l'*Adoració dels reis* de Martin Schongauer element per element, línia per línia, suprimint-ne tan sols el sèquit dels adoradors i algun accessori marginal -el gosset, la planta, el sostre de palla. Ha duplicat el collari de les columnes, que Schongauer imaginà entorcillat, ha variat mínims detalls de la motllura de

base de la columna esquerra, ha deixat més vista la columna obstruïda pels reis -però l'ha desplomada del seu eix-, i en fi, ha detallat les juntes dels carreus i dovelles de la tàpia del fons, del mur ortogonal esquerre i dels intradossos dels arcs més que no havia fet Schongauer, però sense saber on havia de portar les ortogonals. La darrera petita variant -que té resultats deplorables per a l'estabilitat de la construcció- ha traït la rotunda desorientació de Perris de Fontaines: ara el sector dels intradossos dels arcs amb els seus murs que formen recó a esquadra incorpora al quadre un nucli de confusió espacial que el gravat d'origen no presentava.

#### La llarga ombra del Quatre-cents

Caldrà insistir encara en aquest flux d'ascendències nordeuropees en la producció pictòrica cinccentista a Catalunya -tant directes, a causa de l'origen dels pintors, com indirectes, a causa del seu ús sistemàtic d'estampes nòrdiques-, el qual, però, no modifica per a res la concepció fonamental de la representació i els comportaments bàsics en la composició ja consolidats en els tallers catalans des del Quatre-cents. En tot cas, ara convindria reprendre els passos de la pintura congriada més directament en pautes locals, o que almenys apareix més impregnada de les fórmules narratives predominants en la tradició autòctona, en la línia de l'obra dels Vergés i d'altres seguidors o epígons d'Huguet. L'adquisició de procediments constructius objectivament més afinats, com el recurs empíric al punt de fuga per a les ortogonals o bé la fórmula de la diagonal per a la seqüència de les transversals a l'interior de l'escaquer, s'enllaça en perfecta continuïtat amb la rutinària fragmentació espacial del quadre. La inicial circulació de gravats, també en els tallers del país, planteja noves qüestions, però com ja hem constatat en les taules dels «mestres de la Magrana» i de Perris de Fontaines, encara pot aguditzar els vells hàbits d'agregació espacial en comptes de neutralit-

zar-los. Així, doncs, l'ombra del Quatre-cents es prolonga sense alteracions en un camp gairebé idèntic.

La inèrcia dels ben coneguts esquemes autòctons, a penes creuada amb els procediments espacials d'adquisició recent i en versió poc afectada pel nou recurs a les estampes, es manifesta amb immediatesa en l'obra de Joan Gascó, un pintor d'origen navarrès establert a Catalunya també en el llindar del Cinc-cents. Potser s'hauria de contemplar una seva estada primerenca a Barcelona -en tot cas, la seva col·laboració en el retaule de Sant Esteve de Granollers, dels Vergós, sembla incontrovertible-, però aviat es traslladà a Vic, des d'on desplegà una vasta activitat almenys de 1502 endavant, fins a la seva mort el 1529. Durant el primer terç del segle XVI, l'obrador vigatà de Joan Gascó -continuat amb menys fortuna pels seus fills- pràcticament monopolitzà els encàrrecs de pintura en un radi que ultrapassava els límits del bisbat. Sense comptar treballs d'entitat menor, es té notícia que realitzà una quarentena de retaules, dels quals es conserven taules d'una quarta part (cf Garriga, 1986b, 63-64 n 87; cf també id., 1989a, 418, 420; Gudiol-Alcolea, 1986, 169-171).

L'ambientació arquitectònica de les composicions del mestre Gascó és restringida al mínim indispensable, i a vegades ni això. En tot cas hi destaquen l'extrema simplificació del disseny i una neta delineació dels escassos elements representats. En les seves taules, les figures no solament determinen l'organització del quadre, sinó que hi predominen de manera absoluta -en una mesura encara molt superior a la dels diguem-ne estàndards post-huguetians. El tractament quasi sistemàtic dels fons amb daurats, estofats, gofrats i variades aplicacions decoratives planes reserva molt poc espai a la notació tridimensional -sempre centrada en les figures, amb l'únic ancoratge espacial d'un paviment. La tendència, arcaïtzant i d'accents regressius, preval fins al darrer decenni de l'activitat de Gascó: aleshores comença a aparèixer amb més o menys decisió alguna elemental archi-

tectura, substituint en part les superfícies d'or del quadre.

Per a la nostra anàlisi, ens hem fixat especialment en un grup significatiu d'obres del seu catàleg -incloent-n'hi alguna de només atribuïda-: la taula central del retaule de *Santa Llúcia* [fig. 2.1.15] de Sant Joan de les Abadesses (1505); la taula central del retaule de *Sant Julià* [fig. 2.1.16] de Sant Julià de Vilamirosa (1508); les taules de la *Flagel·lació de Crist* [fig. 2.1.17] i de la *Resurrecció de Tabita* [fig. 2.1.18] del retaule de Sant Pere de Vilamajor (1513-1516), destruït el 1936; la taula de *Sant Bartomeu davant del pretor* [fig. 2.1.19] del retaule de Sant Bartomeu de l'Hospital de Pelegrins de Vic (1513, però completat el 1525); la taula central de *Santa Magdalena* [fig. 2.1.20] del retaule de Santa Magdalena de Joncadella (c. 1515-1528) -assignada al mestre vigatà, amb poc fonament-; la taula de la *Resurrecció de sis morts davant les relíquies de Sant Esteve* [fig. 2.1.21], del retaule de Sant Esteve d'En Bas (c. 1520-1525?) -també atribuïda, i d'especialitat sorprenent-; i les dues taules de *Santa Magdalena* i de *Santa Apol·lònia* [fig. 2.1.22] del retaule de Sant Marçal i Sant Sebastià de Sant Pere de Vilamajor (c. 1520), d'atribució més segura.

Joan Gascó operava amb punt de fuga segurament des de bon principi per a resoldre les ortogonals en els intersticis del pla de base no obstruïts per les figures o per altres elements associats. No sempre hi operà, ni tampoc sempre es pot deduir amb tota seguretat que hi hagués operat, tal vegada per la migradesa dels retalls alliberats i per la inexactitud tant de la decoració a mà lliure dels cairons, com del mateix traçat -que pot presentar les divisions de la línia de base ja desiguals, establertes simplement «a ull». En alguna ocasió el traçat de convergència «a ull» és evident, i en d'altres el sistema de divisió proporcional tampoc no es podria descartar però la hipòtesi del punt de fuga continua essent-hi una opció probable. D'altra banda, consta

que des del darrer decenni del Quatre-cents el procediment empíric amb punt de fuga es va introduint en els tallers del país, i n'hem vist mostres inequívokes en obres no solament de pintors nordeuropeus, sinó també de locals -recordem-ne almenys la taula dels Vergós del retaule de Granollers [cf fig. 1.2.14], en el qual col.laborà Joan Gascó. De primer antuvi, per tant, no constituiria cap novetat ni tindria cap cap especial significació que el mestre vigatà el conegué i l'apliqués en la resolució de les ortogonals.

A més, algunes composicions, fins i tot amb paviments residuals, costaria d'explicar-les sense el recurs al «punt» empíric, per exemple la *Santa Llúcia* [2.1.15], de 1505. Com que el «punt» no es relaciona amb la vista, ni amb el conjunt de la imatge, sinó només amb la cosa traçada, poden aparèixer més d'un punt: així, remarquem-hi (M) per al paviment i el setial de la Santa, (N) per al pla volat del dossier, i encara un difús (P) per a l'orla del mateix dossier damunt el seient. Fóra molt poc probable que, mitjançant un traçat «a ull», les ortogonals de la zona baixa -incloent-hi els segments tan curts d'enrajolat i alhora el pla en escorç del seient-, convergissin totes amb tanta exactitud en (M). El teorema de Mesa de divisió proporcional seria igualment impensable, ara, per la residualitat de la quadrícula no obstruïda i perquè les divisions de l'horitzontal de base són desiguals -o sigui, encara que hagués existit una horitzontal superior amb les divisions iguals, tampoc no s'hauria produït la convergència en el punt (M). Aquí el punt de fuga esdevé una explicació necessària, doncs, però també l'operació més fàcil i ràpida d'entre les previsiblement conegudes pel pintor: només li calia dividir la línia de base -«a ull», si volia-, i traçar els segments no obstruïts a partir de (M).

Les dues breus ortogonals marginals aquí no apareixen «penjades» potser a causa d'haver operat amb el punt (cf Mesa, 1989, 41). O potser les tirà «a ull», al límit, però en tot cas no les va resoldre pel sistema de prolongar

a cada banda l'horitzontal de base i obtenir-hi les divisions mancants -ja s'ha precisat que aquí les divisions són desiguals. En el gràfic de la [fig. 2.1.15] s'han materialitzat les prolongacions com a mera il·lustració del sistema. D'altra banda, Gascó no opera mai amb elements exteriors al quadre -per a la majoria de pintors coetanis, i com és propi de contextos artesans, el disseny amb punts o línies de referència fora de l'àrea de representació suposa encara un nivell d'abstracció insòlit. A més, i el detall és significatiu, evita sistemàticament l'aparició d'ortogonals marginals. Ultra la *Santa Llúcia*, un altre dels casos excepcionals que en conté -i el més clar-, el Sant Julià de la [fig. 2.1.16], fa molt evident la simple delineació «a ull» de les marginals, perquè hi apareixen completament «penjades». En el ratllat més petit del gràfic es mostra *ad absurdum* que Gascó no preveïé de cap manera la formidable prolongació de la línia de base amb les mateixes divisions que hauria calgut, per tal d'unir-les amb el punt de fuga -hauria resultat incompreensible tanta operació tot plegat per a determinar els dos petits segments afectats en cada marge. Gascó no només ignorava el procediment com a recurs concret, sinó que era aliè al mateix concepte de «sortir fora del quadre» per a resoldre-hi problemes gràfics plantejats en el seu interior.

Aquesta prolongació és el sistema que E. Panofsky (1927, 126, 174-176 nn 46-47; id., 1960, 207-208 nn 46-47) suposava que els pintors trescentistes haguessin pogut aplicar per estalviar-se les ortogonals marginals «penjades». L'explicació satisfactòria del fenomen, amb una rèplica contundent a Panofsky, l'ha donada A. de Mesa (1989, 41), en el sentit exposat en capítols anteriors i que ara no cal reiterar (cf part I, cap. 2.3, epígraf «La pressuposició del "punt" inexistent»; part II, cap. 3.1, epígraf «Convergència sense unió») [part I, figs. 2.3.26-2.3.28]. Tanmateix, Gascó no necessàriament havia de resoldre l'escaquer del *Sant Julià* de la [fig. 2.1.16] pel mètode de Mesa de la divisió



proporcional. Les marginals «penjades» en propicien la interpretació, ben cert, però aquí apareix una ortogonal «penjada» també en el sector central -l'última de la dreta-, indicatiu que el pintor tirava a mà lliure altres petits segments «residuals» de l'enrajolat. Es podria pensar igualment, doncs, que Gascó, ja que coneixia el punt, traçà amb un punt només les ortogonals centrals, i que completà després «a ull» les línies més perifèriques i fragmentades sense controlar-ne l'exacta convergència.

La determinació de les transversals que es desprèn de la [fig. 2.1.16] no s'ha obtingut pel procediment de la diagonal, com demostra la curvatura de (d). En algun altre paviment de Gascó, en canvi, podem constatar l'ús d'aquest mètode -de fet, en poquíssims. No caldria insistir que el pintor no relaciona per a res la diagonal amb la distància de la vista al quadre -en el context artesà que ens ocupa no hi ha «vista». En canvi, és pertinent remarcar que, amb diagonal o sense, no s'ha progressat gens en la consciència espacial del pla del paviment -en la comprensió del seu valor mètric, assenyalat tan sovint, de «lloc previ a les coses» (cf Gaurico/Chastel-Klein, 1969, 183) per a distribuir cada cosa en el seu lloc, segons les relatives dimensions i distàncies. En els Vergós semblava apuntar-ne tímidament un primer indicatiu [cf fig. 1.2.14b], però s'estroncà sense continuïtat i no n'hem pogut constatar cap rebrot -almenys per ara: retornarem a aquest punt precisament a propòsit d'una atribució a Gascó. Com sigui, Gascó encara concep l'enrajolat exactament igual que, posem per cas, Bernat Martorell, amb la mateixa independència respecte a les coses que s'hi situen i l'obstrueixen. Un equivalent del tamboret de la *Coronació d'espines* de Martorell [fig. 1.1.16bcd] persisteix sense alteracions substancials en el *Sant Julià* de Gascó [fig. 2.1.16]: el gos assegut a primer terme a l'esquerra del quadre tindria les potes de davant «decantades» a la seva esquerra, desplaçades fora mesura i amb evident malformació respecte a les de darrera... Això, si el pintor hagués

assignat als cairons de l'escaquer algun valor de referència objectiva per a definir la posició de les coses que s'hi localitzen i per a reduir-ne proporcionadament les dimensions -però no els n'assignava cap.

La mateixa absència de significació espacial del paviment respecte a les figures que s'hi disposen podríem constatar-la en la resta de les composicions del mestre vigatà. Observem-la per ara en la independència de l'enrajolat de la *Flagel.lació Crist* [fig. 2.1.17] respecte a la posició dels peus dels personatges, tant en el sentit de l'amplada com en el de la profunditat. Per exemple, els peus del botxí de l'esquerra amb les cames separades comprenen l'amplada de quatre rajols quadrats, que és l'espai equivalent, traduït en profunditat, a la distància entre l'horitzontal de base del quadre i la posició del grup de personatges més allunyat del fons, amb Sant Pere -un grup atapeït que, d'altra banda, Gascó ha figurat amb dimensions considerablement reduïdes. O bé, la cama esquerra del mateix botxí i la dreta del de darrera seu s'encreuen en una mateixa horitzontal de profunditat, un conflicte espacial que hauria d'impossibilitar la seva acció de flagel.lar. Idèntic conflicte apareix entre el peu esquerre de l'esmentat botxí de l'esquerra i la base de la columna -la qual s'ha de suposar un volum cilíndric i no pas una làmina plana. I encara, entre l'escambell o tarima de la columna i el peu dret del soldat de la dreta, el qual, però, si no fos obstruït per la tarima, seria trepitjat pel peu esquerre de Crist.

En definitiva, resulta una dada constant i manifesta que l'escena en general i les obstruccions dels cossos en particular són concebudes només en superfície i no pas tridimensionalment: el cos que n'obstrueix un altre no es considera un volum amb profunditat, sinó una superfície plana -com un paper pintat davant un altre paper pintat. Una última mostra, igualment palmària, d'aquesta manca de consciència espacial que caracteritza el comportament compositiu de Joan Gascó l'obtenim en el mateix retaule perdut de Sant

Pere de Vilamajor (1513-1516), en l'escena amb la *Resurrecció de Tabita* [fig. 2.1.18]. Té un paviment frontal escorçat traçat «a ull», sobre el qual se situa el baiard de Tabita amb la mateixa orientació frontal escorçada. Les potes del baiard, (a) i (b), ocupen en el cairó del paviment una profunditat que a penes ateny la meitat de la profunditat representada en el pla superior del mateix baiard, cobert per una tela que en deixa ben visibles les barres. En el gràfic s'ha evidenciat la contradicció dibuixant la prolongació de les potes fins al nivell de les barres, o sigui (a') i (b').

L'escaquer de la *Flagel·lació* [fig. 2.1.17] presenta un punt (P) molt clar per a totes les ortogonals, fixat, a més, damunt l'eix vertical (E-E') que coincideix amb la divisió central de l'horitzontal de base. Els segments s'han dividit amb exactitud, i deixen una sola marginal a l'esquerra, que no queda «penjada» -amb tot, potser no convindria descartar del tot tampoc aquí un traçat pel procediment de divisió proporcional. Assenyalem-hi, d'altra banda, l'obtenció de la seqüència de les transversals pel mètode de la diagonal -notem que aquí s'ha definit (d) només per la meitat del traçat, fins a la intersecció amb l'eix de simetria (E-E'). Pocs traçats de Gascó semblen acurats com aquest, i és encara menys freqüent en la seva pintura l'operació amb diagonal. En qualsevol cas, la diagonal hi és entesa sempre a la manera artesana d'una recepta més entre d'altres del repertori -aplicable o no segons conjuntures gràfiques, per raons que, als efectes espacials, són fortuïtes o aleatòries, perquè mai no té significació de distància. Així, en l'escena de *Sant Bartomeu davant del pretor* [fig. 2.1.19] -afegida al retaule de l'Hospital de Pelegrins de Vic en l'etapa conclusiva de 1525-, la seqüència ja s'hi ha determinat per alguna proporció numèrica o bé «a ull», però no pas per les diagonals (d), perquè es trenquen notòriament. Com en la taula de la *Flagel·lació*, en la de *Sant Bartomeu* el traçat de les ortogonals de l'enrajolat a partir del punt (P) és igualment probable -no pas ben segur, perquè

el mateix resultat també s'explicaria per la hipòtesi alternativa del teorema de Mesa.

En tot cas, el *Sant Bartomeu* presentaria altres «punts», un per a cada cosa o grup de coses, com si formessin quadres diferents. Som encara en l'àmbit d'una construcció de la imatge per agregació de retalls aïllats, cadascun dels quals es resol amb una pròpia fórmula per separat, sense cap concepte de «vista» global. Així, si el paviment de la [fig. 2.1.19] comporta el punt (P), el dosser darrera el pretor en comporta un altre, i encara en comportaria un altre el seu voladís en direcció a (o), i un altre punt (P') les ortogonals altes de les pilastres de l'altar del fons, i un altre vers (r) les de la seva base... Tanmateix, s'ha de precisar que el receptari espacial de Gascó, feixugament quatrecentista -per dissort, en el seu vessant menys creador o més rutinari, respecte a la construcció de la imatge-, no opera pas amb tants «punts»: en realitat, (r) i (P') són la prolongació de mares bisectrius -l'arcaica solució ja convencional feia més d'un segle- que resolen diferents sectors de l'episodi arquitectònic de l'altaret, mentre que (o) respon a la prolongació de la típica i encara més arcaica fórmula de les paral·leles, que també s'ha aplicat a l'escambell i al setial del pretor. La fragmentació afecta igualment a la profunditat, com s'indicava suara: a desgrat de la separació entre els grups de figures i l'altar del fons representada pel paviment enrajolat, les distàncies queden absorbides com en la superfície plana d'un teló pintat. Així, les figures s'obstrueixen i amunteguen en un lloc sense espai, tot contemplant «davant» seu el desemmascarament de l'ídol-diable que Gascó ha localitzat en el fons «darrera» seu.

La *Santa Magdalena* [fig. 2.1.20], de molt problemàtica atribució a Joan Gascó i en la qual com a mínim van intervenir col·laboradors, no obstant això podria servir d'oportunitat per a apuntar analogies i diferències respecte als comportaments espacials més típics del mestre. De primer

antuvi sorprèn l'entitat de l'arquitectura representada, en especial en una taula d'evocació devota, no narrativa. Fins ara havíem vist que Gascó optava sempre per concedir una absoluta o almenys molt superior superfície de fons a les decoracions daurades i vàriament gofrades que no pas a les arquitectures. També cal reconèixer que, a partir del retaule de Sant Pere de Vilamajor [fig. 2.1.18], uns tímids edificis comencen a substituir els fons d'or del quadre amb alguna continuïtat -com es comprova en la [fig. 2.1.19] i, sorprenentment, en la [fig. 2.1.21]-, però, exceptuant-ne el cas únic d'ambientació envoltent de la [fig. 2.1.21], mai amb una amplitud i encara menys amb una rudesia material com la de l'escenari de la *Santa Magdalena*.

D'altra banda, fossin exigències dels comitents o interessos del pintor -o tot plegat, i que el pintor s'hi prestava-, els fons d'or esdevenen una solució constant i quasi rutinària del mestre vigatà, en especial en les taules d'evocació del personatge d'un Sant, i tant en les primerenques com en les més tardanes del seu catàleg: la [fig. 2.1.16] és de 1508 i la [fig. 2.1.22] és datable vers 1520, o fins i tot posterior. I encara, entre paviment i fons de la figura del Sant, Gascó no hi sol disposar cap mur elevat, com apareix en la taula de *Santa Magdalena*, sinó més aviat un banc o setial -amb dossier, com en la [fig. 2.1.15] o en la taula central de *Sant Joan del Galí* (1507), o bé sense, com en les laterals del retaule de *Sant Julià de Vilamirosa* (1508). La presència del «donant», amb un canvi d'escala dimensional tan aparatós, plantejaria un petit interrogant més a l'assignació de la pintura al mestre vigatà -nous interrogants, nombrosos i de més relleu, vindrien d'altres dades de caràcter estilístic, en les quals ara no és del cas entrar.

Els procediments constructius constatables en la *Santa Magdalena* [fig. 2.1.20] es mantenen dintre el repertori artesà de recursos empírics que Gascó també aplica en un moment o altre, inclosa l'escadussera diagonal (d) per a determinar la seqüència de les transversals, traçada en la

meitat de la quadrícula [cf fig. 2.1.17]. Aquí el punt de les ortogonals, amb valor per al sol paviment -les ortogonals altes de les pilastres van a part, al seu aire-, és poc definit i forma una petita àrea o zona de fuga (Z). La presència, a la dreta de l'escaquer, de dues línies «penjades» a desgrat que no són marginals, afegida a la dispersió de la fuga en (Z), fan sospitar que el pintor ha operat poc acuradament amb el sistema de Mesa, més que no pas amb un punt. No cal dir que l'enrajolat hi esdevé una entitat espacial isolada, sense cap relació constructiva ni amb les figures -d'impossible acord dimensional-, ni amb l'arcada d'emmarcament, ni tan sols amb el mur del fons. A propòsit d'això, observem-hi els arcaïsmes de la bisectriu (b), per a l'escorç de la base de la pilastra -aïllada del paviment-, i de l'estriat solució paral·lela de les ortogonals del mur (a), situades justament en l'horitzó de (Z).

Enfront del comportament espacial i dels mateixos traçats de Joan Gascó considerats fins ara, l'escena de la *Resurrecció de sis morts davant les relíquies de Sant Esteve* [fig. 2.1.21], atribuïda al mestre (c. 1520-1525?), esdevé un cas veritablement insòlit en la seva obra -un *unicum*-, tant pel planteig arquitectònic de l'escenari com per la seva concreta realització. En aquest sentit, la tan problemàtica *Santa Magdalena* [fig. 2.1.20], no obstant els interrogants suscitats, encara es mantenia dintre un repertori de recursos familiars a Gascó i aplicats segons la seva línia. O bé, les taules de *Santa Magdalena* i de *Santa Apol·lònia* [fig. 2.1.22] -també atribuïdes al mestre vigatà, amb seguretat bé que sense documentació, i datables entorn de 1520 (cf Garriga, 1989a, 418)-, acrediten immediatament l'autoria de Gascó fins i tot per la seva extrema migradesa espacial. Només cal veure el sumari paviment guanyat al fons d'or «davant» -i no «enmig»- del qual es drecen les Santes, traçat oblic «a ull» amb simple simetria segurament a causa de la posició simètrica d'ambdues pintures en el conjunt del retaule. En canvi, l'organització de la *Resurrecció...* [fig.

2.1.21) subverteix completament els esquemes espacials de Gascó examinats fins ara i origina nombroses perplexitats.

Parlem de perplexitats tan sols a propòsit -i a causa- de la construcció arquitectònica de l'escenari, un interior configurat en vista frontal, amb fuga molt pronunciada de les ortogonals de tots els plans en un sol punt. Les figures mantenen prou analogies amb els rostres i tipus estilitzats de la producció tardana de Gascó -comparem-los, per exemple, amb els soldats que acompanyen Sant Bartomeu en la [fig. 2.1.19], de 1525. Observem a més que el fons daurat -aquí reduït a un fragment de cel, contra el qual es retalla el paisatge urbà visible a través de la porta- es decora amb rosetes gofrades idèntiques que les de la taula de Sant Bartomeu, i també que les del fons del *Calvari de Fruit*, obra documentada de 1521 (cf Garriga, 1989a, 420). Amb la taula de Fruit l'associa encara l'afinitat del castell -tret d'un gravat germànic- representat com a «paisatge» en tots dos casos. Entre d'altres indicis a favor d'atribuir a Gascó l'autoria de la *Resurrecció...* de la [fig. 2.1.21], assenyallem, en fi, que la decoració estampada del frontal d'altar i del dossier que cobricela el sepulcre de Sant Esteve és idèntica que la dels ornaments litúrgics del *Sant Marçal de la taula de Sant Marçal i Sant Sebastià* (c. 1520) -resta del mateix conjunt que les *Santes* de la [fig. 2.1.22], procedent de Sant Pere de Vilamajor i ara al Museu Diocesà de Barcelona: l'autoria de Gascó no és documentada, però es pot tenir per segura.

