

Qüestions de perspectiva en la pintura hispànica del segle XVI (Criteris d'anàlisi perspectiva i aplicació al cas de Catalunya).

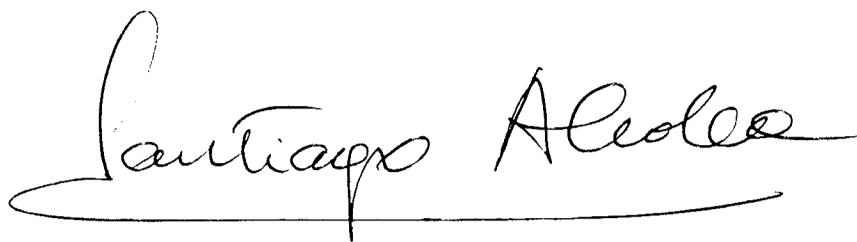
Joaquim Garriga Riera

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

QÜESTIONS DE PERSPECTIVA EN LA
PINTURA HISPÀNICA
DEL SEGLE XVI
(criteris d'anàlisi
perspectiva i aplicació al cas
de Catalunya)

A handwritten signature in black ink, reading "Santiago Alcolea". The signature is written in a cursive style with a long horizontal flourish underneath.

Tesi de doctorat de Joaquim GARRIGA I RIERA,
dirigida pel Dr. Santiago ALCOLEA I GIL.

Departament d'Història de l'Art,
curs 1989-1990.

Facultat de Geografia i Història
Divisió de Ciències Humanes i Socials

UNIVERSITAT DE BARCELONA

0. INTRODUCCI6

*«La prospettiva è briglia ottima
della pittura»*

LEONARDO, *Ash. I, 22v.*

1. **PERSPECTIVA ARTIFICIALIS RENAIXENTISTA**

1.1. Teoria de l'art i construcció perspectiva de la imatge en el Renaixement italià

Art i visió

Veure, mirar, per adonar-se i conèixer... La nostra mirada llisca damunt l'epidermis fluent de les coses, d'allò que, potser amb un excés d'optimisme, anomenem «realitat»: una continuïtat d'experiències en bona part visuals que ens esforcem inútilment a «deturar» amb els sentits per a analitzar i «posseir» amb la ment. L'esquiva «realitat visual» se'ns desplega sumptuosament com una seqüència inacabable d'imatges, incomprehensible -i, en aquesta mateixa mesura, incomprensible-, que la nostra retina àvida i meravellada passa i repassa, escombra, furga: paisatges dilatats, infinits, o detalls precisos i minuciosos, vastos panorames poblats de persones i d'animals en un bullici constant, revestits de colors innumerables per efecte de les llums canviant. Deturar-ne en un instant precís el moviment i seleccionar-ne una porció o un detall amb la vista, tot bloquejant i fixant la mirada en un punt, hauria de permetre al

nostres sentits ja concentrats i al nostre cervell copsar tot allò i comprendre-ho plenament -amb el màxim de plenitud possible per a una consciència humana, plenitud que, d'altra banda, esdevé diversa i variable segons l'