Tots els indicis, doncs, porten a atribuir la *Resurrecció...* de la [fig. 2.1.21] a Joan Gascó, i precisament per això la construcció espacial suscita la perplexitat que dèiem. Llevat de l'escorç de l'arc que corona el mur esquerre, delineat com a frontal, de l'absència de reduccions en les figures i del típic atapeïment del grup del fons a la dreta, res del traçat d'aquest interior no es podria relacionar amb el comportament espacial del pintor observat fins ara. No es tracta pas d'una simple correcció de detalls o de

la incorporació de procediments nous i millors, sinó d'una completa transformació del concepte de la tridimensionalitat del quadre, d'una unificació radical de l'escenari que correspon a una mentalitat compositiva diferent. Les figures reben encara un tracte de «fragment separat» -així i tot, les situades entorn de l'altar tenen una distribució inhabitualment «espaiosa»-, però l'ambient arquitectònic o volumètric que les envolta ja no es pot qualificar de «conjunt d'agregats». La taula de la *Resurrecció...* reprèn aquell inici d'unificació espacial constatat amb els Vergós i diluït amb ells [cf fig. 1.2.14]. Aquí el punt de fuga no es limita al retall de paviment, ni va amb el paviment: determina totes les ortogonals al quadre en tots els plans, sistemàticament, sense retalls a part ni combinació amb velles receptes.

Convergeixen amb absoluta precisió a l'únic punt de fuga -fixat justament entre els ulls dels dos personatges enmig del portal del fons, en l'horitzó del paisatge- no només les ortogonals de l'enrajolat i dels murs laterals, comptant-hi les del sarcòfag motllurat de Sant Esteve i de l'altar amb el frontal i el seu dossier, sinó els petits segments ortogonals de l'estranya porta frontal encimbellada pel timpà apetzinat. Hi convergeixen tots implacablement, fins al més mínim detall de les cornises superior i inferior de l'arquitrau, dels àbacs i dels capitells de les columnetes balustrades que la flanquegen. Observem, a més, la sorprenentment plausible resolució de la petxina del timpà, o la seguretat amb què s'ha traçat horitzontal el segment de la porta del mur dret -el canvi de pla que fins i tot en els Vergós rebia la vetusta recepta de la bisectriu. O bé, l'arregliment davant l'altar dels baiards amb les seves barres, format segons una ortogonal convergent al punt de fuga -llevat de les tres o quatre últimes barres, més curtes. En fi, respecte als baiards, notem encara l'exacta correspondència entre les potes i els braços -que en el gràfic de la [fig. 2.1.21] s'ha distingit amb punts-, desconcertant si la



comparem amb la relació que s'establia en un cas similar del retaule de Sant Pere de Vilamajor [fig. 2.1.18].

La consciència de la disposició de les coses en l'espai i de la tridimensionalitat dels volums -més enllà de les obstruccions- que reflecteix la *Resurrecció de sis morts davant les relíquies de Sant Esteve* no és comparable amb res de la producció coneguda de Joan Gascó que havíem examinat fins aquí. La coincidència del punt de fuga entre els ulls dels dos personatges del fons, en l'horitzó del paisatge, segurament és casual. La consciència espacial que subratllem és encara intuïtiva, embrionària, i no s'acompanya amb cap precisa racionalització òptico-geomètrica -sinó només empírica. La unificació general de l'escenari a partir de la construcció amb un sol punt no comprèn encara les figures i es manté tothora en l'àmbit ben conegut dels procediments artesans. Es desconeix el significat del punt i el concepte de distància és igualment ignorat... Així i tot, la composició de la *Resurrecció...*, amb al traçat segur i unitari de totes les ortogonals, recupera de nou -i supera- aquell embrionari desvetllament espacial a penes iniciat en la taula dels Vergós i de seguida esvait. El mateix Joan Gascó -el qual, recordem-ho, havia col.laborat en el retaule de Granel·lers- forma la seva obra d'esquenes a aquell episodi espacial. Tanmateix, una vegada més, el rebrot present resulta efímer, perquè tampoc no consta cap continuïtat ni encara menys cap evolució o progrés des dels nivells constatables en la *Resurrecció...* Esdevé un *unicum*, doncs -o si més no ho esdevé per allò que coneixem fins ara.

Ara, a propòsit del Joan Gascó queda obert un nou problema. El canvi de la *Resurrecció...* respecte al conjunt de la seva producció considerada aquí, tant pel procediment del traçat com sobretot per la mentalitat espacial i compositiva que s'hi reflecteix, suposa una diferència tan radical que esdevé poc menys que insalvable. Tal vegada no s'hauria de descartar un canvi personal -profundament transformador- del mestre en els darrers anys de la seva activi-

tat, però sembla improbable, vista la seva trajectòria. Apareix més enraonada una hipòtesi alternativa: l'autor de la taula seria un altre pintor, per força estretament vinculat al taller vigatà de Gascó -a causa de les analogies i identitats que s'han assenyalat abans-, però de formació «modernitzada». Un pintor que ja hauria intervingut puntualment en altres obres del mestre, sobretot en la seva darrera etapa, i que, per exemple, s'hauria ocupat de les figures de la taula de *Sant Bartomeu*. Podria ser un dels tres fills de Joan Gascó, tal vegada Perot, que es té pel més hàbil i que estigué un temps en el taller d'Aine Bru -hi consta almenys el 1507, a Barcelona (cf Garriga, 1986b, 150-151, n 139).

### 3.2.2. Continuïtats, canvis, assimilacions

De la fugaç estada a Catalunya d'Aine Bru -o Enric de Bru- († 1509/10), documentada de 1500 a 1507, s'han conservat dues úniques taules, procedents del retaule major del monestir de Sant Cugat del Vallès (1504-1507): la *Degollació de Sant Cugat* i un *Sant guerrer* [fig. 2.2.1]. L'obra que pintà a Girona s'ha de donar per perduda, igual que altres possibles obres de la seva etapa barcelonina (cf Garriga, 1986b, 64-68, n 88; Freixas, 1988, 95-98). La cultura artística flamenco-germànica de l'artista, que es declara alhora del ducat de Brabant i «*pictor alamanus*», hi apareix pròxima a la del seu contemporani Albrecht Dürer, també per l'alta qualitat del treball -les pintures de Bru són sens dubte les millors que es coneixen de tot el Cinc-cents català. Tant en l'escena de martiri del Sant com en la representació del jove amb armadura, els personatges són envoltats d'un ambient espaiós, però de resolució quasi exclusivament tonal i lluminosa.

La *Degollació de Sant Cugat* es limita a representar algun detall arquitectònic com a indicació topogràfica de l'episodi -l'esplèndida vista de la façana del mateix monestir de Sant Cugat- o com a simple complement del fonal

del seu paisatge. El *Sant guerrer* [fig. 2.2.1] es dreça enmig d'un estret paviment, quasi completament retallat contra el fons d'or gofrat. L'enrajolat, d'ornadíssims cairons en doble amplada pintats a mà lliure, s'ha guiat per un escaquer traçat segurament pel sistema de divisió proporcional. La prolongació de les cinc úniques ortogonals visibles -totes centrals- portarien a un punt precís i molt alt, situat sobre l'eix vertical del quadre a l'alçada del capell del personatge.

Els indicis espacials que coneixem d'Aine Bru resulten tan minsos, doncs, que fan arriscat qualsevol judici sobre el seu comportament constructiu. Podríem suggerir només, amb totes les reserves, que el virtuosisme gràfic i l'aguda sensibilitat espacial del pintor no semblen basar-se en altres recursos lineals que els empírics de la tradició nordeuropea ja coneguts i assimilats pels tallers quatrecentistes del país: el paviment del *Sant guerrer* sembla construït com els que van pintar, posem per cas, Lluís Dalmau en el *Sant Baldiri* [fig. 1.2.2] o Jaume Huguet en el frontal de la *Flagel.lació* [fig. 1.2.4].

La incidència de les arts figuratives nòrdiques en la pintura catalana de primeries del segle XVI -de fet, extensible a tot el primer quart de la centúria- no s'esgota pas amb aquesta relíquia fulgurant i excepcional d'Aine Bru, acumulada a l'obra dels pintors de Perpinyà i de Girona que hem considerat. La seva entitat reclama encara una ulterior reflexió i anàlisi. Ja s'ha fet avinent que l'influx septentrional provenia, a més de l'activitat dels mateixos pintors, també del seu recurs habitual a resoldre les escenes a partir d'estampes de gravadors nòrdics -sense comptar ara el fenomen del comerç i la importació directa de pintures flamenques, prou documentat (cf Garriga, 1986b, 60, n 79). I d'altra banda, el recurs a configurar les representacions a partir de repertoris de gravats es difongué tot seguit, amplíssimament, entre els obradors locals. Ara bé, aquesta influència artística exterior, directa i indirecta, des del

segon decenni del segle encara es consolida i augmenta, però també esdevé més complexa: desplaça lentament la seva orientació, per creuament amb corrents artístics d'altre signe i origen, i a la fi canvia els models -substitueix els septentrionals, «flamencs», pels italians o «romans».

En efecte, en primer lloc es confirma la tendència al predomini dels mestres forasters, els quals pràcticament polaritzaran l'activitat pictòrica durant tota la centúria, en particular a Barcelona: obtindran quasi tots els encàrrecs importants i la majoria dels modestos, enfront del paper de l'artesanat autòcton que sembla reduït a la marginalitat -amb molt poques excepcions d'un cert nivell, com la de Pere Mates a Girona, que veurem més endavant, i a la qual només en certa mesura podríem acostar l'experiència del taller vigatà de Joan Gascó, ja consignada, pel seu enllaç amb els Vergós i per la seva continuïtat. En segon lloc, el grup nordeuropeu deixarà de ser prevalent, i fins i tot remarcable, en el conjunt dels nombrosos pintors d'altres orígens i formació instal·lats o actius a Catalunya. A mesura que avanci la centúria anirem trobant obres d'artistes meridionals -italians, castellans, portuguesos...-, sempre emergint per damunt de l'aparent silenci dels tallers del país, la tradició dels quals apareix essencialment fracturada o marfosa en treballs banals o adotzenats i en la repetició rutinària i tosca de velles fórmules de l'ofici.

En tercer lloc, el prestigi de la refinada cultura de l'humanisme italià i dels models artístics sorgits en l'àmbit del «renaixement de l'antiguitat» -en especial arran de la versió congriada a Roma a partir del pontificat de Giuliano Della Rovere, elegit papa amb el nom de Juli II el 1503 en successió del valencià Alexandre VI Borja-, s'intensifica i es projecta amb una formidable empenta arreu d'Europa. El seu ressò arriba igualment a Catalunya. Les vies d'introducció dels nous influxos «romans» i de les seves successives transformacions hi resulten, també ara, biaixades i indirectes, sempre filtrades per pintors forasters

d'origens artístics diversos, adaptats a les característiques i condicionaments de la demanda local. El model «renai-xentista» -en si mateix polièdric i canviant- és progressi-vament importat i inserit només en retalls i esquincos, en petites envernissades de superfície, amalgamat i en simbiosi amb les concepcions i esquemes de treball tradicionals. La «imitació» que s'arriba a atènyer, per tant, esdevé un «*tertium quid*», una altra cosa substancialment diversa del model d'origen -o millor, consisteix en coses diferents entre si i diverses del model cooptat. Així, els casos de racionalit-zació espacial de la imatge en termes de «vista», d'acord amb els planteigs «perspectius» italians, seran excepcions puntuals i disperses, com es veurà. Però en tot cas la pro-ducció artística resultant també es distancia respecte als anteriors paradigmes «flamencs», i al capdavant acaba aban-donant-los definitivament.

Mentrestant, segueix el seu curs la còmoda inèrcia d'obtenir les imatges bones i fetes en gravats d'altri, en comptes de construir-les el propi pintor en cada obra. L'ar-rasadora circulació d'estampes incorpora també les novetats «renaixentistes», en el sentit que varia el repertori de les imatges que es transcriuen: ara les fonts gràfiques de les pintures seran creació de gravadors nòrdics ja «italianit-zats» com Albrecht Dürer, o bé la producció de gravadors italians, i en especial dels difusors d'«invencions» de Ra-fael o d'altres artistes, com Marcantonio Raimondi. Les fi-gures i l'escenari dels quadres canvien el seu aspecte, però l'actitud del pintor i el procés operatiu del quadre resten idèntics: la imatge es continua considerant una agregació d'elements i es compon amb retalls d'altres imatges acaba-des i autònomes. Se'n repeteix el resultat final -fragments aïllats del resultat-, però no pas el seu procés gràfic de construcció d'una «vista».

D'altra banda, els pintors que manllevan per als fons de les pròpies escenes les arquitectures representades en els gravats demostren, en general, una ignorància gairebé

absoluta respecte a l'especificitat arquitectònica. El desconeixement afecta no tan sols al sistema «renaixentista», a l'arquitectura «clàssica» amb els criteris compositius i el complex ornamental que la caracteritzen -els pintors n'han vist ben poca, i és patent que no l'han entès gens-, sinó fins i tot a l'arquitectura com a «construcció», com a estructura material que combina suports i cobertes amb estabilitat i amb configuracions espacials raonables, adequades a l'ús que tota acció escenificada reclamaria a l'edifici que l'emmarca. En canvi, els fons arquitectònics de la pintura catalana del Cinc-cents són habitualment mers telons pintats, sense volumetria ni consistència física, d'un classicisme fantasmagòric, però alhora d'una impossible constructivitat i d'una inversemblant funcionalitat.

#### **Les figures septentrionals, versió germànica**

Dèiem que a partir del segon decenni del segle XVI les influències artístiques europees en la pintura del Principat esdevenen més complexes: es consolida i augmenta la presència de pintors forasters, però es diversifica la seva procedència i el caràcter de la seva formació artística, i d'altra banda canvia de signe la font dels models utilitzats. Adquireixen un prestigi social creixent les formes «renaixentistes» originades a Itàlia, i a desgrat de la superficialitat amb què s'acullen acabaran substituint els models nòrdics tradicionals. La suggestió del paradigma italià -en si mateix variat i fluid- s'irradia amb intensitat desigual arreu d'Europa, i naturalment transforma també la producció artística septentrional.

Els pintors nordeuropeus actius a Catalunya, per tant, poden reflectir de retop aquesta transformació dels models -de fet, són els primers que contribueixen a difondre-la pel país. Ja n'hem vist una primera mostra en els fons arquitectònics i decoracions «a la romana» incorporats en la seva pintura pels mestres del retaule de Perpinyà i per Ferris de Fontaines. Tot seguit els trets italianitzants

s'intensificaran en sentit acumulatiu, però només excepcionalment s'arribarà a les qüestions de fons -a la racionalització renaixentista de la imatge, per a posar l'exemple que interessa més directament el nostre estudi.

La tendència a integrar elements «romans» en l'epidermis de la representació, més que en la seva estructura, s'accentua en l'obra de Joan de Borgunya († 1525), un altre artista nòrdic de fust, menys intens i precís que Aina Bru però també un pintor més prolífic i fins exuberant. Es declarava fill d'un orfebre d'Estrasburg d'origen borgonyó, Joan de Punots, i arribà a Barcelona el 1510, o potser abans, procedent de València, sembla. La seva biografia i peripècia artística anteriors no són documentades i s'han de reconstruir per conjectures o arran d'indicis indirectes. Vingué a Barcelona ja casat amb una noia d'Oriola de la qual només consta el nom -Dionisia-, senyal d'una probable estada de treball en el regne de València, confirmada per certs deutes d'Oriola que el 1522 el mestre tothora reclama a través d'un intermediari. I com que els tres fills de Joan de Borgunya tinguts amb Dionisia es qualifiquen encara d'«impúbbers» en el testament barceloní de març de 1523, potser el matrimoni d'Oriola no s'hauria de recular gaire més enllà del període 1505-1508. Per ara no consta a Oriola ni al país valencià cap obra documentada del pintor, però el seu estil inconfusible impregna les taules del conjunt de Sant Andreu de l'església del Miracle de València, fins al punt que es podrien considerar de Joan de Borgunya quasi amb plena seguretat [figs. 2.2.2 i 2.2.3]. D'altra banda, la simbiosi de germanismes i renaixentismes de la seva pintura, més l'estudi d'A. Condorelli d'un *Retrat de dama* firmat «Opus Iohanes Burgundi» que fins el 1919 hi hagué en la col·lecció San Marco de Nàpols -actualment en el Keresztény Muzeum d'Esztergom (Hongria)-, fan pensar en el pas de l'artista estrasburguès per Itàlia entorn dels primers anys del segle. Possiblement ja desembarcà a València venint de Nàpols, doncs.

Un cop a Barcelona llogà l'obrador a Nicolau de Credença, però consta que se'n separà el 1510. Després d'aquesta primera notícia, la documentació d'arxiu sobre Joan de Borgunya es fa més generosa. Se sap que s'instal·là al carrer del Regomir i que s'ocupà de nombrosos treballs -una infima proporció dels quals, malauradament, ha sobreviscut. Llevat de saltuàries sortides professionals, ja no es mogué de Barcelona, on atorgà testament el març de 1523 i morí a la darrereria de 1525. Fou amic de confiança de Bartolomé Ordóñez, escultor de la capella Caracciolo di Vico de San Giovanni a Carbonara de Nàpols (c. 1516-1518) i del cor de la Seu de Barcelona (1517-1519) -en la decoració del qual Joan de Borgunya col·laborà amb motiu de la celebració del XIX capítol de l'orde del Toisó d'Or (1518-1519)-, i podríem pensar que es reprenia així una anterior amistat o coneixença napolitana entre els dos artistes. Això, en la hipòtesi de la prèvia estada italiana de Joan de Borgunya, com és natural.

Lliscant ara un moment pel camp de les hipòtesis, tal vegada la presència de Fernando Yañez a Barcelona el 1515, precisament en la visura del retaule del Pi pintat per Joan de Borgunya des de 1512, es podria relacionar amb previs contactes de Joan de Borgunya -a Itàlia, o des de 1506 a València- amb Yañez o amb pintors del seu cercle. I encara, la coincidència de Joan de Borgunya a Girona amb el pintor murcià Pere Fernández (1519-1521) també podria ser objecte de noves conjectures respecte a mútues relacions anteriors, atès el documentat origen murcià de Fernández i el pas pràcticament segur per Itàlia que traeix la seva pintura. Recordem, a propòsit de la connexió, la possible estada a Itàlia de Joan de Borgunya, el seu periple valencià i el seu matrimoni a Oriola -localitat del Baix Segura molt pròxima a Múrcia.

Al marge d'aquestes conjectures sobre eventuais relacions del pintor amb artistes de molt més sòlida formació «renaixentista» que no pas ell, els arxius catalans han



donat notícies d'una copiosa activitat de Joan de Borgunya des de 1510 fins a la seva mort el 1525, resumida a continuació. Especificarem els treballs conservats, que representen una mínima porció dels coneguts -i encara una porció no sempre documentada-, indicant alhora la numeració dels que seran objecte d'exemplificació en el nostre comentari. A més del retaule de *Sant Andreu* de València [figs. 2.2.2-2.2.3], no documentat però atribuït per evidències formals i datable vers 1500-1510 -amb problemes, com es dirà-, fins ara consta que Joan de Borgunya pintà les obres següents. Un retaule per al monestir de Santes Creus (1510), potser identificable amb el de *Santa Magdalena* conservat en el Museu Arqueològic de Tarragona [cf figs. 2.2.4 i 2.2.5], sens dubte obra seva a despit de les qüestions que també suscita; el retaule major de Santa Maria del Pi (1512, o poc abans) destruït durant el setge de 1714, llevat, tal vegada, de la taula de la *Mare de Déu del mico* [figs. 2.2.6-2.2.8], atribuïda a l'artista amb tota versemblança i que, d'altra banda, es conjectura que n'hauria format part; el disseny per a un vitrall de la Seu de Barcelona (1513), perdut; un retaule de Sant Sebastià per a Sitges (1517), perdut; el retaule major de *Sant Feliu* de Girona (1518-1520), ara al Museu d'Art de Girona [figs. 2.2.11-2.2.14]; la *decoració heràldica del cor* de la Seu de Barcelona per a les celebracions del capítol del Toisó d'Or (1519), conservada *in situ*; el retaule de *Santa Úrsula* per a la Seu de Girona (1520-1525), destruït el 1936 al santuari de Les Olives (Sant Esteve de Guialbes, Pla de l'Estany) [cf figs. 2.2.16-2.2.18], excepte la taula central conservada en el Museu d'Art de Girona [fig. 2.2.15]; les pintures murals per a flanquejar el retaule major del convent de Santa Caterina de Barcelona (1521), perdudes; el retaule de Sant Feliu d'Alella (1523), perdut; tretze dibuixos d'escenes per als brodats de dues capes pluvials del palau de la Generalitat (1524), potser en part conservats en el Museu Tèxtil i de la Indumentària de Barcelona; el retaule de Capella, contractat el 1525, fou a penes començat o ni

això -l'acabà Pere Nunyes el 1527. Les taules d'un retaule de *Sant Bartomeu* [figs. 2.2.9-2.2.10], ara en una col·lecció particular de Barcelona, no són documentades però responen ben clarament a l'estil de Joan de Borgunya -semblen més pròximes a les pintures valencianes de *Sant Andreu* que a les gironines de *Sant Feliu*, i es podrien datar entorn de 1515. Igualment, el *Calvari* del Museu d'Art de Girona, potser reliquia d'un altre retaule gironí ara perdut -o del de *Santa Úrsula?*-, s'ha de considerar obra de Joan de Borgunya (c. 1520-1525?). En canvi, les taules de l'ermita de Sant Hipòlit d'Arenys de Lledó (Matarranya) (c. 1525-1530?), d'entre les quals reproduïm l'*Epifania* [fig. 2.2.19], presenten alguna semblança només superficial amb l'estil de Joan de Borgunya -sobretot amb les seves barreries de dibuix-, i són d'un pintor adotzenat, segurament ni tan sols seguidor del mestre (per al perfil artístic de Joan de Borgunya i per a la informació bibliogràfica corresponent, cf Garriga, 1986b, 68-71, n 89; cf també id., 1986a, 239-241; id., 1989a, 422; Sebastián, 1988, 107-112).

El catàleg de l'obra sobreviscuda de Joan de Borgunya, tant la documentada com la només atribuïda, en si mateix suscita pocs problemes, perquè alguns trets del comportament gràfic de l'artista es mantenen constants en tota la seva producció coneguda -més enllà de les transformacions de la seva evolució estilística, d'altra banda també prou evident. En canvi, planteja problemes -i d'una certa entitat- la seqüència cronològica de les peces que a primera vista sembla més simple i que en general s'ha admès fins ara, o que almenys s'ha pressuposat sense qüestionar. En concret, s'hauria de reconsiderar o de donar una explicació adequada a la posició relativa dels retaules de *Sant Andreu* de València [figs. 2.2.2-2.2.3] i de *Santa Magdalena* de Tarragona [figs. 2.2.4-2.2.5].

El primer, no documentat, se sol datar per aproximació vers 1500-1510, és a dir, en la diguem-ne etapa valenciana del pintor, posterior al seu probable pas per Itàlia i

precedent a la seva instal·lació a Barcelona. El segon es data el 1510, com a primera obra catalana i documentada de Joan de Borgunya, tot just arribat de Múrcia i València, perquè les taules de *Santa Magdalena* s'identifiquen amb les del retaule que consta que pintà el 1510 a Barcelona per al monestir de Santes Creus -amb daurats de Nicolau de Credença. Probablement les pintures es van traslladar a Tarragona arran de la desamortització de 1835 i de les seves conseqüències, junt amb les altres restes provinents dels monestirs de Poblet i de Santes Creus estalviades a la destrucció.

Sobre el paper, aquesta cronologia és perfectament versemblant, però, quan s'hi relaciona l'estil de les pintures, apareixen les perplexitats i els interrogants. En efecte, i limitant-nos a la sola representació dels valors espacials -l'anàlisi de la qual exposarem de seguida-, els traçats i la relació dimensional de les figures que es desprèn del retaule de *Santa Magdalena* (figs. 2.2.4-2.2.5) fan reconèixer-hi una obra primerenca en el catàleg conegut de l'artista nòrdic. O fins i tot -i no obstant la presència de trets comuns- hi apareix la seva obra més arcaica, a una considerable distància de les altres i encara aliena a cap suggestió italiana. Les taules de *Sant Andreu* (figs. 2.2.2-2.2.3), en canvi, es podrien acostar còmodament a les de *Sant Feliu de Girona* (1518-1520) (figs. 2.2.11-2.2.14), i potser més i tot a les de *Sant Bartomeu* (figs. 2.2.9-2.2.10) -per ara no datades (però vers 1515?)-, i naturalment a la *Mare de Déu del mico* i a la resta d'obres, que acreditarien el pas del pintor estrasburguès per Itàlia o que, si més no, el justificarien.

En la continuïtat del catàleg de Joan de Borgunya, el retaule de *Santa Magdalena* esdevé un episodi dislocat, doncs: estrany, quasi autònom, d'una ubicació poc compatible i que en complica l'explicació estilística. S'haurà d'entendre, simplement, com una mera i puntual «regressió» del pintor, que el primer contacte amb un ambient nou, o amb comi-

tents conservadors i amb un context artístic desconegut podrien justificar? O bé, s'hauran d'hipotitzar explicacions més complexes i arriscades, i també més incòmodes de formular, d'un abast més compromès perquè implicarien replantejar tot l'esquema de la trajectòria de l'artista fins al retaule del Pi -fins a la *Mare de Déu del mico* [figs. 2.2.6-2.2.8]? En conversa privada, la prof. Nicole Dacos em suggeria la possibilitat -o necessitat- d'un segon viatge de Joan de Borgunya a Itàlia, entre el retaule de Tarragona i la *Mare de Déu del mico*, però això forçaria l'encaix de la cronologia a partir de 1510, establerta pels documents.

I si el retaule de *Sant Andreu* de València es retardés vers 1515, com un encàrrec resolt des de Barcelona? Aleshores, continuaria sense explicació la peça que fa realment dificultat, les taules de Tarragona, massa arcaiques i «pre-renaixentistes» per a un pintor que vé d'Itàlia i que ho farà palès tot seguit en la resta de la seva producció successiva a 1510. Com es fa compatible aquesta excepció del retaule de *Santa Magdalena*? I si no s'hagués d'identificar amb el pintat per a Santes Creus el 1510, sinó que fos una obra materialment anterior a la de València, i fins a la seva anada a Itàlia? Però, aleshores, com es data i com es justifica la seva presència a Tarragona? No tenim respostes convincentes, per ara, ni en el present treball tampoc no podem afrontar la tasca d'estudi global de la pintura de Borgunya per a buscar-ne. Aquí hem de limitar-nos a consignar el problema -l'embull- d'una obra desplaçada, que sembla fora de context: regressió puntual i aïllada del pintor, o dislocació d'un treball inicial de la seva trajectòria? Els interrogants queden penjats, sense sortida. Per la nostra banda, hem de deixar per a una altra oportunitat l'anàlisi dels aspectes que ultrapassen la resolució espacial del quadre i, per tant, hem de renunciar de primer antuvi a conjetures o propostes interpretatives per a l'aporia plantejada en el seu conjunt.

Les taules de *Santa Magdalena* de Tarragona [figs. 2.2.4 i 2.2.5], s'hagin d'identificar o no amb les del re-taule que Joan de Borgunya pintà el 1510 a Barcelona per a Santes Creus, presenten en un estadi tosc i dur, diguem-ne «en brut», les constants més personals del llenguatge gràfic de l'artista -incloses les de resolució espacial. La composició del quadre per agregats, sense disseny de conjunt, la reducció de l'escenari ambiental a mer teló de fons no obstant els dilatadíssims fondals de paisatge, la concentració en les figures aïllades -però exclusivament en els seus valors decoratius i de superfície, prescindint de la coherència anatòmica i espacial de la seva estructura-, el tractament expressionista dels tipus, la fluïdesa d'execució amb pinzellades ràpides i enèrgiques que compaginen la improvisació i l'atenció minuciosa als detalls... caracteritzen tota l'obra de Joan de Borgunya, però aquí s'exhibeixen amb absoluta espontaneïtat i nuesa, desfermats sense cap moderació ni restricció, quasi en caricatura de si mateix.

Aquests trets, d'altra banda, fan pensar que, més enllà de l'aiguabarreig de tradicions artístiques detectables en Joan de Borgunya, caldria cercar les arrels més profundes del seu estil no pas en fonts flamenques o dels Països Baixos, sinó a llevant del seu Estrasburg natal: en la regió austro-bavaresa del Danubi, en el context del seguici de Michael Pacher († 1498). En concret, en el corrent que incorporà als esquemes gòtics de la tradició local els primers italianismes segons el model prestigiós de Pacher. L'episodi germànic de simbiosi, que se sol anomenar *Donaustil* o «estil danubià», tindria com a exponent més prolífic i destacat -tant per la major qualitat de l'obra com per la menor superficialitat dels seus «renaixentismes»- al pintor Albrecht Altdorfer (c. 1480-1538), pràcticament contemporani de Joan de Borgunya.

Les analogies de Joan de Borgunya amb els pintors danubians de la seva generació reflecteixen el pòsit de cultura artística comuna -també en l'actitud amb què acullen

les novetats italianes, i fins en moltes de les seves formalitzacions-, però no comporten pas una plena semblança. No comprenen vessants importants del *Donaustil* com el sentit autònom del paisatge -a despit de l'interès dels paisatges de Joan de Borgunya-, ni procediments constants com l'extensió plomejada del color, per pinzellades lineals similars als ratllats d'un gravador. Tampoc a propòsit de l'escorç i dels traçats espacials, per exemple, el nostre pintor no acredita el gust visionari d'un Altdorfer -ni la seva sensibilitat ni habilitat. Però en canvi, amb Altdorfer i el *Donaustil*, Joan de Borgunya comparteix la desimboltura del disseny i la mateixa immediatesa de la pinzellada, també resol els claroscurs per superposició directa de colors a l'oli encara humits, afegeix detalls a pinzell i pot variar o improvisar en el darrer moment. Igualment, introdueix fragments arquitectònics d'imaginació sumptuosa, amb decoracions estridents i fora escala, i pobla les composicions amb figures movimentades, a les quals, però, no proporciona ni articula els cossos amb anatomies convincent, estudiades o observades -redueix o engrandeix barruerament sectors o membres, arqueja cames, estira i desconjunta braços, plega o torça mans, deforma caps... I mentrestant, no plany esforços de miniaturista per a descriure amb gustosa precisió efectes de textura, o brodats, joies i decoracions de teixits, o calçats, capells i d'altres accessoris.

Les arrels danubianes de Joan de Borgunya es mostren en les taules de Tarragona sense inhibicions ni matisos, dèiem, amb una immediatesa i contundència que encara no semblen haver acollit *in situ* en la més mínima mesura filtres «italians» de racionalitat compositiva. Els trets de modernitat en l'aspecte de les figures o de l'escenari són només els epidèrmics i de segona mà que ja es podien atènyer en l'humus del *Donaustil*, com si el pintor vingués de terres germàniques directament, i no pas havent passat per Itàlia. Així, la taula *Magdalena renta els peus de Crist* [fig. 2.2.4] representa un mosaic de fragments figuratius damunt

la típica fractura del binomi figures-fons. El paviment es configura com el d'una «estança-corredor» i serveix un pla de posa només accessori, construït exclusivament en el sector dret del quadre -el retall de l'angle inferior esquerre s'ha tirat amb paral·leles «a ull».

Les ortogonals de l'escaquer fuguen amb precisió al punt (p), fixat en el marge dret del quadre -de fet es tracta de només la meitat esquerra d'un escaquer, ja que la seva perpendicular o ortogonal central coincideix exactament amb el marge del quadre; la taula amb l'*última comunió de Santa Magdalena*, que no reproduïm aquí, presenta la mateixa solució. Les seves transversals s'han determinat mitjançant diagonals. Cal precisar, però, que Joan de Borgunya ha dividit la longitud del «paviment-corredor» amb diagonals successives, que resulten paral·leles entre si i que, encara més que en l'*Anunciació* de Puigcerdà [fig. 1.2.12], implicarien diverses distàncies per a una mateixa superfície -el procediment artesà és identificable amb el codificat per Rodler el 1531 [cf part I, fig. 2.2.86]. D'altra banda, el punt de fuga (p) «pertany» tan sols al paviment, no pas al conjunt de la representació: observem que la taula i el banc seguit dels comensals fuguen en un segon punt (q), i que els capitells i cornises d'imposta de les arcades del fons tenen encara altres punts.

L'arquitectura, simple teló que figura un doble fons, conforma nous sectors separats. La profunditat d'intradós de les arcades té l'excessiva representació empírica i la típica repetició modular que ja coneixem. La seva independència espacial respecte al paviment ni tan sols no es dissimula: l'horitzontal terminal o *finitrix* traçada sota (p) no s'ha mantingut en el sector esquerre, darrera dels comensals. Remarquem també les curioses el·lipses del servei de taula: és clar que el pintor no volia dibuixar les plates del menjar el·líptiques, sinó circulars i en perspectiva -ja que ha donat la mateixa forma el·líptica als vasos-, però en

comptes de traçar-ne els eixos majors transversals, els ha invertit i orientat cap al punt (q).

Podríem notar altres «retalls» menors -com l'estrany perfil entorcillat i quasi heràldic del gos de pelatge fosc, desvinculat de l'escaquer-, però la dissociació més estrident del quadre afecta a les figures i a les seves relacions espacials. Joan de Borgunya no sembla contemplar cap clau de reduccions en la representació de la profunditat, no tan sols per a la posició relativa de les figures entre si i respecte al paviment, sinó tampoc respecte al conjunt de l'escenari -una evidència més de la mera funció de «teló pla» del fons arquitectònic. En l'esquema de la [fig. 2.2.4] s'ha explicitat l'absència d'escala de reduccions -i de re-top, la inconsciència del concepte de profunditat figurativa o de distància- amb l'exemple del criat d'enmig de l'escaquer. S'ha repetit el seu perfil en la dimensió/posició real del quadre (2), indicant les dimensions que li pertocarien en la posició més allunyada (1) i en la més pròxima (3). Les dimensions es poden comparar amb les dels personatges representats en aquestes mateixes posicions (1) i (3). Així, no és estrany que el mateix nucli temàtic de la narració -avançat a primer terme, a l'esquerra- es converteixi en una flagrant paradoxa espacial, ja que la Magdalena, que es representa situada damunt l'horitzontal de base, de cap manera no podria eixugar amb els propis cabells els peus de Crist, posats entre els rajols quart i cinquè de la seqüència de profunditat.

Les paradoxes es multipliquen al límit del grotesc en la taula del Calvari [fig. 2.2.5], atomitzada en nuclis autònoms per la inexistència de referències espacials de profunditat -o per la seva contradicció sistemàtica, i al capdavant per la mateixa inconsciència de la profunditat figurativa i del concepte de distància. En realitat, aquí les paradoxes no provenen només de la manca d'escala de reduccions, sinó també d'una manifesta manca del sentit de l'obstrucció, encara agreujada per l'aparatosa deformació de les



proporcions dels cossos. Cada figura esdevé una entitat espacial independent, un compartiment-estanc tal vegada relacionat amb altres figures «en superfície», però sense cap possible articulació en termes de profunditat -la dona del mantell clar que sosté a la Verge des de darrera, obstrueix la creu i el mantell de la Magdalena situats «davant». A despit del magnífic paisatge desplegat en el fons, la composició del *Calvari* de Tarragona sembla un repertori de disbarats espacials, realment com si el desgavell fos intencionat, irònic. Les dislocacions i ruptures són un tret distintiu de Joan de Borgunya i n'apareixeran quasi sempre en la seva pintura, però mai amb la copiositat i el desaforament constatables aquí.

Els absurds comencen en les mateixes creus. La meitat superior amb Crist i els dos lladres crucificats suggereix la convencional disposició del grup en forma d'«U»: Crist al centre i en vista frontal, amb la seva creu en un pla paral·lel al quadre, i els lladres flanquejant-lo, encarrats a cada costat davant seu, amb les creus en plans ortogonals o oblics al quadre. En canvi, a partir dels peus dels crucificats en avall, la típica col·locació es manté només en la creu principal, perquè l'inseriment a terra de les altres dues ha quedat sepultat per les obstruccions -unes d'ambigües o només inversemblants, com la dona de perfil respecte a la creu de la dreta, però altres de veritablement fantàstiques.

El trasbalsament absolut i repetit de les relacions espacials esclata en la creu i en tot el sector de l'esquerra, perquè s'han distorsionat fins a l'absurd tant les obstruccions com els criteris de reducció. El grup que sorteja la túnica de Crist just darrera la Magdalena, amb un personatge monstruosament contorsionat i geperut, té els caps més petits que el lladre i que els soldats del fons. El cavaller i fins i tot el cavall que obstrueixen la creu esquerra són més reduïts que el lladre que hi és crucificat. De fet, tots els cavalls es representen nans, sobretot si

considerem les dimensions dels soldats que els cavalquen, i encara més quan remarquem les dimensions gegantines dels caps d'aquests soldats. La macrocefàlia dels cavallers, que neutralitza el mecanisme perceptiu de les constàncies pel contrast amb l'extrafeta reducció dels seus cossos, accentua encara l'allunyament del grup respecte a les creus. Remarquem un darrer episodi de paradoxa espacial, que culmina la catastròfica tridimensionalitat d'aquesta representació: la llança clavada al costat de Crist és sostinguda simultàniament per dos soldats a cavall, massa distants entre si, però encara més distants respecte a la creu -la mateixa als peus de la qual s'abraça la Magdalena, en el primer terme del quadre.

L'organització espacial de les taules de Sant Andreu de València és una altra cosa, tant per la relació de les figures entre si com amb l'escenari. El canvi apareix brusc i intensíssim, quasi radical, a despit de les limitacions de l'obra, també evidents. Ja s'ha plantejat abans el problema de cronologia suscitats per les profundes diferències estilístiques entre les taules de Tarragona i la resta de pintures de Joan de Borgunya, començant per les de València. No obstant les òbvies continuïtats del seu substracte «danubià» -segons hem suggerit-, el grau d'evolució en sentit «renaixentista» és tan formidable que obliga a pensar en alguna causa diguem-ne «externa», en algun estímul artístic molt important que precipités la transformació: i de primer antuvi, en contactes amb Itàlia, per la via directa del viatge, o, si més no, per la indirecta de les connexions amb pintors i pintures ja conspicuament «italianitzats». En tot cas, el viratge es manifesta amb tota transparència en l'ordre compositiu i en la racionalitat espacials d'escenes com *Pentecostès* [fig. 2.2.2] i el *Miracle de Sant Andreu* [fig. 2.2.3].

La taula de *Pentecostès* [fig. 2.2.2] no tan sols s'ha «construït», sinó que s'ha construït unitàriament -per tant ara tindria una pertinència trascurable l'eventual re-

curs a una estampa com la subjacent en les [fig. 2.1.9] i [fig. 2.1.12]. Un únic punt (P), en posició central i fixat en les mans de la Mare de Déu, determina l'orientació de totes les ortogonals del quadre, incloses les de la volta casetonada. Observem que Joan de Borgunya, malgrat que resol la volta cilíndrica per la fórmula artesana dels arcs concèntrics -per tant, progressivament «retallats» per l'entaulament a mesura que creix el diàmetre del seu pla d'impostagual que Ferris de Fontaines en la [fig. 2.1.12], aquí no ha identificat les ortogonals de la volta amb els radis dels cercles com feia Ferris, i no les ha fet convergir en el centre dels cercles sinó exclusivament en el punt de fuga (P). El viu efecte de tridimensionalitat que ja es desprèn de l'operació amb un sol punt s'ha potenciat per la poderosa articulació arquitectònica de l'escenari, i en particular pel recurs d'emmarcar-lo amb les columnes d'alt basament de primer terme. Així, les figures resulten «abraçades» pel seu disseny envolvent, allotjades «dintre» la seva robusta geometria -notem el detall de l'obstrucció per la pilastra del peu de Sant Andreu, l'apòstol de primer terme a la dreta.

El camí encetat per Joan de Borgunya en aquesta escena de *Pentecostès* -la «construcció» d'un interior arquitectònic continu, des de primer terme fins al fons, en l'interior del qual queden compreses les figures- no tindrà aprofundiments ulteriors en la seva pintura narrativa, i ni tan sols continuïtat, fins en el retaule gironí de *Santa Úrsula* de 1520-1525 [figs. 2.2.15-2.2.18]. La solució, ben simple però afortunada i la de més virtualitats espacials del seu repertori, reapareixerà només en sub-escenes dels fons -com en les «miniatures» escampades pel paisatge de la *Mare de Déu del mico*-, o en l'esmentada obra de Girona, sobretot en les taules laterals amb *Profetes*, que significa un darrer viratge en la seva producció. En la resta de pintura narrativa, fins i tot del mateix cicle valencià de Sant Andreu, els edificis representats s'acorden a criteris més convencionals. La composició del quadre a partir de les fi-

gures no propiciava elements «obstructors» com les columnes de primer terme de *Pentecostès* -no obstant la intensa espacialitat que generen-, i més aviat condueix a pintar les arquitectures en els fons, a la manera d'un teló, sense efectes «envolvents». Com a màxim, el pintor escamparà alguna figura enmig del fons, però sense unificar l'escenari portant arquitectures també fins al primer terme.

El traçat de la fig. 2.2.2) amb el punt de fuga únic (P) dona una estabilitat molt plausible a l'interior arquitectònic que allotja les figures, però l'adequació de les seves proporcions i la comprensió del seu «classicisme» són una altra qüestió que convé remarcar a part. A despit que aquí ja no es podria parlar de «casa de nines», tanmateix l'espai construït per abraçar les figures resulta visiblement miniaturitzat, incapaç d'acollir les dimensions dels seus cossos amb racionalitat i sense l'habitual sensació d'amuntegament. Se'n salven a penes el personatge central de la Mare de Déu i els dos apòstols de primer terme, i sobretot gràcies al «buit» de l'escala. Els edificis representats per Joan de Borgunya, tant en les altres taules de València com en les de Sant Bartomeu i de Sant Feliu, perden força espacial i tendeixen a retallar-se en fragments, però mantenen una escala més versemblant en relació als personatges.

El disseny de l'arquitectura «romana» que ambienta *Pentecostès* ha rebut una versió diguem-ne «genèrica» i imaginativa, només aproximada i pictòrica, del seu model italià -la codificació del qual, d'altra banda, per aquestes dates no es podria considerar encara enllestida i consolidada ni a Itàlia mateix. En tot cas, la reducció decorativa i més aviat «lliure» -o malentesa- del repertori formal clàssic, que també és típica de la introducció europea de renaixentismes comentada abans, respon a un comportament constant de Joan de Borgunya. Algunes «interpretacions» molt peculiars les retrobarem sovint; per exemple, els cassetons d'enormes rosasses, o la simplificació i alhora exageració dels motlluratges -la volada dels filets, convertits quasi en plata-

forma en els pedestals i en els entaulaments-, la confusió de bocells i escòcies en la base dels pedestals de primer terme, la transformació dels ovaris en cornises de fullatge...

El *Miracle de Sant Andreu* [fig. 2.2.3] manifesta clarament aquests trets, que també confirmarien la resta de pintures valencianes. Observem-hi que l'arquitectura no solament s'ha traçat amb menys rigor -no s'ha operat amb un punt, ni es pot parlar de «construcció»-, sinó que esdevé el recurrent «teló decorat» de fons. L'absència de significació espacial del teló de fons, i per tant la seva manca d'integració narrativa com a escenari practicable per a les figures, es demostren en l'esquema de la [fig. 2.2.3], que fa explícites les pressuposicions de Joan de Borgunya. L'artista no considerava «volums» els edificis dibuixats darrera les figures, sinó només un diafragma, una decoració plana per a completar el fons lliure, i per això no s'ha adonat que també «ocupaven espai» -un espai que de primer antuvi ja havia assignat a les figures. Involuntàriament, doncs, ha representat dues ocupacions simultànies d'un mateix lloc -el nostre esquema assenyalava el conflicte a plom de les cornises, perquè sigui ben palès, marcat amb (B).

La fragmentació del quadre per iuxtaposició d'agregats espacials més o menys copiosa i més o menys manifesta es pot formalitzar per compressió, com en el «planxat» o allisament dels volums arquitectònics del *Miracle de Sant Andreu* -empesos per les figures a la funció de mer decorat pla que el pintor inconscientment ja els atribuïa. Però també es pot manifestar per expansions, per una dilatació espacial igualment dispersiva i multiplicadora d'episodis independents, com en la taula de la *Mare de Déu del mico* [figs. 2.2.6-2.2.8]. Ja s'ha dit que es conjecturava si la pintura hauria format part o no del gran retaule major de Santa Maria del Pi destruït el 1714 -cosa que tampoc no permetria precisar gaire la data de la peça, perquè Joan de Borgunya treballà en el retaule com a mínim entre 1512 i 1520, i morí

(r 1525) sense deixar-lo del tot acabat; fou completat per Pere Nunyes (1525-1528)-, i que la mateixa autoria de Joan de Borgunya és només una atribució (cf Carbonell, 1989b, 113), bé que una atribució certament sòlida. Com sigui, la coherència estilística de la *Mare de Déu del mico* amb l'obra coneguda de l'artista, també des de consideracions espacials, fa avinent d'incloure-la en el nostre estudi com a treball seu (per a la iconografia, cf Sebastián, 1988, 108-112, i en especial les observacions de Carbonell, 1989b, 114). L'origen de la Mare de Déu i el Nen de Joan de Borgunya en el conegut gravat d'Albrecht Dürer *La mare de Déu del mico*, ja assenyalat per D. Angulo Iñiguez el 1944, redueix a mera coincidència, tanmateix curiosa, la semblança del Nen amb el de la *Mare de Déu dels fusos* de Leonardo, obra perduda que només es coneix per còpies (cf Ottino, 1967, 106, cat. núm. 32).

El grup de la Mare de Déu amb el Nen Jesús i Sant Joan petit -situat damunt l'únic pla horitzontal d'una preciosa catifa decorada com un «paviment-cortina»: l'arcaisme no hauria de passar desapercebut- es contraposa directament, sense termes intermedis a la manera habitual de Leonardo, a un paisatge llunyà i vastíssim, d'un dinamisme realment «dànubià». La formidable exhibició d'espaiositat de la representació no comporta pas la consciència de desplegar una panoràmica en el sentit d'ordenar una «vista». Al contrari, la vastitud d'aquest fons serveix el pretext per augmentar la compartimentació visual del quadre, disposant-hi nombrosos «centres» figuratius autònoms. Les «sutures» entre els múltiples nuclis ara són més dissimulables a causa de la seva pròpia dispersió i aïllament: la miniaturització en dilueix la independència fent prevaler l'aparença de l'únic paisatge -i la magnitud de la distància pressuposada neutralitza l'automàtic control visual de la seva unitat. Tanmateix, les fissures espacials hi són igualment. Se'n podrien assenyalar moltes, com les dimensions del mico, del gos i de l'anyell damunt la catifa, reduïdes fora de tota escala respecte a

les figures, o com la reducció de les figures dels diversos episodis escampats pel paisatge, aleatòria i no pas proporcionada a la distància efectivament figurada, o com el magnífic baldaquí inflat que els àngels voleien per l'aire, més «darrera» de la Mare de Déu -i encara «lluny»- que no pas aplomat «damunt» seu, cobricelant-la...

Les fractures més importants i objectivables, que afecten a l'estructura de la imatge, s'han posat de manifest en l'esquema de la [fig. 2.2.6], indicant la posició de l'horitzó -dels múltiples horitzons. Comprovem-hi la pluralitat d'agrupacions visuals, i per tant l'absència d'unificació del quadre com a «vista», almenys en els casos explicitats per referències lineals que fan inequívoc l'«escalonament» ja perceptible d'entrada: l'horitzó general del paisatge del fons (h) és independent de l'horitzó del grup principal de figures (k), i encara dels horitzons separats i desiguals dels sectors amb arquitectures de l'esquerra (i) i de la dreta (j) de la composició. Aquests sectors es desglossen, respectivament, en la [fig. 2.2.7] i en la [fig. 2.2.8].

A l'esquerra es representen l'Anunciació i el Naixement de Jesús «dintre» d'arquitectures a la romana que, a més, s'han envoltat d'edificis emblemàtics de la ciutat de Roma, segurament obtinguts de gravats [fig. 2.2.7]. Les dues escenes han rebut escenaris separats malgrat la proximitat, cadascun amb el seu punt a diferent alçada -(1) per a l'Anunciació i (2) per al Naixement-, que excaven profunds compartiments amb independència espacial del paisatge i de la resta del quadre. D'altra banda, la duplicitat de l'escenari ha comportat contradiccions constructives en els elements d'articulació: per exemple, notem que l'arc amb vista frontal (M) imposta sobre suports en posició ortogonal (N). A més, els monuments romans s'escalonen o adossen amb horitzons diversos entorn del conjunt de les escenes, afegits lliurement en superfície sense cap ordre visual ni topogràfic, i per tant conformen una compacta superposició de re-

talls de «vistes» i alhora de retalls de «mapa» -«mapa» en el sentit de «superfície descriptiva» comentat per Alpers (1983, cap. IV, *passim*). En el repertori d'edificis podríem reconèixer el Colisseu (t), el temple de Vesta (u), el teatre Marcello i potser la torre de les Milícies (v), entre d'altres caracteritzacions avui menys evocadores.

Les arquitectures del sector dret allotgen una sola escena, l'Epifania [fig. 2.2.8], però aquí l'únic escenari s'ha recomposat amb parts d'edificis diferents, possiblement també reproduïts d'estampes. Observem a (c) la barroera conjunció de l'arcada frontal amb la columna del pòrtic de l'edifici diferent de la dreta, tallada o encastada en el seu carcanyol, o igualment la desaparició de la columna central d'aquest edifici -que evita l'obstrucció del grup de la Mare de Déu amb el Nen i Sant Josep a costa de deixar volat sense suports ni simetria un arquitec llarguíssim.

Un paisatge amb la vastitud, el desbordament figuratiu i fins el «protagonisme» del de la *Mare de Déu del mico* ja no torna a aparèixer en la pintura de Joan de Borgunya -ni en el Cinc-cents català. De tota manera, algun retall idèntic, impregnat de la mateixa expressivitat «danubiana», encara el veurem perforar el fons d'una escena del martiri de Sant Feliu de Girona -com ja el vèiem en el fons del Calvari de Tarragona, com el tenen els petits resquicis de dues taules de València, no reproduïdes aquí, i, sobretot, com es despleguen generosament en el fons del Calvari del Museu d'Art de Girona i, abans de la crema de 1936, en els de tres escenes del malaguanyat retaule de *Santa Úrsula*.

En contrast, les dues taules de Barcelona (col·lecció particular) que corresponen a un retaule desconegut sobre Sant Bartomeu, amb *Sant Bartomeu davant del pretor* [fig. 2.2.9] i la *Flagel·lació de Sant Bartomeu* [fig. 2.2.10], potser d'entorn 1515, s'acorden a una construcció més convencional, essencialment «interior» i pròxima a les de València. Parlem de contrast respecte a les taules paisatgístiques del mateix artista, com també de proximitat amb



les pintures del cicle de Sant Andreu, perquè en tots dos retaules les escenes s'han ambientat amb recursos arquitectònics molt afins i d'un repertori molt similar, amb particularitats pràcticament iguals -fins i tot les obertures o fragments reservats a representar el cel s'han traduït, en ambdós casos, en fons d'or gofrat amb el mateix motiu ornamental. La semblança arriba a la fesomia del «protagonista» barbut: el Sant Andreu de les escenes del *Miracle* [fig. 2.2.3] o de l'*Endimoniada* gairebé repeteix les faccions del Sant Bartomeu de les [fig. 2.2.9] i [fig. 2.2.10].

Les relacions figures-arquitectura encara acosten ulteriorment les taules de Sant Bartomeu a les de València. En totes, l'escala dimensional i les obstruccions es mantenen dintre els marges d'una acceptable contenció i equilibri, fins i tot per al cas d'uns tímids balbuceigs de funció espacial de l'edifici representat, quan s'introdueix alguna figura en un fons intermedi. Precisem que l'esmentada funció queda encara molt al dessota del nivell de globalitat compositiva que remarcàvem en l'episodi «únic» de *Pentecostès* [fig. 2.2.2] del mateix retaule valencià, l'arquitectura del qual s'avançava fins a primer terme amb efectes «envolvents». Així i tot, convé apreciar que en tots dos episodis coneguts de Sant Bartomeu hi ha figures «enmig» del fons, mentre que en el retaule de Sant Andreu de València el recurs espacial apareix en dues de les escenes que aquí no hem reproduït -però en la [fig. 2.2.3] i en una altra escena tampoc no reproduïda, els edificis són només el fonamental pla que ja s'ha considerat abans. En el retaule gironí de Sant Feliu, en canvi, l'arquitectura ocupa una superfície de quadre molt inferior, té una escala més grandiosa, un major efectisme i una major exuberància decorativa, però també hi resulta més fragmentada, més obstruïda per les figures, i reduïda a la funció no espacial de mer teló de fons.

En l'episodi de *Sant Bartomeu davant del pretor* [fig. 2.2.9], les ortogonals del sector alt d'arquitectures i del baix de paviment semblen confluir amb relativa aproxi-

mació a un punt molt extern a l'esquerra del quadre. En contextos artesans com el que ens ocupa, un traçat empíric amb punt tan exterior reflecteix una operació «a ull», i l'aspecte correcte de la construcció, amb vista frontal que mostra un sol costat en accentuat escorç -amb un parell de personatges i l'escultura de l'ídol «darrera» el seu espai-, indica que la delineació ha estat acurada i segurament que, a més, s'ha inspirat en algun bon gravat.

Però en tot cas, a l'edifici obtingut d'una estampa Joan de Borgunya hi ha afegit el pedestal-pinnacle (Y) d'una diferent procedència. L'agregació es resol en una fractura que traeix la inconsciència del pintor enfront de la problemàtica espacial. En efecte, en la representació d'origen el pedestal figurava sens dubte en una posició molt alta, si més no respecte a l'horitzó del seu quadre, i per això els elements que el formen -els dos cercles, les garlandes, les motllures de la base i les dobles volutes que li fan de peanya- eren vistos «des de sota» i per tant dissenyats segons una vista baixa. El pintor, que no tenia en compte -i segurament ignorava- la configuració espacial del dibuix, l'ha copiat idèntic, a desgrat que hagués de situar-lo en una posició baixa, sobre el paviment. No s'ha adonat de la distorsió, ni tan sols enfront de l'extrema «inestabilitat» de la voluta frontal aixecada. La contradicció es fa més evident per comparació amb el dibuix «correcte» (Z), que acostem a (Y) en el mateix esquema de la [fig. 2.2.9]. A (Z) ens hem limitat a reproduir els elements del pedestal original (Y), traçant-los adequadament segons l'horitzó que els hagués correspost en la composició de destí.

En l'altra taula barcelonina amb la *Flagel·lació de Sant Bartomeu* [fig. 2.2.10], Joan de Borgunya ha situat més figures «enmig» de l'arquitectura del fons, però el quadre presenta un muntatge amb disgregació major -començant pel mateix personatge de Sant Bartomeu lligat a l'arbre i amb el mantell per terra, més un botxí, que el pintor ha reproduït de les figures del Sant i el botxí, de l'arbre i del

mantell de la *Degollació de Sant Cugat*, com ja veié D. Angulo Iñiguez, o bé d'una mateixa estampa que tal vegada pogué servir de font a Aine Bru. La posició estirada de la cama esquerra del Sant comporta un creuament i una obstrucció forçats amb la cama d'un dels botxins, bé que el caràcter movimentat de l'episodi permet dissimular-ho. Les fissures més destacades afecten a la construcció del doble fons, resolta «a ull» a partir de parts diferents: sostre, galeria de columnes, obertures i escala.

Les bigues del sostre enteixinat convergeixen no més aproximadament en un punt -o millor a una àrea- molt exterior a l'esquerra de la composició, que es trobaria considerablement per davall de l'horitzó (o) explicitat en l'esquema de la [fig. 2.2.10] -un horitzó que sembla també el de l'escala oberta des de la galeria i el de les figures del quadre. Els graons inferiors de l'escala són traçats pràcticament per paral·leles a horitzó (o) -en tot cas, les seves ortogonals fugarien en un punt sota (o) i fora del quadre, però més alt i molt més allunyat del quadre que no pas les de l'enteixinat del sostre. Les arcades del fons escorcen autònomament, cadascuna segons una diguem-ne vista frontal i centrada. Les columnes de la galeria, igualment, es configuren totes tres com a peces autònomes, ara segons una vista baixa -amb horitzó en l'ampit de la galeria i no pas en l'horitzontal del seu paviment, que hauria estat (o). Els seus capitells són també repetits a la manera de mòduls, amb un escorç idèntic, «fotocopiat».

Notem de passada un «*parergon*» de gran interès «naturalista», tot i que als efectes espacials és secundari: la presència de l'arbre en la flagel·lació del Sant -manllevat a Aine Bru o a un seu possible model, tant-se-val- obligava a prescindir del rutinari paviment enrajolat i a localitzar l'episodi en un «pati», circumstància que l'artista ha aprofitat per a introduir el detall esplèndid d'una mata de flors en l'angle inferior dret del quadre. L'aparició marginal i la descripció meticulosa, atentíssima, de la

planta són ben pròpies de Joan de Borgunya -de la seva ascendència «nòrdica». Podem observar-les en d'altres obres seves: per exemple, en el *Miracle* [fig. 2.2.3] i en l'*Endimoniada*, de les històries de Sant Andreu de València, i també en l'angle inferior dret del quadre de *Sant Feliu arrossegat per cavalls*, del retaule de Girona.

En les taules gironines de Sant Feliu (c. 1518-1520) s'accentuen nombrosos trets del comportament de l'artista que ja s'han considerat, sempre en el sentit de l'absència d'un disseny de conjunt en l'organització espacial del quadre: així, la composició per agregacions, la fragmentació de l'escenari arquitectònic -convertit en sumptuós però simple teló de fons, fins i tot quan es tradueix o dissol en un paisatge-, la concentració en les figures, o millor, en la seva caracterització expressiva i en els seus valors decoratius o de superfície aïlladament considerats, fent abstracció de la coherència estructural de les formes i de les seves relacions espacials... Com hem vist, Joan de Borgunya coneix els procediments empírics artesans que li permetrien construir amb una aproximació geomètrica relativament plausible -amb la d'un nivell diguem-ne «rodleria»- no tan sols paviments o sostres, sinó el conjunt de l'escenari. Tot això, però res més. O sigui, ignora el sentit òptico-geomètric del «punt», a més, naturalment, de la noció de distància. I d'altra banda, tampoc no li preocupa gaire la representació específicament espacial: li en manca la sensibilitat.

La difusió fora d'Itàlia del mètode brunellesco-albertià queda llargament engolfada en aquesta fase, només empírica, entre la immensa majoria de l'artesanat: no hi ha identificació del quadre amb una vista -amb una secció de la piràmide visual-, i per tant tampoc no hi ha consciència del significat del punt de fuga, ni tan sols quan esdevé únic per a tot el quadre. La noció de distància al quadre, i conseqüentment l'operació amb punt de distància, queden encara més lluny: no en consta ni consciència teòrica, ni cap re-

ducció geomètrica empírica que poguéssim interpretar-la com un indici, per rudimentari que fos, de la seva difusió en medis artesans -l'operació amb la diagonal per a l'interior d'un pla es remunta a més d'un segle abans de la invenció de Brunelleschi; l'absurd de considerar-la una reducció artesana de la «distància», equiparable a la del punt empíric, s'ha de descartar absolutament.

El nivell de coneixements de Joan de Borgunya sobre construcció espacial podria exemplificar la «situació perspectiva» durant tot el primer quart del segle XVI en la pintura catalana -sense perjudici del fet que el seu cas, possiblement, també il·lustraria la mateixa situació en moltes altres regions europees. Com sigui, més enllà de la seva informació «homologable» sobre procediments constructius, i considerant els aspectes més personals del seu comportament gràfic, Joan de Borgunya demostra un interès quasi nul envers la racionalització espacial de la imatge. L'artista partia d'una sensibilitat escassíssima envers les qüestions de representació de la tridimensionalitat -d'una evidència palmària en les taules de Tarragona [cf figs. 2.2.4 i 2.2.5]-, que tanmateix ha augmentat substancialment en altres treballs, però que resta sempre en nivells molt inferiors a comparació amb la sensibilitat i la concentració exquisides que ell mateix acredita envers l'observació i representació d'efectes de superfície. Com tan sovint hem tingut ocasió de constatar, el nucli del problema de la representació espacial s'ha de situar més en la consciència i la sensibilitat dels pintors que no pas en la seva informació sobre procediments de traçat.

L'atapeïment de figures, esplèndidament descrites quasi totes, però amuntegades en llocs sense espai i obstruïdes sense apreciar-ne el volum ni la posició, apareixen o tornen a aparèixer en les escenes de Sant Feliu (1518-1520) amb una desimboltura i un èmfasi que en les taules de València i de Barcelona s'havien moderat. Com més superba és la descripció d'una textura -i pot ser improvisada en l'últim

moment, encara que respongui a una observació aguda, o a un detall preciosista i microscòpic-, més precària sembla que es torna la consciència de l'estructura dels cossos i de les seves relacions espacials. Només cal veure les quatre escenes més poblades del retaule -del seu conjunt de sis-, amb «multituds» o amb grups nombrosos: les taules de la *Predicació de Sant Feliu a les dones de Girona* [fig. 2.2.11], *Sant Feliu davant del tirà Rufí*, *Sant Feliu arrossegat per cavalls* i *Sant Feliu a la presó confortat per àngels* [fig. 2.2.12].

Els residus de fons arquitectònic, provinquin d'estampes o siguin imaginats, s'han traçat intuïtivament, per aproximació, i la prolongació de les seves ortogonals convergiria a una àrea de fuga -entorn del teòric punt de fuga, òbviament, perquè Joan de Borgunya quan vol sap operar-hi. Com es desprèn dels esquemes adjunts, la quadrícula dels paviments ja ha estat més cuidada, malgrat que no sempre: en la *Predicació* [fig. 2.2.11a], les ortogonals de l'enrajolat fuguen en el punt (P), juntament amb les del graó superposat als rajols -mentre que les dels graons transversals fugarien només a l'àrea, o s'han tirat amb paral·leles, senyal que no hauria de permetre'ns descartar ni tan sols una resolució del paviment fins a (1) pel mètode de Mesa. En canvi, en *Sant Feliu a la presó* [fig. 2.2.12] l'enrajolat s'ha obtingut només aproximativament. Altres ortogonals dels accessoris de l'escena s'han delineat igualment «a ull» i fuguen cap a l'àrea, tant en la [fig. 2.2.11a] com en la [fig. 2.2.12]. Els sectors de paviment no obtruïts per les figures esdevenen gairebé residuals, i això dificulta la restitució plenament exacta del traçat originari, però en qualsevol cas resulta manifest que Joan de Borgunya no assignava a l'escaquer -fos més o menys precisa la seva construcció amb un punt, o al límit amb el procediment de Mesa-cap funció espacial, ni per a la col·locació dels personatges en el quadre ni per a la determinació de la seva escala dimensional.

L'esquema de la [fig. 2.2.11b] demostra gràficament amb tota concreció i contundència allò que, d'altra banda, ja es pot apreciar de forma genèrica a simple vista en el mateix exemple de la *Predicació* que s'ha seleccionat. Observem-hi que les dimensions de les figures de Joan de Borgunya no responen a cap criteri objectiu, ni se n'ha considerat la posició o les mútues relacions espacials, sinó que s'obtenen aleatòriament i per grups aïllats -identificables amb nuclis narratius, però prescindint d'arguments d'experiència visual. Els termes de profunditat del paviment numerats (1), (2), (3), (4), (5) i (6) corresponen a la posició de les figures assegudes o dempeus -totes comprimides en «plans» insuficients per al seu volum, distanciat a penes un rajol-, també numerades (1'), (2'), (3'), (4'), (5') i (6'). D'entrada, notem la dislocació del Sant respecte al seu auditori, al qual predica des de l'horitzontal de profunditat de (m): fins i tot la dona asseguda a primer terme, que sembla objecte de la mirada de l'orador, es troba en una transversal força més reculada que (m) i que el mateix límit de l'ambó. No obstant el desplaçament, la figura de Sant Feliu serveix de referència comparativa per a les dimensions, perquè és l'únic personatge dret que es mostra sencer en tota la seva alçada, expressada a (m). Segons això, i atenint-nos al model albertià d'escala de dimensions, la figura dreta (6'), que en el seu terme (6) té l'altura (6'') indicada, en el terme de la transversal de l'ambó amb Sant Feliu (m) hauria calgut proporcionar-la segons la impressionant altura (n), que ultrapassa fins i tot els límits del quadre.

És evident, doncs, que Joan de Borgunya no considerava els termes de profunditat, i que en la representació dels personatges drets del fons de l'escena -el grup de Rufí i els seus homes, retallats contra el teló arquitectònic o diafragma «terminal»- no ha considerat ni el volum de la multitud de dones assegudes a terra «davant» d'ells, ni la distància que volia figurar des del fons al primer pla del

quadre. L'enter auditori femení es podria comprimir en una simple «làmina» de poc gruix, malgrat que el mateix pintor ha tingut interès a presentar-lo molt copiós enumerant-ne els caps en progressiu allunyament -cal afegir que formant-hi també un «horitzó» per damunt de l'hipotètic punt (P). Aleshores, tot serien primers termes: el grup de gent de Ruffi espiarien el Sant com si fossin a primera fila, emergint per darrera d'una bambolina amb dones «pintades».

En altres escenes, les contradiccions dimensionals i les interferències són menys desaforades, i per tant les fractures espacials resulten menys aparatoses, però en canvi és idèntica la inconsciència dels termes de profunditat, i de retop la de la posició i el volum dels cossos -que s'empenyen mútuament, com ja vèiem en l'escena del *Miracle de València* [fig. 2.2.3], amb el conflicte de (B). Comprovem-ho encara, en fi, en l'apilament de figures escalonades de la taula amb *Sant Feliu a la presó* [fig. 2.2.12]. I remarcuem-hi el detall de la masmorra: mentre que el gruix del mur ortogonal és ben descrit amb una horitzontal en l'intradós -en comptes de l'arcaica bisectriu-, el Sant pot lliscar les mans enfora com en un espai lliure de reixes i murs, i, a més, el seu cos es pot arrambar a l'obertura reixada com si no fos la base d'una espessa paret, veritablement, sinó només una bambolina d'escenari, un lleu diafragma sense ampit i de la consistència d'un cartró o d'un full de paper...

Quan les figures tenen una entitat menor, com en les arquitectures esbossades en el fragment de paisatge que fa de teló de fons al *Martiri i mort de Sant Feliu a l'eculi* [fig. 2.2.13], detallat en la [fig. 2.2.14], la volumetria representada resulta més convincent. I això, a desgrat que les hagi manllevat a alguna estampa i que no hi hagi aplicat cap traçat geomètric de conjunt, ni a penes geometria. En l'esquema de la [fig. 2.2.14] s'il·lustra l'orientació dispersíssima -o del tot lliure- de les ortogonals, indicatiu clar que Joan de Borgunya ha procedit per fragments solts, ràpidament. Ho rebla un detall: el mur de carreus mig enderrocat



que és obstruït per la mà del botxí s'ha resolt amb l'expeditiu procediment de les sèries de paral·leles inclinades, amb inversió. El mateix braç del botxí amaga l'enutjós triangle interior que s'hagués format -el braç s'ha aprofitat, doncs, per a la vetusta funció de «fulla de figuera».

Tot seguit, la pintura de Joan de Borgunya sembla experimentar un altre tomb, equiparable al successiu a les taules de *Santa Magdalena* [cf figs. 2.2.4-2.2.5]. En el retaule de *Santa Úrsula* (1520-1525), pintat per a la Seu de Girona a continuació del de Sant Feliu, sembla tornar a prevaler de nou una major contenció ornamental i un major equilibri i integració en la relació figures-arquitectura, en un grau fins i tot superior al de les pintures de València i de Barcelona. És més, s'hi detecta un veritable viratge espacial en la seva trajectòria artística -una nova etapa de maduresa en sentit «renaixentista», per dissort pòstuma perquè l'artista mor el 1525. Convé precisar de primer antuvi que, del retaule, n'ha sobreviscut la sola taula central amb *Santa Úrsula* [fig. 2.2.15] (cf Garriga, 1989a, 422) i que hem de conèixer la resta exclusivament gràcies a fotografies [figs. 2.2.16 i 2.2.17], les quals, però, admeten ampliacions com la [fig. 2.2.18] que han fet possible l'estudi del traçat general de l'obra.

El seu resultat s'ha sintetitzat en la reconstrucció de la [fig. 2.2.15-2.2.17]. Advertim que la disposició concreta de la taula central en l'esquema general de l'obra s'ha hagut de conjecturar, perquè les mides de la *Santa Úrsula* són les úniques que consten -(185,5 x 92 cm)- i els documents gràfics del retaule es van obtenir amb la taula central ja segregada. La seva relació amb el conjunt, per tant, és susceptible d'altres hipòtesis de solució: aquí s'ha optat per la que comportava menys problemes d'encaix en la fornícula del retaule cremat el 1936 en el santuari de Les Olives (Sant Esteve de Guialbes, Pla de l'Estany), però es desconeix si l'estructura d'aquell seu últim estat documentat correspon exactament a la del seu estat originari, o si

hi hagué substitucions o canvis. La mateixa circumstància introdueix escrúpols d'incertesa també a propòsit de l'autèntica correspondència de l'única disposició de les taules que coneixem -per fotografia del muntatge de Les Olives-: en realitat no podem saber si reproduïa o no la disposició originària que Joan de Borgunya preveié en la capella de Santa Úrsula de la seu de Girona.

La taula central amb la figura de la Santa titular [fig. 2.2.15] presidia el retaule a la manera d'una escultura exempta allotjada sota el seu arc -amb base que escorça profundament cap a un punt en el vèrtex superior del llibre. La típica vista frontal i centrada, més la solució sintètica de la fornícula, segurament responen a l'efecte «escultòric» que convenia a la funció de la imatge, el volum de la qual es descriu amb un acurat tractament tonal i lluminós. La resta de taules s'han construït d'acord amb un punt situat sempre en el marge dret o esquerre del quadre i fixat en un horitzó d'altura desigual en cadascun, com es mostra en la reconstrucció de [figs. 2.2.15-2.2.17]. Les sis escenes narratives no s'han pogut analitzar amb el detall desitjable, així i tot en la majoria s'hi reconeix un emmarcament arquitectònic extens i acurat, amb integració de les figures no del tot satisfactòria en els episodis amb multituds, però sempre molt més espaiosa i coherent que en les taules de Sant Feliu. En general, acrediten una molt superior racionalitat compositiva, potser per la mateixa importància que hi ha adquirit l'ambientació amb edificis practicables per a les figures. En quatre de les sis taules tornen a aparèixer elements arquitectònics en primer terme, «darrera» i «enmig» dels quals es mouen els personatges de l'escena -insistent en el recurs «envolvent» aplicat només en el *Pentecostès* de València [fig. 2.2.21].

és avinent recordar, en fi, que en el retaule de Santa Úrsula es comença a detectar per primer cop a Catalunya -sembla- la introducció de gravats italians, l'ús dels quals es combinarà i competirà amb el dels gravats de Dürer,

i acabarà eclipsant-lo. El primer flux d'estampes italianes porta el ressò de les «*invenzioni*» figuratives de Rafael, a través de gravadors del seu cercle -i en particular de Marcantonio Raimondi. El 1944 D. Angulo Iñiguez ja assenyala un gravat atribuït a Raimondi basat en un dibuix de Rafael com la font de Joan de Borgunya per a la seva figura del *Somni de Santa Úrsula*. Ara A. Avila (1985, 75, 83) ha afegit la precisió de l'àngel, detall copiat d'un altre gravat de Rafael-Raimondi, i és possible que diversos altres fragments de fons arquitectònic -com el temple de l'episodi superior dret- o de figures -com el Pare Etern de l'escena del *Martiri*- s'hagin d'atribuir igualment a gravats de la mateixa font rafaelesca.

Els quatre diguem-ne *Profetes* dels cossos laterals -d'unes dimensions que com a mínim tripliquen la dels personatges dels episodis narratius- han rebut un poderós enquadrament arquitectònic, més modelat i pictòric que el de la taula central, però sempre en vista frontal. Els dos superiors representen arcs de mig punt amb intradós cassetonat, i els dos inferiors fornícules amb coberta hemisfèrica apertxinada. Les figures s'hi situen «davant», assegudes en sumptuosos setials col.locats en sentit ortogonal al quadre, de tal manera que queden entregirades o girades mirant en direcció al centre del retaule. Aquesta composició, una novetat en Joan de Borgunya, sembla intencionada i probablement s'ha de relacionar amb el plegat oblic i endavant dels propis laterals, com a polseres del retaule. No sabem del cert si el plegat i la mateixa estructura amb afinada ornamentació «a la romana», encara ben apreciables en les fotografies de la seva instal.lació a Les Olives [cf figs. 2.2.16 i 2.2.17], corresponen a l'estructura i al plegat que el retaule tingué realment en origen en la seva capella de la Seu de Girona, per a la qual el contractà Joan de Borgunya el 3 d'octubre de 1520. Si l'estructura fos l'autèntica, com sembla a primera vista, i també el plegat fos l'originari, aleshores es confirmaria plenament la intencionalitat compo-

sitiva suara apuntada en els *Profetes*, que cal comentar més àmpliament.

En efecte, l'orientació i el gest de les figures cap al centre del retaule, com convidant a l'eventual espectador a fer el mateix, introdueix dues dades noves: la relació figurativa unitària dintre del retaule, i la seva relació visual amb l'espectador. Precisem de seguida que són dades elementals, tot just embrionàries i en estadi incipient, però conformen l'indici d'una actitud espacial fins ara in-sòlita, i convindria que el canvi no passés desapercebut. D'altra banda, la probable repetició especular -per parelles, i amb alguna variació- del mateix disseny a cada lateral del retaule no treu gens d'interès a la composició ni a la idea subjacent. La robusta geometria dels setials dels *Profetes* i del seu allotjament arquitectònic ha rebut un traçat unitari i exacte, amb clara convergència de totes les ortogonals del quadre en un sol punt. Com es comprova en l'esquema de [figs. 2.2.15-2.2.17] i en l'exemplificació per separat de la [fig. 2.2.18], els punts de fuga s'han situat sempre en els marges del quadre, i sempre en els marges dels costats interiors al retaule.

La posició marginal del punt tenia escassa transcendència general en les taules amb episodis narratius, perquè la força lineal de cada traçat era relativament molt menor, quedava absorbida al si mateix del quadre i en tot cas els seus efectes es neutralitzaven mútuament. En canvi, el pes de la geometria resulta determinant dintre cadascun dels quadres laterals dels *Profetes*, i acaba intensificant el seu pes relatiu en el conjunt del retaule. Per això la posició del punt en els marges interiors i les seves conseqüències gràfiques hi són també molt significatives: la composició, essent frontal, queda profundament lateralitzada -el màxim de biaixada que permet un punt no exterior al quadre-, i precisament hi queda en la mateixa direcció cap al centre del retaule que ja correspon a l'orientació i actitud de les figures i que s'acorda a la posició del plegat «estructural»

de les polseres. En el centre del retaule, naturalment, hi ha la representació, ben frontal i centrada, de la Santa titular. Joan de Borgunya, per primera vegada en les taules laterals i central d'aquesta obra, ha organitzat la composició d'unes pintures no solament amb unitat interna per a cadascuna, sinó amb una funció constructiva precisa i subordinada a un disseny figuratiu de conjunt: el de la unitat del retaule. Una unitat només relativa i una subordinació encara incipient, tanmateix, però potser pretendre més, ara, seria pretendre massa.

A comparació amb el canvi d'actitud que pressuposa la intenció del pintor d'obtenir, mitjançant la construcció espacial, efectes tan moderns -tan «renaixentistes»- com la coordinació de quadres separats en funció d'un conjunt «unitari», perden importància altres dades. Per exemple, algunes limitacions persistents de Joan de Borgunya en la representació de la profunditat, evident en l'exemple de la [fig. 2.2.18]: malgrat la precisa reducció que depèn de les ortogonals, tots tres cassetons de l'intradós mantenen idèntic el seu costat (a) que també hagués calgut reduir d'acord amb la profunditat progressiva. De fet, la determinació de les seqüències de reducció esdevé un problema pràcticament crònic en contextos artesans -el simple ús «rodleria» del punt suposa una etapa encara infinitament allunyada de la construcció de Brunelleschi-Alberti-, perquè el factor distància no es considera en cap procediment. Fins i tot una fórmula empírica ben satisfactòria com la de la diagonal queda associada i per tant restringida a la solució dels casos més simples, els paviments. Probablement s'hauria de relacionar amb aquesta dificultat la profunditat excessiva de certs elements, i en el cas de Joan de Borgunya la del mateix arc de la [fig. 2.2.18], o bé la de l'arcada de *Santa Úrsula* [fig. 2.2.15].

El traçat correcte de les el·lipsees -com les que apareixen en les dues taules laterals inferiors- constitueix un problema geomètric objectivament difícil al qual s'ha

al·ludit en diverses ocasions, i esdevindria anacrònica la sola expectativa de trobar-lo ben resolt aquí. El resultat que n'ha obtingut el pintor amb una simple delineació «a ull» es pot considerar satisfactori a despit de l'evident exageració de les puntes -conseqüència de tenir-hi en compte la posició del punt de fuga-, i confirma el seu crèdit reconegut d'hàbil dibuixant. També les petxines invertides que hi ha impostat semblen prou acceptables -en tot cas sense comparació amb el penós dibuix de la d'Antoni Norri i Pere Fernández en l'escena del *Consell de Santa Helena amb els jueus*, del retaule de Santa Helena de la Seu de Girona, pràcticament coetani (1519-1521).

El segon element nou i d'interès que el pintor incorpora en la construcció espacial d'aquestes taules és indicatiu -tan lleu i incipient com es vulgui, però també significatiu- que s'ha tingut en compte el virtual espectador de l'obra: els punts de fuga dels marges interiors s'han fixat en un horitzó molt baix en les dues taules laterals superiors, i en un horitzó centrat o més aviat alt en les dues inferiors i en la central. Precisem que l'horitzó afecta al traçat dels poderosos elements geomètrics, però no pas a la formació de les figures, resoltes independentment per la convencional centralitat. Desconeixem la posició originària del retaule en la Seu gironina, i per tant l'altura dels punts de fuga dels quadres en relació al nivell de l'horitzó d'un espectador mig. En aquestes condicions, fóra inútil especular ara sobre precises previsions d'observació de les taules per part de Joan de Borgunya -i d'altra banda, les nostres expectatives no podrien ser mai gaire primmirades o exigents en això: Joan de Borgunya no és Andrea Mantegna ni Bernardo Zenale.

Ara bé, les dades en qüestió tampoc no són imprescindibles per a constatar que els dos quadres inferiors tenen el punt fixat en un horitzó afí o no gaire més alt al d'un espectador d'un retaule de proporcions mitjanes o petites, com era segurament el de Santa Úrsula -semblant o poc

més gran que el de Santa Helena suara esmentat. I en tot cas, no ho són per a constatar el fet essencial que els dos quadres d'ubicació més alta, els únics realment problemàtics, han rebut un horitzó rebaixat al màxim, un horitzó in-sòlit i sorprenent en la pintura catalana fins ara: un horitzó de regust llombard i gairebé mantegnesc -no obstant la salvetat ja assenyalada, certament greu, de no integrar la figura en el mateix escorç arquitectònic. L'efecte fortísim, i per primera vegada, d'imatge «*di sotto in sù*» [cf fig. 2.2.18] enceta una relació pròpiament «visual» del retaule amb l'espectador. I la imatge interessa també per allò que implica, perquè traeix un canvi d'actitud remarcable en el pintor respecte a la concepció del quadre: si la imatge havia de reconstruir l'efecte d'una «vista» per a l'espectador, vol dir que per a Joan de Borgunya, igualment, construir un quadre es començava a identificar amb construir una «vista».

Però Joan de Borgunya morí el 1525, i el seu canvi no tingué oportunitat de materialitzar-se en d'altres obres, que sapiguem. L'episodi de Santa Úrsula esdevé «pòstum», per tant, o almenys no ens en consta continuïtat -ni continuadors: la rudimentària pintura de les taules de Sant Hipòlit d'Arenys de Lledó, que es limita a farcir el fons de l'*Epifania* [fig. 2.2.19], per exemple, amb un retall de teló arquitectònic reproduït d'estampa, no té ben res de l'estil personalíssim de Joan de Borgunya, ni encara menys del de la seva darrera etapa.

Tanmateix, el viratge en l'evolució artística del pintor que denota el retaule de Santa Úrsula és formidable. Només en l'epidermis podria aparèixer menys brusc o radical que el subseqüent a les taules tarragonines de Santa Magdalena remarcats abans, però si en considerem l'actitud espacial -que aquí ens interessa fonamentalment-, acredita una profunditat sens dubte molt superior. Igualment, suscita interrogants sobre la procedència dels estímuls que van motivar l'artista, tant respecte a l'intent embrionari d'«unifi-

cació» del conjunt de les taules -inclòs el plegat de la seva estructura d'emmarcament general-, com respecte a la incipient consideració de l'horitzó d'«observació».

L'antecedent immediat, en la mateixa Seu de Girona, del retaule de *Santa Helena* [fig. 2.2.20] encarregat sis mesos abans pel paborde Narcís Simon als pintors Antoni Norri i Pere Fernández -segons contracte del 19 de novembre de 1519, exhumat el 1982 per Pere Freixas (cf Freixas-Cuyàs, 1988, 99)-, suggereix d'entrada relacions en aquesta direcció. De fet, la primerenca configuració «a la romana» de l'estructura de Santa Helena, destacada i analitzada fa poc per Bassegoda-Antich (1989, 123-134), presideix també mig any després, i amb un disseny significativament més robust, l'estructura del de Santa Úrsula. Les fotografies conegudes de Les Olives documenten només les dues meitats dreta i esquerra del retaule amb les pintures, deixant-ne fora tots els marges de l'estructura, de manera que no se'n pot precisar la continuació de l'entaulament [cf fig. 2.2.15-2.2.17]. Desconeixem si es coronava amb timpà i arc cassetonat amb esplandit, com el de Santa Helena, o bé si presentava un altre tipus de remat assimilable o no a un «retaule-portada», però en tot cas la semblança d'ambdues obres en l'aplicació de morfologies «a la romana» i en el plec dels sectors laterals -residu dels guardapols- és innegable.

Es desconeix l'origen de la traça, tant del retaule-portada de Santa Helena com del de Santa Úrsula: van dissenyar-la els pintors, o van servir-la els fusters-escultors, o van proposar-la els comitents, i es van acomodar altres models de retaule ja realitzats i ara perduts, o es van reproduir o elaborar a partir de gravats o làmines (cf Bassegoda-Antich, 1989, 126), especialment de frontispicis de llibre (ibid., 128-134). L'enigmàtica procedència dels models «a la romana» d'ambdues estructures gironines destinades a la Seu, de contractació tan pròxima i en dates tan primerenques del segle, podria ser comuna o almenys estar molt directament relacionada. El detall és pertinent perquè,



com assenyalàvem, l'obliquïtat de les taules laterals va associada a una solució gràfica de connotació «unitària» per al conjunt, en el retaule de Santa Úrsula igual que en el de Santa Helena, contractat sis mesos abans.

L'analogia entre ambdues obres s'hauria d'establir igualment a propòsit de situar els horitzons de les taules considerant-ne factors d'«observació». La suggestió italiana del quadre-«vista» que sembla impregnar en especial els *Profetes* de Santa Úrsula, a despit de les limitacions, Joan de Borgunya pogué destil·lar-la dels gravats de Rafael-Raimondi que coneixia, però els estímuls que van precipitar el canvi -i que el justificarien- segurament depenen d'un impacte més intens, més personal i explicatiu, difícil d'extreure en solitari a partir només d'unes estampes. Aquests estímuls, potser els trobà ben a prop: en el contacte amb algun dels pintors -o amb tots dos- del retaule gairebé simultani de Santa Helena. De fet, en el retaule de Santa Helena apareixen, amb una rotunditat i maduresa molt superiors -d'una altra dimensió- i condensats en les figures, alguns dels fonaments i trets espacials que s'han destacat en la representació arquitectònica de les taules de Santa Úrsula: des de la idea de relació del conjunt d'imatges i la d'atenció al seu observador, que impliquen el concepte de quadre-vista -com la finestra albertiana-, fins a l'accentuació dels escorços per descentrament del punt i per rebaixament de l'horitzó, en la tradició padano-llombarda de les imatges «*di sotto in sù*» que privilegiaven els sostres per damunt del pla del paviment.

#### L'espai italià, versió llombarda

L'impacte de les pintures de Santa Helena i el contacte amb els seus autors sembla la via més versemblant per a explicar el viratge espacial de Joan de Borgunya en el retaule de Santa Úrsula. No és pas qüestió d'aprofundir-hi, aquí, ni en els elements d'analogia ni en les diferències. D'altra banda, com es suggeria més amunt, tampoc no es po-

dria descartar que Joan de Borgunya i el pintor murcià Pere Fernández s'haguessin relacionat ja abans de la seva coincidència de treball a Girona, qui sap si a Múrcia, o fins i tot a Itàlia -una relació acumulable, encara, a la documentada amistat barcelonina de Borgunya amb l'escultor Bartolomé Ordóñez, tan italianitzat. Ni tampoc no es podrien refusar conjectures en altres direccions, naturalment, al marge de l'eventual influència del binomi Antoni Norri-Pere Fernández. En l'estadi actual dels estudis, els interrogants plantejats han de quedar forçosament sense resposta: es podran avançar hipòtesis puntuals als diversos problemes -hipòtesis no sempre mútuament compatibles, tanmateix-, i caldrà proposar-les si més no per tal d'orientar la recerca, però sempre considerant-les només per allò que són, simples conjectures.

En qualsevol cas, la pintura del retaule de Santa Helena suposa la primera irrupció a Girona -i a Catalunya- d'un treball figuratiu plenament italianitzat, tant en la concepció de la imatge com en la seva formalització gràfica, i d'una espacialitat genuïnament «renaixentista» d'encuny llombard sense antecedents en el país -ni tampoc seguidors: la seva esplèndida organització espacial restarà un altre «unicum» isolat en el Cinc-cents català. La identificació de la pintura amb una vista, i per tant la concepció del quadre com una finestra -en la feliç expressió d'Alberti- per on passa la piràmide visual d'un espectador, converteix la representació sobre el pla del quadre en la construcció d'una secció d'aquella piràmide. Així, el pintor ha d'imaginar prèviament l'episodi que vol pintar, com si en fos un testimoni directe i contemplés l'escena des d'un lloc precís, i després haurà de re-construir damunt la superfície pictòrica un tall d'aquella seva piràmide visual ideal, representant la secció a una distància del seu ull que equivalgui a la distància des d'on els futurs observadors es miraran la pintura. La pintura, doncs, serà la imatge vista per un observador a través d'una finestra oberta.

No és pas qüestió d'insistir una vegada més en l'especificitat italiana d'aquesta concepció òptico-geomètrica de la «pintura-finestra», que Svetlana Alpers (1983) ha contraposat a la concepció de «pintura-mirall» dels pintors del nord dels Alps i que ja hem consignat a bastament (cf part I, cap. 2.1, epígraf «De Pigmalió als miralls: caràcter i funció de la representació»; cap. 2.2, epígraf «Empelt europeu del nou model d'imatge»; i cap. 2.3, epígraf «Imatge "correcta", imatge "pràctica", imatge "possible"»). Però convindria no perdre de vista que, des de les pressuposicions nordeuropees d'una «pintura-mirall» -que concep la superfície del quadre com un pla-receptacle d'imatges fluides, sense l'ull de cap espectador bloquejat davant seu a una distància precisa-, per força havien de resultar d'assimilació difícil uns procediments de representació que implicaven la idea d'un observador immobilitzat davant del «vidre d'una finestra». I la pressuposició del quadre com a reflex descriptiu d'una realitat fluent i objectiva, preexistent a cap espectador -tan diferent de la idea de quadre-narració, que vol explicar un fet com si se'n fos testimoni ocular en un precís instant i des d'un precís lloc d'observació-, era compartida de primer antuvi tant per Joan de Borgunya i pels altres pintors nòrdics instal·lats al Principat, com pels mateixos pintors catalans modelats en la tradició d'uns tallers «flamenquitats» ja des d'abans de Jaume Huguet.

Canviar les pressuposicions no és fàcil, ni tampoc no és ràpid metabolitzar un canvi important congriat des de pressuposicions sensiblement diferents. Potser per aquesta causa, el darrer tomb de Joan de Borgunya quedava limitat a la representació de l'escorç arquitectònic, sense incorporar la noció de distància ni integrar les figures en la seva «vista». I potser també per això la difusió de la perspectiva brunellesco-albertiana entre l'artesanat al nord dels Alps fou tan lenta i fragmentària, i ho fou precisament en el sentit d'acollir i reduir a receptes empíriques només el

punt de fuga, però no pas el punt de distància -com si encara fos absorbible la idea d'uns ulls o fins i tot d'un sol ull reflectit en el mirall, però no pas la d'un observador fixat a una determinada distància davant del quadre. L'anàlisi de les pintures conduït fins ara -muntatge d'agregats diferents amb els seus punts, o a tot estirar amb un sol punt, però sense observador ni distància- confirmaria aquesta interpretació des del comportament dels tallers actius a Catalunya, però la compilació de procediments artesans publicada per Rodler (1531), que aquí ha calgut recordar tan sovint, també la registra des de la pràctica gràfica d'altres latituds.

A més, la producció d'imatges en un context de treball artesà no «necessitava» un mètode que comportés teoria, com la perspectiva de Brunelleschi i Alberti. Per a la funció exigida -i per tant valorada i compensada- a una representació, ja resultaven satisfactoris els procediments tradicionals, d'altra banda millorats poc a poc per fórmules més simples i eficaces -com la del punt «rodleria»-, o fins i tot minimitzats pel practiquíssim i modern recurs als gravats, amb els quals no calia ni tan sols construir: es produïa, i llestos. La perspectiva no es «trojava a faltar», doncs -i en la primera part del present treball ja s'ha remarcat prou que el mètode de la *perspectiva artificialis* no podia difondre's sense un mínim de consciència teòrica (cf en especial, part I, cap. 2.2, eígrafs «Alberti i la tradició científica», «*Nulla si truova insieme nato e perfetto*» i «De "ciència" d'artistes a "ciència" de matemàtics»). En la producció figurativa catalana del segle XVI «no es necessita» per a res la construcció perspectiva de la imatge. De fet, els casos de pintures amb més força d'evocació il·lusionista i que suposen una construcció i distribució racionalitzades de les formes tridimensionals, són episodis comptadíssims, puntuals i aïllats, i encara apliquen només relativament el procediment perspectiu. No hem trobat ni una sola pintura a Catalunya en tot el Cinc-cents que no sigui ex-

plicable al marge de l'operació íntegra amb el mètode de la intersecció brunellesco-albertiana.

El retaule de Santa Helena és una d'aquestes poquíssimes obres -i sens dubte la millor- que representen un espai a la italiana racionalment construït i que pressuposa el concepte albertià d'intersecció, però que no reflecteix de manera explícita i completa l'ús del mètode òptico-geomètric de la perspectiva lineal. El seu autor o autors el coneixien quasi amb tota seguretat, però han resolt el cicle de pintures sense necessitat d'aplicar-lo en cap quadre d'una manera completa i evident. L'extrema reducció dels elements arquitectònics, la simplificació dels paviments -sempre seguits i sense enrajolats ornamentals, ni tan sols quadrícules, en els escenaris d'interior-, i el despullament general dels accessoris geomètrics hi fan innecessaris els traçats amb la perspectiva lineal. Però la perspectiva hi és implícita en la concepció de la imatge, en l'organització espacial de l'escena, en la distribució de les figures i coses en el seu lloc, en la definició clara dels plans... Hi ha la substància de la perspectiva, que conforma els cossos com a volums en l'espai, amb entitat estereomètrica, i els situa cadascun en el seu lloc, però el lloc no s'ha exterioritzat com a escenari arquitectònic. En realitat, aquí són les figures, i no pas l'escenari, els factors d'ordenació de l'espai del quadre.

L'èmfasi en l'espacialitat de les figures, precisament, situa aquesta pintura en l'òrbita de la tradició llombarda de Bernardo Zenale, de Bartolomeo Suardi i Bramantino, o fins i tot de Leonardo i Bramante -la tradició que portaria a la problemàtica dels *Dispareri* de Martino Bassi (1572), a la vasta reflexió de Lomazzo (1584) i al *Codex Huygens* de Carlo Urbino (1569) [part I, fig. 2.1.9c]-, un poderós corrent que comparteix el gust pels escorços arditats de la figura amb la consciència del punt de vista de l'espectador, en la mateixa línia d'Andrea Mantegna i de tanta pintura padana. L'ordenació de l'espai a partir de les

figures que caracteritza la cultura artística padano-llombarda es podrà associar més endavant amb l'espacialitat anomenada «paratàctica» de la manera derivada de Miquel Angel -la simple coordinació, o millor contraposició, d'una figura amb les altres i amb l'espai del fons-, però en principi prové d'un concepte més aviat «sintàctic», ordenat i jerarquitzat, d'organització espacial del quadre en funció d'un espectador. En tot cas, la concepció padano-llombarda de la relació figura-quadre -al capdavant una racionalització espacial que pressuposa la perspectiva i que com a mínim la conté implícita- no té res a veure amb la concepció figura-quadre resolta per agregats que s'ha constatat en la tradició artesana d'arrel flamenca del Quatre-cents català, a despit que tinguin igualment en comú l'assignació d'un protagonisme quasi absolut a les figures.

Els estudiosos que han tractat el retaule de *Santa Helena* [figs. 2.2.20-2.2.25], hi han reconegut sempre una família de pintura que semblava provenir d'ambients artístics llombards, o que almenys hi estava íntimament emparentada. En reflecteix amb desimboltura el gust i els criteris, si més no en la versió divulgada durant el primer vintenni del segle XVI també en altres indrets d'Itàlia, i en especial en el regne de Nàpols -aleshores de la corona de Catalunya-Aragó-, una versió o corrent artístic que Ferdinando Bologna (1977, 215-236) ha qualificat amb encert de «*koine* bramantesco-mediterrània». Tanmateix, el retaule fou encarregat i realitzat a Girona. L'any 1982 Pere Freixas (1984, 184-185) trobà el document notarial del contracte, que establí les dades essencials de l'obra. S'hauria de situar darrera l'altar major de la Seu de Girona, i les pintures foren encomanades el 19 de novembre de 1519 pel paborde de la catedral Narcís Simon als pintors Antoni Norri i Pere Fernández, «los dos ensemps e despertidament in solvi». La data d'acabament «maig 1521» figura en els guardapols laterals del conjunt. El document omet les referències a la seva magnífica estructura de fusteria, una «portada» de morfologies

«romanes» -la primera coneguda de Girona, i la més antiga conservada en tot el país- potser dissenyada a partir de gravats o de frontispicis de llibre (cf Bassegoda-Antich, 1989, 123-134).

També el 1519, els mateixos pintors Norri i Fernández contractaren associats el retaule de *Sant Vicenç de Llançà*, no conservat. Fora d'això, d'Antoni Norri se sap només que residia a Girona i que el 1517 treballava en la restauració del sepulcre gòtic de Sant Feliu. Pere Fernández, d'origen murcià i també resident a Girona, consta que el mateix 1519 contractà el desaparegut retaule major de Flaçà, aquest cop associat al pintor Gabriel Pou -del qual no ha sobreviscut cap obra de les deu que té documentades. L'única pintura conservada d'Antoni Norri i de Pere Fernández, per tant, és la del retaule de *Santa Helena* (1519-1521), circumstància que converteix la distinció d'estils individuals i la precisió d'allò que correspon a cada pintor en una tasca extremament àrdua i erigada de dificultats. A partir del retaule i de la documentació existent, es podran establir relacions i plantejar hipòtesis -s'ha de fer, naturalment-, però si pot ser sense basar-les en d'altres hipòtesis o encadenar sèries d'hipòtesis, i sempre distingint les dades contrastades i inequívokes de les conjetures o els mere exercicis d'imaginació (cf Garriga, 1986b, 71-74, nn 90-91; cf a més, Freixas-Cuyàs, 1988, 99-100; Sureda, 1990, 19-20).

La referència a la necessitat de les hipòtesis, però també als seus límits, vé a tomb del tractament historiogràfic que s'ha donat al problema d'una sèrie de pintures italianes de cultura artística llombarda -de «*koiné* bramantesco-mediterrània»- localitzades entorn de Milà-Cremona, Roma i Nàpols. Un sector important d'estudiosos, a partir de W. Suida (1928) i sobretot de Roberto Longhi (1955), les havien anat assignant a un sol pintor que provisionalment van anomenar Pseudo-Bramantino, l'estil del qual es definia com a llombardo-napolità, o de cultura bramantinesca mesclada amb elements hispano-flamencs. L'homogeneïtat major o menor

del catàleg atribuït fins avui a aquest pintor de nom convencional ara no fa al cas, ni tampoc no hauriem de desviar-nos i ni tan sols d'esmentar l'episodi crítico-historigràfic italià en un treball com el present, si no fos perquè l'estil assignat al Pseudo-Bramantino es veié en les pintures del retaule gironí de Santa Helena, fins al punt d'identificar-ne l'autor amb el *Pseudo-Bramantino* -ho veié G. Romano (1970), però fou seguit per estudiosos tan importants com els deixebles de R. Longhi F. Bologna (1977) i el malaguanyat G. Previtali (1978), i per F. Abbate (1972), F. Sricchia Santoro (1979), F. Navarro (1982), entre d'altres, tots italians i en treballs dedicats exclusivament a la problemàtica històrico-artística italiana (per a una exposició més àmplia de la qüestió, amb el detall de les obres atribuïdes al pintor i el debat pertinent, i amb les referències bibliogràfiques completes fins a la data, cf Freixas-Cuyàs, 1988, 99-100; Naldi, 1986, 236-240; id., 1988, 216-219).

Mentre amb desigual consens el catàleg del Pseudo-Bramantino creixia i la personalitat artística de l'hipotètic o enigmàtic pintor es feia evolucionar i no parava de metabolitzar nous trets estilístics -a vegades ben heterogenis i aparentment poc compatibles-, simultàniament també s'anava esbossant la seva identitat humana. Per exemple, se n'ordenava una biografia amb etapes de desplaçaments per Itàlia i amb relacions o contactes artístics, se'l connectava amb uns comitents fonamentals, la congregació Amadeïta (Navarro, 1982, 42-48), i se'n discutia l'especificitat de la formació i de l'exordi professionals: cremonesos (Tanzi, 1984, 13-30), napolitans (Leone de Castris, 1985, 5-12), o simplement llombards com ja havia assenyalat Roberto Longhi (Naldi, 1985, 58-61).

I naturalment, també es cercava el nom verídic del pintor. Fins que Pere Freixas no trobà el document contractual de *Santa Helena*, el 1982, i no se'n divulgà la seva publicació de 1984, l'enllaç de trets estilístics amb indicis documentals diferents es feia confluïr a Nàpols entorn d'un



«*magister Petrus Hispanus pictor*» (contracte del retaule de San Gregorio Armeno, 10 octubre 1510), d'un «*Pietro Francione [Frangione] spagnuolo*» (fonts napolitanes dels segles XVII-XVIII), i fins i tot d'un altre «*Pietro*», l'autor del retaule de la *Visitació* de l'església de Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, datable c. 1508-1510 i ara en bona part conservat en el Museo Nazionale di Capodimonte de Nàpols (cf Naldi, 1986, 72-75) -una pintura que des de W. Suida (1928) s'havia atribuït al Pseudo-Bramantino i que es considerava la pedra de toc per a la caracterització del seu catàleg.

En efecte, en la famosa *Lettera* de l'humanista napolità Pietro Summonte al seu amic de Venècia expert en coses d'art Marcantonio Michiel, datada el 20 de març de 1524, es pot llegir que «*In Santa Maria delle Grazie un'altra cona della Visitazione, fatta pur qua di mano di un maestro Pietro, che poi si fe' eremita. Ipso era sardo*» (Summonte/Pane, 1975, 66). Summonte especifica que aquest pintor era sard i que amb posterioritat a l'obra del retaule es féu ermità, però com que ja es deia Pere i les necessitats d'encaix del catàleg preestablert exigien que fos espanyol i que continués el treball de pintor -la majoria de les obres atribuïdes al Pseudo-Bramantino o «*Petrus Hispanus*» es daten més tard que el retaule de la *Visitació* (c. 1508-1510), també algunes de Nàpols, però sobretot les de la regió de Roma (c. 1512-1514) i de Cremona (c. 1515-1517) (cf Gregori-Bertacchi, 1985, 76-80), i d'altra banda el 1519 el pintor haurà de ser a Girona-, el «*sardo*» de Summonte s'ha llegit «espanyol desembarcat a Itàlia per Sardenya» o bé «seguidor de Bartolomeo Suardi il Bramantino», i llestos.

De la notícia que es féu ermità -«*si fe' eremita*»- no se'n fa cabal, simplement: s'hagués pogut suposar el seu ingrés en la congregació franciscana dels Amadeïtes, al capdavall els seus clients habituals (Navarro, 1982, 42-51, 55-59; id., 1985, 63-64), però aleshores persistia el problema insoluble del retaule de Girona, i deu haver semblat més prudent sobrevolar la indicació de la carta de 1524 de Pie-

tro Summonte, el qual també podria estar mal informat (però cf Naldi, 1986, 75). Quedava només dempeus el nom inicial de *Pietro*, i vénen ganes de fer d'Eco i afegir: «*Nomina nuda tenemus*» -com el de la «rosa», el nom de «Pere» és perfectament comú tant entre els sards com entre els espanyols o els italians, pintors o no. Però tant-se-val, no calia orientar la recerca en cap pintor «sard» que «es féu ermità», perquè ja s'havia decidit que precisament aquest tal «Pere» era l'«hispa» dels altres documents napolitans i que encara havia de recórrer una llarga trajectòria professional fins arribar a Girona -i qui sap si més enllà i tot, de retorn a la seva itaca, que ara sabem que era Múrcia.

Els estudiosos esmentats havien percebut que el grup de pintures en qüestió no solament es movia en unes pautas d'estil molt pròximes, sinó que un sol pintor era l'autor de totes. La diversitat de trets a l'interior del grup es podia explicar per la varietat d'influències que successivament el pintor anava assimilant -incloses les de les *Stanze* de Rafael, com és obvi. La intuïció dels estudiosos amb intuïció sembla que permet estalviar recerques enutjoses i menudes, i que ja es pot tenir per segur de primer antuvi que Summonte estava mal informat respecte a l'autor del retaule de la *Visitació* de Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, llevat del detall que es deia «*Pietro*»: el seu Pere sard i que després es féu ermità, en realitat s'hauria d'interpretar, doncs, com un Pere espanyol i que continuà l'activitat pictòrica amb desplaçaments constants per Itàlia -amunt i avall de Nàpols a Roma (c. 1512-1514), de nou a Nàpols, a Roma i després a Llombardia (c. 1515-1517), on ja hauria residit i naturalment conegut al Bramantino abans d'acompanyar-lo a Roma (c. 1499-1503) i per tant abans de la seva primera estada a Nàpols per als frescos de la capella Caraffa de San Domenico Maggiore (c. 1508) (cf Naldi, 1985, 58-61) i per al mateix retaule de la *Visitació* (c. 1508-1510)-, fins que decidí tornar a la seva pàtria d'origen,

començant per una estada de treball a Girona (1519-1521).  
Bufa!

El Pseudo-Bramantino ja tenia elaborat un conspicu catàleg, coronat pel retaule de *Santa Helena* (1519-21), i la seva identificació amb el «*Petrus Hispanus*» o «*Pietro Francione spagnolo*» es donava per un fet establert i inqüestionable (almenys des del treball de 1972 de F. Abbate). Així, quan aparegué el contracte de les pintures de *Santa Helena*, tampoc no féu dificultat que hi constessin com a pintors dos noms, els d'Antoni Norri i Pere Fernández «los dos ensemps e despertidament in solvi», perquè almenys ja hi havia un confirmatori «Pere» -o sigui un «*Petrus/Pietro*», ara ben espanyol i de Múrcia, i al damunt «Fernández», un cognom que amb bona voluntat es podia admetre que s'hagués napolitanitzat en «*Francione*» (Naldi, 1986, 237). Era ben comprensible, doncs, l'exultació generalitzada pel «*habemus Petrum*».

Malgrat que es tractava de dos pintors fins aleshores pràcticament desconeguts -amb altres treballs documentats a Girona, però cap de conservat que permetés establir comparacions d'estil, com s'ha dit abans-, ara Pere Fernández «heretava» en bloc tot el volum d'obra aplegada pels estudiosos italians per a «*Petrus Hispanus/Pseudo-Bramantino/autor del retaule de Santa Helena*», mentre que en canvi el pobre Antoni Norri, de qui sabíem tant, o tant poc, com de Pere Fernández, es convertia automàticament, sense ni la pietosa engruna d'una explicació, a la mera condició d'arrendador del seu taller gironí per tal que el «soci» pogués pintar-hi l'obra contractada «los dos ensemps e despertidament in solvi» (però cf Carbonell, 1989, 114). Tot plegat, perquè es deia Antoni en comptes de «Pere».

Per a la crítica italiana esmentada, el «bateig» del Pseudo-Bramantino com a Pere o Pedro Fernández ja és un fet descomptat, i la identificació de les seves obres en una autoria única es considera d'una probabilitat incontrovertible -amb algun matis de precaució, que és just destacar: «*Cosicché la supposta identità Pseudo Bramantino-Pedro Fer-*

nández è costretta a rimanere, allo stato attuale delle conoscenze, soltanto un'ipotesi, seppur molto probabile» (Naldi, 1988, 218). La construcció historiogràfica potser resoldrà algun problema històrico-artístic italià -que tal vegada es podria intentar de resoldre, igualment, a partir de la hipòtesi de pintors diferents, dintre la mateixa «koiné» estilística-, però en tot cas no sembla que hagi fet avançar gaire els coneixements de la pintura cinccentista catalana i de la seva eventual relació amb Itàlia. O potser sí, i ens n'adonarem en un futur -esperem que pròxim-, perquè ara també s'han interessat en el tema de la identificació de Pseudo-Bramantino/Pere Fernández i s'han apuntat a la interpretació italiana, sembla que contemplant la problemàtica de les arts catalanes del segle XVI, Pere Freixas (cf Freixas-Cuyàs, 1988, 99-106) i Joan Sureda (cf Sureda, 1990, 19-21).

Les seves intervencions sobre el Pseudo-Bramantino /Pere Fernández en el Col.loqui organitzat *ad hoc* pels mateixos Sureda i Freixas amb el títol «L'expansió del Renaixement a Catalunya» (Girona, 5-8 novembre 1987) -l'encapçalament no hauria de confondre: el contingut efectiu del Col.loqui se centrava, tal com s'havia previst i preparat, entorn de la qüestió «Pseudo-Bramantino/Pere Fernández»- van flanquejar les dels estudiosos italians invitats, dedicades a exposar, debatre i establir la trajectòria italiana ideal del pintor, el catàleg «consensuat» de la seva obra italiana i en particular l'especificitat de la seva formació italiana inicial, si llombarda, napolitana o cremonesa. L'eventual catàleg d'obra hispànica d'aquest pintor encara es limita al retaule de Santa Helena -de moment-, i la seva eventual formació artística d'origen també s'ha quedat en les caracteritzacions de pertinença, sense noves aportacions. Els temes es deuen reservar per a més endavant, sens dubte. Tanmateix, respecte al bagatge «estilístic» que l'artista pogué endur-se'n en el seu periple italià, per ara haurem d'acontentar-nos amb aproximacions del tipus «*vecchia traccia ispanofiamminga*» -un substrat o «traccia» perceptible en l'obra

italiana del pintor i que, «*restituita alla terra d'origine, torna operante*» en el retaule gironí de Santa Helena (Navarro, 1982, 54)-, i amb denotacions com la «vena dramàtica», o la «intensa expressivitat», etc., trets que des d'Itàlia apareixen sempre «hispanics».

Hi ha acords bàsics en molts punts de la complexa problemàtica, però no pas una completa unanimitat, ni molt menys. Les actes del Col·loqui gironí encara no han sortit a la llum, i segurament matisaran allò que els mateixos autors de les intervencions ja tenen publicat -i que s'ha citat aquí-, però sense variacions substancials. En tot cas, esperem poder disposar aviat per escrit, i en una sola publicació que equivaldria a una monografia, del copiós material aportat pels experts sobre aquest tema, que ara cal espigolar en tants de treballs dispersos, o sentir-ne evocar versions i «estats de la qüestió» només en repetides exposicions orals -R. Naldi (1988, 217, n 14) sostenia que l'edició de les actes s'esperava per al 1989, però ben segur que haurem d'esperar encara molt més.

D'altra banda, successives recerques, troballes o intuïcions van afegint noves peces al catàleg del pintor que fou el convencional Pseudo-Bramantino -i ara per a aquests autors és Pere Fernández, simplement- (per exemple, cf Leone de Castris, 1985, 9, 11, 22; Navarro, 1985, 62-64; i amb les precaucions assenyalades abans, també Naldi, 1988, 218-219). A més, van descobrint-nos nous aspectes i influències o irradiaacions precises de la seva trajectòria artística, fins i tot a Catalunya, com ha detectat recentment Joan Sureda (1990, 20). Extraïem un pas significatiu de l'únic escrit publicat per l'estudiós sobre la qüestió -i sobre art català del segle XVI-, que citem *in extensu* perquè l'explicació no té pèrdua:

*«Més que cap altre pintor, àdhuc que Fernando Yáñez que va residir a Barcelona el 1515, Pere Fernández va tenir particular rellevància en la introducció de l'italianisme a Catalunya. Encara que difícil de seguir, atès l'estat de l'anàlisi del problema, es pot dir que la seva influència no*

només és patent a Nàpols sinó a Catalunya, com ho demostra entre altres l'art de Pere Mates I, el que Post havia anomenat el monogramista català. Però potser on la presència perefernandesca es fa més palesa és a terres tarragonines i defineix un dels problemes més atractius de la historiografia de la pintura renaixentista a Catalunya, problema que fins ara ha passat desapercebut als estudiosos. Ens referim a la trajectòria de l'autor del retaule d'Alforja que es conserva parcialment al Museu Municipal de Reus. Atribuït a vegades a Francesc Ribes, la peça central amb el Triomf de Sant Miquel sobre l'Infern denota indubtables connexions amb obres italianes molt relacionades amb el sojorn napolità de Pere Fernández. Entre aquestes obres la més propera és la Verge de les Gràcies de Santa Maria delle Grazie de Salerno, atribuïda de manera dubtosa a Marco Cardisco (Riccardo Naldi) i a Girolamo Aldibrandi (Leone de Castris). La relació formal entre les dues taules és tan acusada que ens fa pensar en un mateix autor, un pintor potser català que coincidiria amb Pere Fernández a Itàlia i que potser tornaria amb ell a la pàtria.» (Sureda, 1990, 20)

A propòsit del Sant Miquel del retaule d'Alforja, Nicole Dacos -en el context d'un seu treball en curs que relaciona Pere Nunyes amb l'anomenat «Mestre de la Madonna de Manchester» (cf Zeri, 1953, 15-27), una primera versió del qual presentà a l'esmentat Col·loqui gironí de 1987- havia comentat, en comunicació privada i en el mateix Museu de Reus, que l'intens italianisme d'aquesta pintura li feia sospitar l'estada a Itàlia del seu autor. Cal dir que la prof. Dacos també intueix una etapa italiana per a Pere Nunyes i Pere Serafí. Doncs, bé, gràcies a les recerques de Sureda, ara ja tenim localitzat el mestre d'Alforja/Francesc Ribes: era un pintor potser català, company de viatge de Pere Fernández en la seva tornada a la pàtria des del sojorn napolità. Enmig queda només per a resoldre el detall de les petites llacunes documentals i de l'anàlisi i explicació històrico-artística de la imaginativa proposta assenyalada, un detall complementari que tal vegada s'ha deixat per a una altra ocasió, o per als afeccionats als arxius i per als historiadors «positivistes», que sempre es podran entretenir a resoldre'l.

Mentrestant, la perspicuïtat dels *connoisseurs* ens ha organitzat, amb l'artesanía fina de la imaginació deductiva, la peripècia històrica d'un segment de pintura cinc-centista que resultava inexplicat. Tanmateix, persisteix el dubte de si ara queden realment explicades les coses, i quines. En el cas del mestre d'Alforja, de moment no hi ha arguments que expliquin res. En la construcció del Pseudo-Bramantino/Pere Fernández italià, queda un superb i sofisticat edifici, val a dir, i podrà habitar-hi qui s'hi senti segur, o almenys qui s'hi senti a gust. Queda també el seu «*ben trovato*», un brillantíssim, enlluernador exercici col·lectiu de penetració estilística. I queda, sobretot, l'admirable lliçó, també col·lectiva, de cultura artística i d'erudició pictòrica que comportava l'esforç de sostreure a l'obscuritat de la dispersió un grup nodrit i valuós de pintures -napolitanes, romanes, llombardes, i fins gironines-, totes certament emparentades. El balanç de l'esforç de recuperació s'ha de considerar molt positiu, doncs, a despit que els resultats puguin no ser convincents en una part substancial del seu propòsit: en la definició d'un únic pintor, identificable amb Pere Fernández.

I no ho són, o almenys no ho són per a mi. No aconseguixo resseguir l'estil d'un sol pintor, ni reconèixer-hi precisament el de l'autor del retaule de *Santa Helena*, subjacent en tantes diferències com es manifesten en el complex de pintures que li són assignades. És sabut que els artistes solen variar la pròpia manera de pintar en el curs dels anys, amb les noves coneixences i amb les influències que van rebent, per evolució interna del propi treball o per alteracions condicionades pels encàrrecs..., i a vegades l'entitat dels canvis podria arribar a confondre'ns fins al punt que, sense una adequada documentació, resultés àrdua o impossible l'atribució de tal o tal altra obra al seu autor. Però un cop admès això, no sé veure els trets constants -ni els he pogut deduir de les explicacions llegides- que, per damunt de les diferències evidents, permetin parlar d'un sol

pintor en el variat recull de peces assignat al Pseudo-Bramantino. Pertanyen a dos o tres pintors, com a mínim. Ni, tampoc, que aquests suposats trets constants siguin retrobables en el retaule de *Santa Helena* -malgrat que, en artistes que han anat a Itàlia i s'hi han «italianitzat», siguin freqüents els casos de «regressió» quan tornen al seu país o van a un context artístic diferent de l'italià, això no justifica la profunditat de les diferències ni compensa la feblesa de les analogies.

En fi, no sé veure en el conjunt d'obres el factor o factors d'homogeneïtat, i d'altra banda no considero suficient el suport documental adduït, ni encara menys adequada la seva interpretació -sobretot si ho comparem amb l'abast dels objectius pretesos. Més aviat he de confessar la meua perplexitat enfront de la identificació d'un mateix autor, per exemple, en el retaule de *Santa Helena* i en l'*Adoració dels pastors* dels ducs de Villahermosa -que en el curs del Col·loqui de 1987 es van poder veure còmodament, una pintura al costat de l'altra, en el context de l'exposició gironina de l'«època dels genis». Com igualment m'he de confessar perplex enfront de l'ús i de la «lectura» que s'han fet, per exemple, del pas de la carta de Summonte.

Penso que els treballs atribuïts al Pseudo-Bramantino corresponen a més d'un pintor, els quals són diferents dels dos pintors del retaule de *Santa Helena* -per ara, i mentre no s'aportin noves dades, Antoni Norri i Pere Fernández-, malgrat que en tots els casos es tracti de pintures notòriament emparentades per estil, inclosa la de Girona. Les influències artístiques llombardes, i fins bramantinesques -la «*koiné* bramantesco-mediterrània» que encunyà F. Bologna-, s'han reconegut habitualment en l'obra de *Santa Helena* des de fa molt temps, però la identitat d'autoria que es proposa en conjunt amb tot el complex d'obres italianes és una altra qüestió, que no es pot enllestir combinant només intuïcions i enfilalls d'hipòtesis: s'hauria de ponderar, d'argumentar i de fonamentar més sòlidament. Si no, a



aquest pas el problema històric de l'obra del «Pseudo-Bramantino» acabarà essent un «imbroglio» historiogràfic, amb una solució ràpida però només fictícia, i que encara afegirà a la suggestiva confusió el nou embolic d'un «Pseudo-Fernández».

Per tot això, la nostra anàlisi s'atindrà exclusivament a les dades establertes en ferm: al sol retaule gironí de *Santa Helena* [fig. 2.2.20], treball d'Antoni Norri i Pere Fernández (1519-1521). No es considerarà cap de les pintures atribuïdes al «Pere Fernández» italià -a desgrat que des d'un punt de vista de la representació espacial acreditin un interès constructiu molt superior-, ni tan sols el *Sant Blai* recentment adquirit pel Museu d'Art de Catalunya. Penso que el llarg *excursus* que l'afer historiogràfic del Pseudo-Bramantino m'ha obligat a intercalar haurà justificat a bastament aquesta opció. Deixem dit per endavant que el manifest llombardisme espacial de la pintura de *Santa Helena* resulta molt tímid, quasi esvaït -malgrat el planteig dels seus quadres com a «vistes» i l'evident intenció de presentar un conjunt ben articulat-, si el comparem amb l'ardit il·lusionisme i l'efectista construcció unitària dels diferents cossos d'un retaule que apareix en obres com el políptic de *Sant Martí* a Treviglio (1485) de Bernardo Zenale i Bernardino Butinone (cf Venturoli, 1982, 185-198), o el de la *Immaculada Concepció* a Cantù (1502) del mateix Zenale (cf Natale, 1982, 24-49), o també els retaules de la *Visitació* de Santa Maria delle Grazie a Caponapoli (c. 1508-1510) (cf Naldi, 1986, 72-75) i el cremonès de *Santa Maria in Bressanoro* (c. 1515-1517) (cf Gregori-Bertacchi, 1985, 76-80), atribuïts al Pseudo-Bramantino.

En canvi, situats a Catalunya en 1519-1521, la consciència espacial reflectida en el retaule de *Santa Helena* esdevé d'una força i d'una novetat sorprenents, començant per la pintura arquitectònica dels guardapols oblics [fig. 2.2.21] i la *Mare de Déu de Misericòrdia* del timpà [fig. 2.2.22], que estableixen una pauta d'horitzó general només

aproximat però baix, sense escorços geomètrics pronunciats però acomodats a la posició dels observadors. A desgrat que cadascuna de les taules de l'interior es configuri amb horitzó autònom i lleugerament divers [fig. 2.2.20], el recurs de donar a les representacions d'«emmarcament» -els guardapols i el timpà- una solució centrípeta modera les diferències i n'afavoreix una percepció globalitzadora.

El tret més específic i palmari del cicle de *Santa Helena* resideix en el protagonisme espacial d'arrel llombarda assignat a les figures: en totes les taules, el cos humà es manifesta l'element prioritari d'ordenació de l'espai -i tal vegada, com en l'habilíssim timpà [fig. 2.2.22], ho esdevé en exclusiva. Assenyalen d'entrada que aquest protagonisme s'ha obtingut mitjançant la reducció estereomètrica de les figures, l'ús distanciador de l'escorç i de la gestualitat, i el control acurat de les dimensions i altures dels cossos propiciat per l'operació amb horitzons baixos. Així, no calen volums arquitectònics de disseny solemne i laboriosos per a compassar satisfactòriament les relacions de profunditat, i de fet són evitats o reduïts al mínim indispensable fins i tot en les escenes d'ambientació «urbana» o d'«interior». Hi tenen una funció només denotativa, per exigències de l'episodi narrat, però no pas cap funció pròpiament espacial. Per exemple, en la [fig. 2.2.24a], els edificis del fons reprenen el conegut efecte de «teló», malgrat la correctíssima fuga de les ortogonals al punt (C) -un punt exterior al quadre: una «sofisticació» que podem constatar aquí per primer cop «construïda» en comptes de «reproduïda» d'un gravat-, per la reductiva banalitat del disseny i per l'absència d'un traçat complet amb punt de distància. No obstant això, la tridimensionalitat de la vista no en resulta perjudicada, perquè els termes de profunditat ja els van definint les pròpies figures amb el seu volum i posició. Observem que ni tan sols no cal que hi quedi explicitat un paviment per a establir les referències mètriques de rigor.

També ha desaparegut el descriptivisme microgràfic de tradició septentrional, sense disminuir per a res la força evocadora de la representació dels rostres o dels drapells, ni encara menys dels fons de paisatge. Al contrari, en cap més cicle pictòric del segle XVI no trobarem uns paisatges tan convincents com a «vista», amb uns cels tan vastos i lluminosos, i amb una espaiositat tan integrada a les figures, com els que apareixen en la taula principal de *Santa Helena*, en el *Calvari* i en els quatre Sants de la predella, amb menor extensió, però no pas amb menor intensitat, en la [fig. 2.2.23a].

L'operació amb horitzons més aviat baixos -i en el timpà, baixíssim-, esdevé un factor determinant per a la definició espacial del quadre, perquè s'utilitzen en funció del disseny de les figures: del seu escorç, de la seva altura, i fins i tot de la seva posició en profunditat. Resulta, per tant, un substitutiu de la construcció amb distància, un *ersatz* o succedani d'inferior precisió geomètrica si es vol, però d'una eficàcia gràfica perfectament equiparable. D'entrada, remarcuem que en el retaule de *Santa Helena* apareix per primer cop l'«horitzó» aplicat amb inequívoca consciència del seu significat òptico-figuratiu, com també per primer cop se situa en posició baixa -les taules de *Santa Úrsula* possiblement manlleven d'aquí el recurs, dèiem, i en tot cas s'hi aplica amb posterioritat i hi té una incidència no més parcial: afecta a l'escenari, no a les figures. La posició dels horitzons empírics, mancats de correspondència amb cap noció de «vista» -i per tant sense entitat d'horitzó, pròpiament-, era aleatòria o casual: s'associava a les coses representades o a grups de coses i no pas al conjunt del quadre, el qual podia presentar diversos «horitzons» simultanis. Com es recordarà, els dels paviments tendien a resultar altíssims i els dels sostres més aviat baixos, per convenció compositiva o per inèrcia dels traçats amb procediment de Mesa o amb punt «rodleria», però al marge de cap eventual intenció «òptica» del pintor.

Observem encara que, en la representació empírica de la distància/profunditat constatada fins ara, la posició de les figures o fileres de figures «darrera» d'unes altres era sistemàticament significada elevant els caps de les de darrera per «damunt» dels caps de les de davant, i cada nova filera es dibuixava amb caps que sobresortien escalonadament, cada vegada més «amunt» com més «lluny». En el retaule de *Santa Helena*, en canvi, la recepta convencional se substitueix per primera vegada per la lògica «perspectiva» albertiana i s'adopta l'escala de les alçades establerta en funció de l'altura de l'horitzó. I com que Norri-Fernández operen amb horitzons més aviat baixos -no arriben a l'alçada d'una figura a primer terme i per tant no generen isocefàlia, per citar la referència d'Alberti en la glossa d'Edgerton (1975, 26, 196)-, l'escala d'alçades determinarà que els caps de les figures compassades en profunditat baixin en comptes de pujar com farien en cas d'horitzons alts, o d'anivellar-se com amb l'horitzó isocèfal.

L'horitzó al nivell del paviment de la *Mare de Déu de Misericòrdia* [fig. 2.2.22] permet escalar les altures (H) dels personatges agenollats de manera que suggereixin un semicercle entorn de la figura central: com que el pla del paviment -només implícit, però ben «present»- baixa a mesura que s'allunya, els caps progressivament més baixos cap al centre defineixen també una posició progressivament més distant respecte al pla del quadre i a l'espectador. En l'episodi del *Trobament de les creus* [fig. 2.2.23a] l'efecte és similar, però més complex i subtil, perquè el cercle entorn dels qui desenterran les creus -el veritable nucli narratiu- s'ha de compaginar amb la jerarquia més destacada de Santa Helena i amb la localització de l'escena en un «exterior».

L'horitzó (o), doncs, aquí convenia disposar-lo en un nivell mitjà del quadre, que també deixés visible el terra amb el gran sot excavat per treure'n les creus -o sigui, que mostrés la mateixa «acció» de descobrir-les. El protagonisme de l'«acció» de desenterrar, i no pas dels dos compar-

ses que fan el treball, es resol amb agudesa contraposant obliquament en profunditat els seus cossos escorçats amb una vista alta que acaba de suprimir-ne el rostre i de fer-los anònims [cf fig. 2.2.23b]. No ha calgut renunciar al recurs de la disposició circular en profunditat, perquè l'horitzó (o) encara s'ha mantingut més baix que l'alçada de les figures (H) -com si l'observador mirés l'escena des de l'interior d'un altre fossat excavat a terra davant del quadre-, i la seva posició en profunditat es continua escalant en sentit descendent. Així, la Santa titular, situada a primer terme al costat dels comparses ajupits que treuen la creu, també sobresurt en altura. Notem, en fi, que l'horitzontal del paisatge (h) no coincideix amb l'horitzó del quadre (o), com correspon als casos d'una vista enclotada en una vall, en comptes de la projectada a camp obert. La distinció ha permès explicar millor l'escenari «exterior» sense perjudicar l'afortunat planteig compositiu que acabem de considerar.

Els escorços del retaule de *Santa Helena*, realment abundants, no són gratuïts, ni s'haurien d'interpretar com un exhibicionisme gràfic o com una mera tendència de gust. Convindria situar-los en la lògica espacial «llombarda» de Nerri-Fernández, en l'economia compositiva que presideix la tridimensionalitat del quadre. Tant els escorços de les figures com els d'altres objectes «familiars» cobreixen la funció perspectiva primordial de servir referències mètriques als observadors -i al mateix pintor-, en substitució d'un traçat geomètric explícit. Notem, per exemple, que ni una sola de les deu creus majors representades en les diverses escenes no ha rebut la típica solució frontal, ni tan sols les dues creus centrals i més importants de les taules del *Calvari* -obliqua lleu- i de *Santa Helena* -quasi ortogonal. Totes es presenten més o menys decantades, tombades, ajagudes, estintolades..., soles o bé en connexió amb figures, com en la [fig. 2.2.25], delimitant així porcions espe-

cífiques d'espai ordenat que propicia un immediata avaluació visual.

Igualment caldria dir de les nombroses petites creus dels compartiments de la predel·la o de l'episodi de la *Mort de Santa Helena*, per a no parlar de les figures o «accessoris» -és impressionant l'escorç de *Sant Francesc* amb els braços oberts «sota» l'agosarada creu de serafins, o el lleó de *Sant Jeroni* vist per darrera... Un darrer exemple, pot servir-lo la disposició obliqua del grup del *Miracle de la Vera Creu* [fig. 2.2.24a], quasi definida en planta per una creu ajaguda a terra. Seguint el braç llarg de la creu, la distància-profunditat és indicada pel baiard amb les cames del ressucitat en escorç (B), successivament enllaçada cap al fons pel braç (A) del personatge -detallat en la [fig. 2.2.24b].

L'episodi de la [fig. 2.2.24a], d'escenari descentradíssim a causa del punt de fuga (C) tan exterior perquè havia d'acollir l'obliquïtat del grup de figures, ha rebut un horitzó moderadament baix, similar al de la [fig. 2.2.23] -l'horitzontal marcada en el quadre que passa per (C). Atès que el nivell d'horitzó queda per dessota de l'alçada d'una figura dreta a primer terme -no és isocèfal, doncs-, la posició progressivament allunyada dels personatges s'hauria de representar, com en les [figs. 2.2.22 i 2.2.23] i seguint la lògica albertiana, amb una disminució progressiva de l'altura dels seus caps. Però malgrat que el contingut narratiu de la [fig. 2.2.24a] propiciava una composició circular entorn del nucli «creu-ressucitat», com en les dues escenes esmentades, aquí els pintors no han repetit l'efecte, potser perquè l'orientació obliqua del conjunt ja feia innecessàries noves indicacions dels termes de profunditat. La relació distància-altura s'ha combinat ara amb el factor variable «actitud»: figures dretes, agenollades, assegudes... El personatge dret que sosté la Vera Creu en el centre i a primer terme del quadre defineix l'altura (R), a la qual, en el terme dels testimonis del miracle drets en el fons, corres-

pondrà l'altura (N). Entremig, l'altura dels caps que correspon a figures agenollades com les del grup esquerre de Santa Helena és (M), i a la figura asseguda damunt el baiard és (S).

Per acabar, notem de passada, en el personatge dret al centre de la (fig. 2.2.24), una lamentable pífia de dibuix: l'equívoca configuració de les cames. Sembla com si en el darrer moment s'hagués intercanviat una extremitat per l'altra a partir del genoll, fent passar la del darrera per davant. En qualsevol cas, en resulta una zona de confusió en l'articulació del genoll de segon terme, que culmina amb la relliscada d'adjudicar a l'individu dues cames esquerres (E). La petxina de l'absidiola darrera Santa Helena en l'episodi del *Consell amb els jueus* traeix igualment una penosa malformació que no s'adiu amb la solidesa de la resta de motlluratges arquitectònics, ni encara menys amb el domini profund del dibuix que Antoni Morri i Pere Fernández han acreditat amb escriure en tot el retaule. Aquest parell de badades no resta gens de mèrit al seu notabilíssim treball.

Com s'ha pogut comprovar en els exemples analitzats del cicle de *Santa Helena*, la composició en profunditat es condensa i resol efectivament en les figures, les quals, sintetitzades en «quadratures» o volums estereomètrics a la manera llombarda, defineixen les alçades i distàncies del quadre amb la seva posició i el seu escorç, potenciades per l'operació amb horitzons baixos -un horitzó isocèfal hagués aconsellat traçats amb paviment-escaquer. Així, el pintor ordena l'espai del seu «quadre-finestra» segons la racionalitat d'una «vista» que l'observador ha de poder avaluar, però no n'explicita els valors mètrics amb el traçat habitual. La perspectiva hi és present amb una adequada comprensió del seu significat, però sense l'exteriorització lineal completa que la solia identificar en d'altres moments i en d'altres corrents figuratius -sense el mètode albertià de la «*intersegtione*», i per tant del punt de distància.

### El quadre en els obradors autòctons

Si hem d'atenir-nos a la pintura sobreviscuda o coneguda, la límpida lliçó espacial del retaule de *Santa Helena* no tingué a penes ressò ni seguici, o només va tenir-ne en trets aïllats i en aspectes epidèrmics, ara trascurables. L'estimulant cultura perspectiva que s'hi reflecteix -tanmateix no formalitzada explícitament en el mètode geomètric albertià de construcció del quadre, sinó basada en una concepció estereomètrica de les figures d'encuny llombard- no trobà «interlocutors» en el país, restà un episodi puntual, un mer parèntesi. L'única excepció, potser, bé que amb aplicació al disseny de l'escenari i en tot cas frustrada, hauria estat la darrera obra de Joan de Borgunya († 1525), també per a la Seu de Girona i ja recordada en el seu moment. Al marge del grup predominant de pintors forasters, als quals veiem contractar una part substancial dels encàrrecs artístics -i tots els importants-, la majoria dels tallers autòctons semblen sobreviure en una somorta rutina de petits treballs decoratius i d'encàrrecs menors, quasi d'esquenes a qualsevol problemàtica de renovació.

La majoria de tallers, però no pas tots. Precisament a Girona, encara, destaca un dels obradors més actius de la primera meitat del Cinc-cents: el de Pere Mates (c. 1490/95-1558). La seva vasta producció, impregnada de característiques molt personals i constants, és parcialment documentada -en consten notícies a partir del retaule ara perdut de *Sant Andreu* de Roses (1520), contractat per Pere de Fontaines poc abans de morir-, però la mateixa continuïtat del seu estil tan inconfusible deixa poc marge als dubtes respecte a la resta d'obra sobreviscuda que se li atribueix. Per a la notícia general, que aquí hem d'ometre, sobre els treballs de Pere Mates i la seva trajectòria artística, amb les indicacions documentals i bibliogràfiques pertinents, remetem a Garriga, 1986b, 75-77, n 93; cf també Alarcia, 1986, 241-243; id., 1989, 424.



L'experiència de Pere Mates podria il·lustrar la de nombrosos pintors locals del segon terç del segle enfront de la representació espacial -salvant sempre les diferències de qualitat: certament l'ofici de Mates, tot i les limitacions, acredita uns nivells molt superiors als de la resta de col·legues. Es manté arrelat en les convencions gràfiques essencials de la tradició figurativa autòctona i en modera els arcaïsmes gràcies a la incorporació de trets italianitzants -posers obtinguts en contactes amb d'altres pintors, o més sovint per la mediació de gravats, en especial d'A. Dürer-, però sense alterar-ne en profunditat els planteigs. Així, persisteix la composició del quadre a partir de les figures, isolades d'un fons que es completarà subsidiàriament com un element conjuntiu autònom, no pas com a fruit d'un disseny integrat. La independència figura-fons en l'organització conceptual i gràfica de la imatge, tan constantment comprovada aquí, propicia d'entrada la fragmentació espacial i la resolució del quadre per agregacions de vistes. De fet, la fragmentació i la composició per agregats serà un tret distintiu constant en la producció figurativa catalana de tot el segle XVI.

La dificultat a concebre el quadre com una «vista» instantània des d'un punt -com la imatge unificada que un observador veu a través de la «finestra»- sembla infranquejable, i resulta encara potenciada en un context de treball artístic intensament artesanitzat, tan refractari a les pressuposicions teòriques implicades en els procediments perspectius italians. En tot cas es consolida entre els pintors l'operació indiscriminada amb receptes convencionals i heterogènies, de base empírica, que pot assimilar estilemes nous però els metabolitza d'acord amb les velles pressuposicions. Les novetats formals es compaginen, doncs, amb una concepció del quadre com a recull o seqüència que recomposa aspectes diversos de l'experiència visual -com a «superfície-receptacle» d'imatges de coses, al marge de la precisa posició amb què cadascuna és vista. D'altra banda, s'absor-

beixen «des de casa» per vies indirectes i igualment indiscriminades, i en particular a través de la difusió generalitzada de col·leccions d'estampes. Les estampes compten com a repertori per a préstecs figuratius, i per tant es poden acomunar sense gaire distincions, amb absoluta «ingenuïtat estilística», els models gravats d'autors «renaixentistes» tan diversos com Dürer i Rafael/Raimondi -les sèries de circulació més freqüent.

El comportament gràfic dels tallers autòctons es mou en el context d'aquestes pautes que acabem de recordar, però d'un pintor a l'altre poden existir diferències enormes, i de fet, com ja s'ha apuntat, les de Pere Mates respecte a la majoria dels seus col·legues són quasi abismals. Per això, d'entre la producció connectada amb la tradició local, l'obra de Mates, a més de sobresortir en abundor, esdevé més significativa tant dels avenços com dels límits en el procés d'assimilació de canvis, i n'illustrarem una mostra més àmplia. Del seu primer treball conservat, el retaule de Santa Magdalena de la Seu de Girona (1520), considerem la *Prèdica de Crist* [fig. 2.2.26]; del retaule de Sant Iscle i Santa Victòria de Millars (1527-1528), que havia començat Francesc Espinosa, les taules de *Sant Iscle i Santa Victòria* [fig. 2.2.27], la *Proclamació de la fe de Sant Iscle i Santa Victòria* [fig. 2.2.28] i la *Flagel·lació de Sant Iscle i Santa Victòria* [fig. 2.2.29]; del retaule de Santa Maria de Segueró (c. 1530), la taula del *Naixement de Jesús* [fig. 2.2.30]; del retaule de Sant Pere de Montagut (1535-1550?), les escenes de la *Prèdica de Sant Pere en el temple* [fig. 2.2.31] i de *Sant Pere batejant* [fig. 2.2.32]; del retaule de Sant Joan Baptista (1536), ara en col·lecció particular de Madrid, els episodis de *Zacaries proposa el nom de Joan* [fig. 2.2.33] i de la *Prèdica de Sant Joan Baptista* [fig. 2.2.34].

La pintura de Pere Mates sembla la d'un artesà sòlid, d'ofici potser poc inspirat i gens agosarat, però segur, molt correcte i d'una gran precisió. Els seus dissenys

resulten estàtics i repetitius -en els tipus, en els accessoris i en l'ambientació de les escenes, en les situacions representades i en la composició del quadre-, però els treballs són acabats a consciència i serveixen amb claredat i eficàcia la narració pretesa. Prescindeix completament dels fons d'or, fins i tot en els celatges, malgrat que les figures continuen contraposades davant un «teló» decorat i massa engrandides respecte al minsc espai de l'escenari que tenen reservat. La simplificació dels edificis i objectes de matriu geomètrica, potser excessivament reductiva -sense arribar mai als extrems de Joan Gascó- i sovint hàbilment resolta, tendeix al convencionalisme i a la reiteració. Així i tot, el sintetisme i la netedat dels seus acabats dona a les superfícies representades un suggestiu aspecte de marqueteria. La mateixa tendència de Pere Mates a sintetitzar i a tipificar, que empobreix la seva ja mediocre inventiva i limita la gamma dels seus recursos, el fa un pintor enormement equilibrat i constant, gairebé uniforme -i fins i tot avorrit, als antípodes del nervi vigorós d'un Joan de Borgunya, per posar l'exemple d'una obra desigual i en permanent transformació.

Aquests trets generals de l'activitat figurativa de Mates que s'acaben de resumir serveixen el context pertinent a les seves representacions espacials. Tampoc en la consciència dels valors tridimensionals que acredita el pintor ni en els expedients gràfics amb què els expressa no s'aprecia cap agosarament ni cap evolució remarcable. Llevat d'algun episodi d'escorços insòlits de figures -ara trascurable, perquè en realitat són manllevats a estampes de Dürer-, les construccions espacials de Pere Mates són tradicionals, simples, equilibrades i constants. El comportament que es constata en les obres de la seva maduresa, datades o presumibles, ja el trobem en el seu primer treball -almenys en el primer que es coneix, el retaule de Santa Magdalena de la Seu de Girona [cf fig. 2.2.26]-, i això tant per l'ús de procediments acurats com per les resolucions «a ull», que aplica indiferentment, segons els casos.

D'altra banda, les composicions de l'escena són frontals en tots els seus quadres, invariablement. Sovintegen els descentraments, però mai no responen a cap intenció constructiva d'una determinada «vista» arriscada, sinó als simples efectes d'una composició típica i centrada de l'escena sobre l'organització de l'escenari o del fons, sobretot a causa dels convencionalismes en la representació de certs accessoris -setials, ambons, escales, etc. Pere Mates opera sempre amb mètodes empírics, amb una certa comprensió del fenomen de la convergència de les ortogonals, exclusivament, però no pas de les seves implicacions òptiques, ni encara menys de les relacions de distància ni dels valors de profunditat que s'hi associen.

En la *Prèdica de Crist* [fig. 2.2.26] del retaule de Santa Magdalena (1520), totes les ortogonals convergeixen escrupolosament en un únic punt, situat a mitja alçada en el marge esquerre del quadre -per exigències de la construcció frontal escorçada del setial de Crist, adossat en el mur dret-, però obté uns precaris resultats espacials de la unificació de l'escenari. Només el setial des d'on Crist predica, gràcies a l'elemental efecte de volum de l'escala -que Mates repeteix sovint, per exemple en la *Flagel·lació de Sant Iscle i Santa Victòria* [fig. 2.2.29], amb els graons en posició ortogonal-, genera un minúscul escenari completat pel mur de tanca darrera les dones. Però l'atapeït grup de personatges drets a continuació sembla empès endavant i «planxat» pel decorat arquitectònic, que es resol en un simple teló pla. Aquesta funció tradicional estrictament decorativa del fons, constituït com a superfície plana no integrada en l'espai narratiu a desgrat que es representi com a tridimensional, és també comprovable amb tota nitidesa en nombroses d'altres escenes, per exemple en la *Prèdica de Sant Pere en el temple* [fig. 2.2.31], en la de *Sant Pere batejant* [fig. 2.2.32] i, amb traçat menys unitari, en la *Prèdica de Sant Joan Baptista* [fig. 2.2.34].

L'horitzó dels traçats no hi té cap sentit visual ni cap funció gràfica conseqüent: és clar que Mates n'ignora el significat, si més no perquè les figures s'acorden a un altre horitzó divers, el qual tampoc no té efectes a l'hora d'establir una escala de les alçades. Però, de fet, l'arquitectura ja no es representa amb l'objectiu de construir «interiors» penetrables, que permetin assignar un lloc adequat i diferent a cada figura o cosa de l'episodi narrat. En la *Prèdica de Crist* de la [fig. 2.2.26] és molt patent que els termes de profunditat s'han determinat «a ull», sense criteri regulador -comparem el gruix d'intradós de les tres arcades, tan desigual-, i que la seva escala dimensional esdevé incompatible amb la donada a les figures. Cada grup de figures conforma una franja plana retallada davant d'un fons pla, amb plena autonomia espacial.

Atès que el mateix concepte de distància ja és absent de la representació, l'arquitectura tampoc no estableix referències de distància per a compassar la profunditat. De fet, només les figures situades a primer terme semblen disposar d'una certa porció d'espai, i podem comprovar-ho tant en la *Prèdica de Crist* [fig. 2.2.26] com en d'altres taules poblades amb grups nombrosos, per exemple en les similars de la *Prèdica de Sant Pere en el temple* [fig. 2.2.31] i de la *Prèdica de Sant Joan Baptista* [fig. 2.2.34]. L'efecte d'espaiositat és encara més reeixit quan els primers termes tenen poques figures, com en les escenes de la *Proclamació de la fe de Sant Iscle i Santa Victòria* [fig. 2.2.28], de la *Flagel·lació de Sant Iscle i Santa Victòria* [fig. 2.2.29], de *Sant Pere batejant* [fig. 2.2.32] i de *Zacaries proposa el nom de Joan* [fig. 2.2.33]. En canvi, a partir dels segons termes la sensació d'amuntegament esdevé sempre feixuga i inevitable -fins i tot amb elements arquitectònics intermedis, com els simples diafragmes sense volum que apareixen en les [fig. 2.2.26], [fig. 2.2.29] i [fig. 2.2.33].

No havent-hi cap idea de distància associada als traçats, el pintor tampoc no té consciència del valor mètric

dels paviments per a determinar la posició i altura de les figures: Pere Mates sap descriure'ls com a superfície plana i estable mitjançant hàbils tocs d'ombres horitzontals, com en l'episodi de la *Magdalena renta els peus de Crist* que aquí no reproduïm, però acostuma a representar-los sempre ben llisos -malgrat que apareguin en escenes inequívocament d'interior-, sense decorar-los amb els tradicionals enrajolats i per tant sense necessitat de traçar prèviament cap escaquer. Les excepcions -per exemple, la taula central de *Sant Iscle i Santa Victòria* [fig. 2.2.27], o l'*Anunciació* del retaule de Segueró- són molt escadusseres. La solució del paviment llis es podria relacionar amb l'equivalent d'algunes escenes del retaule de *Santa Helena*, però en aquesta hipòtesi és obvi que Pere Mates hauria aïllat el recurs, com un efecte independent del complex de recursos espacials aplicat per Norri-Fernández.

Hem vist que el coneixement del punt de fuga per part del pintor ja era manifest des de les primeres obres. D'entre els exemples més inequívocs -perquè comprenen les ortogonals de diferents plans del quadre, i a vegades afecten a segments lineals mínims i dispersos-, remarcuem, a més de la [fig. 2.2.26], del retaule de Santa Magdalena, les taules de les [fig. 2.2.28] i [fig. 2.2.29], del retaule de Sant Iscle i Santa Victòria de Millars, i les de les [fig. 2.2.31] i [fig. 2.2.32], del retaule de Sant Pere de Montagut. Però no obstant conèixer el procediment del punt, també queda clara la concepció estrictament empírica que Pere Mates en tenia. Ja dèiem que aquí el punt no comporta la idea d'observador ni d'horitzó, ni s'associa al quadre -al conjunt de la imatge-, sinó només als sectors de la representació que l'han fet necessari: els volums geomètrics de l'arquitectura i d'altres objectes. Les figures són independents: són un altre fragment del quadre, iuxtaposat en el mateix rèceptacle d'imatges, però no pas coordinat amb la resta dels volums com una única «vista». La funció del punt s'esgota en el traçat de les ortogonals de les coses que

s'hagin de dibuixar per a omplir les àrees del quadre deixades lliures per les figures, i prou. Per al pintor, el punt és una recepta geomètrica convencional adequada per a construir objectes -per a facilitar-ne una reducció gràfica-, i s'associa a cadascun dels objectes però sense implicar cap sentit òptic.

Per això, quan s'opera amb punt, la seva posició en el pla figuratiu és convencional i determinada per causes aleatòries: per la comoditat de dibuix dels objectes en situacions típiques, o fins i tot per la vella rutina artesana, tan pràctica, d'aprofitar els marges -el cas de la *Prèdica de Crist* [fig. 2.2.26]- i els eixos de simetria del quadre -per exemple, en el retaule de Millars el punt es troba en l'eix vertical (E) en la [fig. 2.2.27], i en l'eix horitzontal (E) en la [fig. 2.2.29]. També perquè el punt és aliè a connotacions visuals, se'n podrà prescindir quan la resolució del traçat dels volums sigui molt simple -com en l'episodi de *Zacaries proposa el nom de Joan* [fig. 2.2.33], amb les ortogonals de l'escó delineades «a ull» fragment a fragment-, o bé quan, per complexa que fos, ja venia donada al pintor de primer antuvi, o sigui, quan el pintor s'ha limitat a reproduir-la d'un bon gravat, fidelment però «a ull», que és el cas de la cabana del *Naixement de Jesús* [fig. 2.2.30] del retaule de Segueró. D'altra banda, convé remarcar que no pocs problemes gràfics queden penjats en els traçats amb aquest ús elemental del punt: la descripció de l'intradós en escorç dels arcs, per exemple, sol tenir solucions lamentables, seguint l'arcaica tendència artesana a «plegar-los» per a mostrar-ne més superfície obstruïda de la que caldria -com en la *Prèdica de Crist* [fig. 2.2.26], o sobretot en la *Prèdica de Sant Pere en el temple* [fig. 2.2.31].

I si el traçat empíric amb un sol punt no sostreu el quadre a la fragmentació espacial -perquè s'aplica sempre a problemes gràfics parcials i aïllats de la representació, com a mínim sense integrar-hi les figures-, la construcció

amb diversos punts el dissocia encara més intensament. L'efecte de més intensa discontinuïtat espacial generada per l'operació amb diferents punts -amb traçat precís o «a ull»- s'il·lustra en les escenes de *Zacaries proposa el nom de Joan* [fig. 2.2.33] i, en particular, en la *Prèdica de Sant Joan Baptista* [fig. 2.2.34]. En la de Zacaries [fig. 2.2.33] notem almenys la conseqüència de la dispersió del traçat en l'aspecte vinclat i com de muntatge «de peces» que adquireix l'escó del protagonista, o també en la inconsistència del sumari fons arquitectònic en relació a les figures.

La [fig. 2.2.34a] fa avinent que les ortogonals de la zona alta fuguen a una àrea alta i més aviat dispersa: les del dossier tenen un punt precís, però les del fons arquitectònic són molt escampades. Les ortogonals de la zona baixa, que corresponen a l'estrada o ambó des d'on predica Sant Joan i a l'escambell des d'on escolten Herodes i els dos acompanyants, fuguen més avall a una àrea molt reduïda i ben centrada. La dissociació es fa notòria sobretot quan es considera la representació de les relacions espacials entre els diversos elements figuratius, per exemple les dimensions, situació i distància dels personatges, o encara relacions més precises, com la posició axial (F) de l'ambó de Sant Joan respecte a l'escambell d'Herodes, el qual figura que l'escolta assegut enfront seu.

En la [fig. 2.2.34b], s'il·lustren concretament algunes d'aquestes relacions. Amb (A) s'expressen els límits de l'ambó i la seva correspondència espacial amb l'escambell (E). L'escambell (E) té marcada la posició dels peus dels personatges: (1) representa els d'Herodes, (2) els de l'acompanyant de primer terme, i (3) els pressuposables del segon acompanyant obstruït. La situació del dossier s'indica amb (D). Remarquem la dislocació de la posició relativa dels tres elements (A), (E) i (D), en realitat progressivament reculada cap al fons mentre que, al contrari, el pintor pretenia representar-los en un mateix terme de profunditat: el dossier (D), que òbviament es volia figurar damunt l'escam-



bell d'Herodes (E), cobricelant-lo, en canvi apareix «darre-  
ra» -damunt l'auditori «general». Semblantment, l'antagonis-  
ta (E) de l'acció havia d'estar enfront de l'ambó del prota-  
gonista Sant Joan (A), en comptes de desplaçat més «endins»  
del quadre com de fet es troba.

L'exposició del comportament espacial dels tallers  
autòctons i de la producció més diguem-ne «vernacle», que  
hem exemplificat a partir de les construccions d'un pintor  
significat com Pere Mates, s'hauria de completar amb refe-  
rències coetànies d'altres indrets del país. El panorama de  
recursos específicament espacials que es desprèn de l'anàli-  
si de la pintura sobreviscuda -d'altra banda, en si mateixa  
no gaire abundant ni homogènia, ni tampoc gaire remarcable-  
confirma les concepcions i recursos que ja s'han constatat,  
naturalment amb accents i matisacions. Per tal de recollir,  
ni que sigui amb una restringida selecció d'exemples, el to  
d'aquestes lleugeres modulacions, convindria considerar en-  
cara, doncs, alguns casos més de construcció espacial del  
quadre. Hem triat pintures que, en relació a Mates, reflec-  
teixen certs avenços puntuals tot mantenint les mateixes  
pautes, i també d'altres obres que suposen un retard i una  
pobresa de recursos molt notoris.

Il·lustrem el primer grup amb taules del retaule  
de Santa Tecla de la Seu de Tarragona (1524-1527?), atribuït  
al pintor que Ch. R. Post anomena mestre de Pere de Cardona  
-les de *Santa Tecla escoltant la predicació de Sant Pau*  
[fig. 2.2.35] i del *Martiri de Sant Joan Evangelista* [fig.  
2.2.36]-, i amb l'episodi de *Magdalena ungeix els peus de*  
*Crist* [fig. 2.2.37] del retaule de Santa Magdalena de la Seu  
de Tarragona (primer terç del segle XVI?), atribuït amb dub-  
tes a Francesc Olives. El segon grup s'il·lustra amb escenes  
del retaule de la Vida de Crist (primer terç del segle XVI?)  
-només fragmentàriament sobreviscut a la destrucció de l'es-  
glésia del Sant Salvador de Balaguer (1936)-, d'un pintor  
anònim convencionalment conegut com a mestre de Balaguer:  
les del *Naixement de Jesús* [fig. 2.2.38], de l'*Epifania*

[fig. 2.2.39] i de la *Presentació de Jesús en el Temple* [fig. 2.2.40ab] (per a algunes notícies sobre aquests pintors i altres d'anàlegs, amb referències bibliogràfiques, cf Garriga, 1986b, 78, n 95).

El mestre de Pere de Cardona descriu l'escenari arquitectònic amb més varietat que Pere Mates i s'entreté a decorar-ne minuciosament algun detall, però no en millora pas la correcció general del disseny -notem la doble finestra sota els merlets del mur del fons, o bé el timpà apetzinat damunt el portal en escorç de la [fig. 2.2.36]. L'escala dimensional dels edificis s'acorda encara a unes proporcions massa reduïdes respecte a les figures, i això, sense arribar a les panofskyanes «cases de nines» que s'han citat d'altres vegades, compromet greument la versemblança de l'«habitabilitat» d'aquestes construccions. Per exemple, en la [fig. 2.2.35] es vol representar Santa Tecla (T) repenjada en l'ampit d'una finestra mentre escolta a Sant Pau, però en canvi l'obertura sembla tallada ran del paviment, damunt del qual la Santa hauria d'estar estirada per a poder treure el bust a fora com el treu. Així i tot, la relació figures/arquitectura és més satisfactòria que la pintura de Mates, i no tant en l'aspecte de les dimensions com principalment en el de l'evocació de la tridimensionalitat.

En efecte, els edificis de les [fig. 2.2.35] i [fig. 2.2.36], a més de presentar traçats amb un sol punt de fuga per a les ortogonals de tots els plans -molt clarament, malgrat alguna convergència parcial a part en tots dos casos, evidenciada en els esquemes adjunts-, serveixen un escenari espacial practicable per a les figures, l'acció de les quals transcorre «dintre» l'arquitectura, en comptes d'únicament «davant» com en els «telons» que hem hagut de consignar tantes vegades. El punt de fuga, que no s'ha fixat en el centre geomètric exacte del quadre a desgrat que la composició es podria considerar centrada a més de frontal, es troba sobre un horitzó diferent però mínimament distant del dels personatges. Aquesta pràctica coincidència dels ho-

ritzons, quasi superposables, esdevé un índex molt significatiu si el relacionem amb l'escala de reducció de les figures.

Perquè, almenys en l'episodi de *Santa Tecla escoltant la predicació de Sant Pau* [fig. 2.2.35], notòriament, el pintor ha contemplat el fenomen de les reduccions, tant per a l'escenari com per als personatges, i ha operat amb alguna escala d'alçades. Fa de mal precisar si aplicava una escala només intuïtiva -caldría reconèixer que força afinada-, o bé si seguia alguns models. D'entrada, sembla poc probable que el pintor tingués notícies -eventualment en una reductiva versió artesana- de l'escala d'alçades de rigor amb horitzó isocèfal de la tradició d'Alberti que vam veure plantejar en el *De pictura*, però la hipòtesi potser no s'hauria de descartar de ple. Aleshores, l'origen més versemblant de l'escalament de les reduccions del mestre de Pere de Cardona, semblaria que s'ha de buscar en la reproducció atenta i fidel d'alguna estampa amb composicions similars, tant perquè ja se n'ha detectat l'ús en aquesta mateixa taula -la figura de Sant Pau respondria al préstec d'un gravat de Rafael/Raimondi (cf Avila, 1985, 78)-, com sobretot perquè en d'altres taules seves el fenomen es recull només genèricament -com es pot comprovar en la [fig. 2.2.36], si li és atribuïble.

Les precàries condicions de conservació i neteja de la pintura no permetien obtenir un document gràfic de la [fig. 2.2.35] en el decisiu sector central de la zona baixa que fos adequat per a les comprovacions geomètriques pertinents, però certes dades fonamentals hi són encara ben visibles. En primer lloc, la ja assenyalada i extraordinària proximitat, quasi identitat, de l'horitzó (O) del traçat general dels edificis respecte a l'horitzó de les figures. Segon, la reducció de les figures correspon -per intuïció?, per expressa consciència?, per còpia «mecànica» d'un gravat?, per còpia «comprensiva»?...- als criteris d'isocefàlia establerts en la intersecció albertiana per a casos així, en

particular en la zona dreta del quadre: els personatges de l'auditori de Sant Pau mantenen els caps a una altura constant respecte al nivell de l'horitzó, i la reducció determinada pel seu progressiu allunyament s'expressa escalant la posició dels seus peus. I tercer, la reducció isocéfala i escalada de les figures s'ajusta a la seqüència de reduccions determinada en l'escaquer: observem que els personatges (1) i (2) drets sobre el paviment quadriculat del carrer senyalen tots dos precisament, amb la posició dels seus peus i des dels respectius termes de distància, l'amplada exacta d'una rajola. Aquesta posició sembla intencionada, i com dèiem abans no s'hauria de descartar que el pintor hagués comprès els rudiments d'un procediment d'escala d'altures plausible, basat en la significació mètrica de la seqüència de les transversals del paviment. En aquesta hipòtesi, hi hauria implicada la idea que Gaurico expressà en el passatge tan conegut del *De Sculptura* (1504): «*Atqui locus prior sit necesse est quam corpus locatum, Locus igitur primo designabitur, id quod planum vocant*» (Gaurico/Chastel-Klein, 1969, 183). Tanmateix, la conjectura no es pot confirmar, per ara.

L'estat defectuós d'aquest sector de la imatge no permet una restitució suficient de la quadricula de l'escaquer respecte a l'eventual determinació de la seqüència de profunditats pel mètode de la diagonal -sembla que sí, però no n'hi ha seguretat, i en aquestes condicions fóra encara més absurd plantejar el tema del punt de distància. D'altra banda, els personatges de l'esquerra del quadre tenen els peus obstruïts per l'estrada des d'on predica Sant Pau, i per això en l'auditori del costat esquerre, que com és obvi no compta amb la referència mètrica del paviment, resulta també més difícil un control precís de les alçades -el pintor potser les ha resoltes «a ull». Com sigui, i no obstant l'eventual antecedent d'un gravat -que tampoc no n'hauria obviat la construcció-, la cohesió espacial de la present [fig. 2.2.35], tant per la unificació del traçat, com per la integració figures/arquitectura, com per la resolució racio-

nalitzada de les relacions de profunditat, destaca molt per damunt d'altres treballs coetanis, inclosos els de Pere Maties, i fins i tot els altres del mateix pintor.

Així, en el *Martiri de Sant Joan Evangelista* (fig. 2.2.36) és insatisfactòria l'escala de reduccions, i també ho són altres elements del traçat: notem la matussera solució dels graons per elevar els personatges del grup esquerre a continuació del pretor -els graons potser es dibuixen en un segon moment, circumstància que explicaria la dislocació de la seva convergència respecte al punt principal-, o l'arcaic atapeïment de l'espai de l'escena, i detalls com l'absurda obstrucció de la barana situada just al costat del pretor, que resulta tapada per les figures del fons (Z), o bé com l'aplicació de la recepta secular de la bisectriu (b), etc. Les diferències tan profundes en els planteigs espacials i en els recursos gràfics aplicats que es desprèn d'ambdues pintures atribuïdes al mateix mestre de Pere de Cardona susciten no pocs interrogants -a propòsit de l'ús de gravats, però també de l'autoria comuna de les taules-, que ara no podem entretenir-nos a analitzar. Malgrat que hi ha poques ocasions de consignar la presència d'un paviment amb funció mètrica que compassa la profunditat i la reducció de les figures, amb un horitzó pràcticament isocèfal i en el context d'un traçat general d'escenari unificat, els interrogants hauran de quedar per força oberts tal com es presenten de moment.

L'episodi de *Magdalena ungeix els peus de Crist* (fig. 2.2.37), que s'ha atribuït amb molts dubtes a Francesc Olives -ara la qüestió és indiferent-, il·lustra la difusa continuïtat dels casos més típics d'una resolució del quadre a partir de les figures, a les quals s'ha afegit un fons arquitectònic com a «teló», manllevant-lo d'algun gravat. La pèrdua total de la pintura dels sectors baixos de la composició no n'ha deixat vestigis visibles del paviment, però la relació del grup de figures amb la representació d'una taula parada apareix plausible. Notem que les franges brodades de

les tovalles i les vores de la superfície coberta convergeixen correctament en un punt -en realitat una àrea molt restringida-, situat a l'alçada dels ulls entre Crist i l'apòstol que el flanqueja. L'escenari, en canvi, és independent i no s'ha «construït»: és un mer fons sense profunditat integrable en la narració, reproduït línia a línia i tros a tros d'un altre dibuix. Per això la prolongació de les ortogonals dóna l'enorme dispersió que s'ha explicitat en l'esquema adjunt -comprovable sobretot en els segments més curts. D'altra banda, el pintor demostra no haver entès del tot l'arquitectura representada en el model: ha dibuixat les columnetes adossades amb el seu fust cilíndric només en el mur frontal, mentre que en el brancal de l'arc les ha «planxades» com si fossin una decoració plana en comptes de volums tridimensionals.

La fragmentació del quadre per una composició amb agregats de vistes dispars és potenciada per la tendència a utilitzar les estampes indiscriminadament, no pas d'una manera «constructiva» ni integrada en la pròpia composició, sinó com a substitut de la composició: com un còmode repertori de retalls de solucions ja enllestides i que només cal «muntar». El mestre Olives, o qui fos l'autor de la [fig. 2.2.37], reflectia aquest comportament gràfic encara amb una certa sensibilitat i moderació, amb una certa adaptació constructiva al si del propi quadre, segons l'actitud ja constatada en tantes ocasions fins aquí -encara dintre la tradició quatrecentista de «construcció» artesana del quadre, que comportava l'operació amb certs recursos i procediments espacials. Molts d'altres tallers, en canvi, es caracteritzaran per un «estampisme» més profund i sistemàtic, per una operació a partir de gravats tan exclusiva i superficial que els farà perdre l'ofici de construir una imatge. En conseqüència, també es perdrà la capacitat d'operar amb el cúmul de recursos espacials ja en circulació. La moda fàcil i epidèrmica de l'«estampisme» d'aquests obradors ho arrasa tot: des de l'esforç d'evolucionar cap a fórmules espacials

noves i millors, fins a la mateixa continuïtat de les fórmules constructives acumulades per la tradició artesana medieval. La regressió en la capacitat de representar els valors tridimensionals de la imatge i el retorn de les composicions amb «*horror vacui*» és notòria en amplis sectors de la producció figurativa fins a la darrereria del segle.

L'activitat dels pintors «estampistes» -certament els menys dotats, quan ens atenim a la tònica general de qualitat artística de les obres conservades- s'ha de deixar consignada, si més no perquè també contribueix a caracteritzar el conjunt del procés de canvis espacials en les arts figuratives del Cinc-cents. Representen el problema en negatiu, com si en fossin el revers, però conformen igualment la realitat històrica que pretenem detectar: mostren un cop més la lenta i contradictòria acomodació de tants tallers locals -d'abast diguem-ne «comarcal»-, feta a batzegades, amb regressions i ruptures, a un nou tipus d'imatge que al capdavant implicaria la representació tridimensional. Com si inconscientment en preparaessin el terreny, fent una prèvia «*tabula rasa*» de les tradicions de l'ofici.

En molts episodis d'aquest «estampisme» desaforat, que aquí hem de limitar-nos a assenyalar, s'hi poden trobar «fossilitzacions» significatives. L'evident pobresa de recursos espacials a què es veu reduït el mestre de Balaguer, per exemple, en serveix gairebé una caricatura. Per a les escenes del *Naixement de Jesús* [fig. 2.2.38] i de l'*Epifania* [fig. 2.2.39] de l'antic retaule del Sant Salvador de Balaguer s'ha reproduït el fons d'un sol gravat, repetint-ne la mateixa còpia en tots dos quadres amb una sola diferència: l'arquitectura s'ha girat especularment -s'ha mantingut la convencional il·luminació d'esquerra a dreta, de manera que la inversió gràfica ha comportat també una inversió de la llum. Però la fragmentació de la imatge es dispara en l'episodi de la *Presentació de Jesús en el Temple* [fig. 2.2.40], per al qual el pintor no ha disposat d'una bona estampa, i aleshores no sap resoldre'l sinó amb petits retalls de coses

iuxtaposades, fins a omplir completament la superfície del quadre.

Primer, el Sacerdot amb el Nen i les figures principals, després els dos grups d'acompanyants, i finalment el fons restant, esquematitzat en la [fig. 2.2.40a]. El paviment consta de dos sectors, quadriculats per separat «a ull» i cadascun amb aspecte pròxim al d'un paviment-cortina. La zona alta, tripartida per arcs de mig punt sobre columnes, omple el sector central amb un muntatge d'objectes solts que haurien d'evocar el tabernacle del Temple, i els dos laterals amb finestretes aparellades. Els arcs frontals, tan inversemblantment aprimats en la imposta que s'haurien de desplomar, vincien endavant per complet tots tres el seu intradós ortogonal. Les finestretes del fons, obertes amb perfil d'arc frontal en uns murs laterals que se suposarien ortogonals al pla del quadre, s'han conformat a la «lleï del marc» i tenen totes la mateixa altura. En la [fig. 2.2.40b] es presenten les «correccions» espacials dels intradossos dels arcs i de l'alçada de les finestres per tal de fer-ne més palmari el contrast dels arcaïsmes. L'aleatorietat visual de les receptes aplicades suposa una regressió de gairebé un segle, i l'absència tan absoluta de sentit espacial en la composició del quadre reprèn unes convencions que ara ja només es poden qualificar de mers «fòssils».

### 3.2.3. La inconsistent levitat del pes d'Itàlia

#### Estampes i records

A partir del segon terç del segle, la difusió dels models artístics italians es fa progressivament intensa, i els seus ecos impregnen també de manera creixent la pintura del país. Ja no caldrà insistir més, perquè ens hi hem referit *ad nauseam*, en la poca profunditat amb què són acollits els «renaixentismes» en voga, en els nombrosos filtres de tota mena -artístics i estètics, econòmics i culturals, individuals i col·lectius- amb què són metabolitzats, en la



importància que hi tingué la informació indirecta obtinguda en repertoris de gravats, i en la mateixa mediació dels pintors forasters de diferents procedències i tradicions artístiques. D'entre aquests pintors, caldria destacar en especial, per ara, els autors de la producció més copiosa, qualificada i de més predicament entre els seus contemporanis en el terç central del Cinc-cents: els portuguesos Pere Nunyes (doc. des de 1513, † post 1556) i Henrique Fernandes (doc. des de 1523, † 1546), que habitualment van treballar en col.laboració -associats en una «companyia» formalment constituïda amb caràcter temporal, com la documentada el 1532 per a sis anys de vigència.

La seva abundant producció és hàbil, però d'execució ràpida, desigual, poc elaborada i poc exigent. Contempla sobretot els efectes de conjunt i compagina els esquemes compositius tradicionals amb una certa modernització de les figures i volums, i amb nombrosíssims préstecs puntuals a estampes amb dibuixos de Dürer, de Miquel Angel i sobretot de Rafael. La seva pintura es correcta, però apressada, i s'ajusta als paràmetres d'avaluació i al caràcter competitiu imposat per la tipologia de les comandes. El context artesà de terminis ajustats i preus baixos propiciava un treball artístic «industrialitzat», expeditiu i basat en la repetició constant dels recursos gràfics. No obstant els condicionaments generals, s'ha de reconèixer que la pintura de Nunyes i Fernandes -resolta quasi sempre en companyia, però també per separat- es manté en un nivell de dignitat acceptable, que justifica el flux continu d'encàrrecs controlat pel seu taller.

De l'extensíssima obra documentada dels dos pintors portuguesos, n'han sobreviscut només cinc conjunts: el de les portes del *retaulle de Sant Eloi dels Argenters* (1526-1529), pintat en solitari per Pere Nunyes per a l'església barcelonina de la Mercè i ara conservat en el Museu d'Art de Catalunya; el *retaulle de Santa Maria i Sant Martí* (1527-1533?) de la parròquia de Capella (Baixa Ribagorça), treball

conjunt de tots dos artistes; el *retaula de la Santa Creu* (1528-1530) de l'església de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona, encàrrec de Jaume Joan de Requesens i obra de Pere Nunyes tot sol; el *retaula de Sant Sever* (1541-1542), també pintat en companyia per a l'Hospital de Clergues de Barcelona, ara al Museu Diocesà de Barcelona; i la *decoració mural dels sepulcres comtals de Ramon Berenguer I i d'Almodis* (1545), obra que la documentació coneguda assigna en solitari a Henrique Fernandes i que en manté *in situ* en un pany del creuer de la catedral de Barcelona, amb inscripcions d'una restauració de 1786. El gran *retaula de Sant Genís* de Vilassar, treball en comú començat abans de 1527 i acabat el 1533, fou cremat el 1936, però n'haurem de prescindir del tot perquè la fotografia del conjunt que se'n conserva és tan general que no permet apreciar -ni quasi distingir- la pintura de les taules. Un ampli resum de la trajectòria artística d'ambdós pintors -exhumada dels arxius sobretot per Josep M. Madurell-, amb informació de tota la seva obra documentada i de la bibliografia pertinent, es trobarà a Garriga, 1986b, 140-144, nn 131 i 132; a més, cf Alarcia, 1988a, 113-120; Ávila, 1986, 244-246; id., 1989, 4226-428.

Malgrat que s'ha tingut en compte tot el complex de pintura conservada de Nunyes i Fernandes -també la realitzada «en companyia», doncs-, l'exposició de la nostra anàlisi espacial considerarà els treballs dels dos socis per separat, i per tant n'il·lustrarà el comportament que reflecteixen mitjançant l'obra realitzada «en solitari». De Pere Nunyes, s'han seleccionat algunes taules del *retaula de Sant Eloi* (1526-1529) del Museu d'Art de Catalunya, concretament el conjunt del seu revers amb l'*Anunciació* en grisalla [fig. 2.3.1], i les escenes del *Naixement de Sant Eloi* [fig. 2.3.2], de *Sant Eloi pesant les selles de muntar del rei Clotari* [fig. 2.3.3], de la *Consagració episcopal de Sant Eloi* [fig. 2.3.4], i de *Sant Eloi batejant un infidel* [fig. 2.3.5]. L'única pintura conservada i documentada com a treball personal de Henrique Fernandes (1545) és la que re-

produïm aquí: la *decoració mural dels sepulcres comtals de Ramon Berenguer I i d'Almodis* [figs. 2.3.6-2.3.8] en la Seu de Barcelona, una sorprenent i enigmàtica «arquitectura picta» que a Catalunya esdevé un *unicum* absolut.

Pere Nunyes modernitza el modelat de les figures, però no pas l'espai del quadre ni la composició de les escenes, els quals es condueixen encara per les velles pautes quatrecentistes d'encuny septentrional, tant per la concepció del binomi figures/fons com pel seu tarannà gràfic en la pauta dels «*diestros en el contra acer de la bista, que [...] no saben que cosa es linea*». Cap de les seves obres no respon a una construcció unitària, ni encara menys a una «vista» que, a més de l'escenari, integri també els personatges en la unitat d'aquella construcció. En cap composició de Pere Nunyes no es pot retrobar un traçat de conjunt, sinó només la vella agregació de fragments -amb el recurs desigualment intens i afortunat a gravats, per a figures, accessoris o fons. Respecte al comportament d'altres pintors, per exemple al de Pere Mates, els diversos fragments de les composicions de Nunyes poden resultar millors -i de fet en té de molt reeixits, tant en personatges com en objectes o en detalls de superfícies i textures, i més en el retaule de Sant Eloi que en el de la Santa Creu-, però la seva concepció del quadre és tothora la de sempre, la de l'habitual receptacle d'imatges diferents i iuxtaposades.

O encara potser, a comparació, Pere Nunyes manifesta algun pas enrera en «*no saber que cosa es linea*» -més perceptible per contrast amb el seu propi progrés en la representació articulada de les figures i volums per mitjans tonals i lluminosos-, en el sentit que, quan opera amb traçats, els traçats són sempre únicament parcials: el paviment per la banda inferior del quadre i el fons arquitectònic per la superior, cobrint les superfícies que ha deixat buides l'agrupació més o menys densa de figures del sector central establert de primer antuvi. En el curs de les anàlisis de pintura, hi ha hagut ocasió de constatar traçats empírics

que unificaven totes les ortogonals de tots els plans de l'escenari -per exemple, alguns en Pere Mates, en Joan de Borgunya, fins i tot en Joan/Perot Gascó [cf fig. 2.1.21], o encara abans en els Vergós [cf fig. 1.2.14] i en el mestre de Castelsardo [cf figs. 1.2.15 i 1.2.16]-, doncs bé, Pere Nunyes, al contrari, mai no construeix el quadre així. A tot estirar podria haver operat amb un punt «rodleria» per als paviments enrajolats -és molt incert que ho faci algun cop per a l'arquitectura-, però fins i tot això és dubtós, com veurem. En tot cas l'hipotètic punt s'aplicaria sempre per a un sol element figuratiu, a part de la resta.

Per a Pere Nunyes, doncs, el punt, quan n'hi ha -i com a màxim-, va amb la cosa que el comportava: amb cada cosa, però no pas amb el quadre, encara. Per tant, en la seva pintura tampoc no es pot parlar, pròpiament, d'horitzó en el sentit constructiu de la imatge. Altrament, moltes composicions seves s'acordarien a quatre o cinc «horitzons», com l'efectista grisalla de l'*Anunciació* (fig. 2.3.1), amb figures tan italianitzades. És obvi que el pintor no es plantejava el quadre en aquests termes. En realitat, i a despit de les aparences de monumentalitat, darrera els personatges de l'àngel i de la Mare de Déu disposats sobre una franja de paviment llis no hi ha cap «construcció», sinó un simple tel·ló arquitectònic. La pilastra central, migpartida amb precisa simetria per l'eix vertical per tal de coincidir amb la juntura dels dos batents de la porta, potser s'ha inspirat en algun gravat, però en tot cas s'ha delineat «a ull»: els escassos i poc profunds segments ortogonals presenten una dispersió irreductible a cap punt, ni a cap àrea raonable. Cadascun tira al seu aire, i fóra absurd interpretar-hi punts de fuga i horitzons, també perquè, a més, el comportament gràfic es reitera en moltes altres composicions de Nunyes. En algunes és idèntic, per exemple en l'estructura general del fons de l'*Epifania* del retaule de Sant Just, o en el *Naixement de Sant Eloi* [fig. 2.3.2] -magnífic per altres conceptes.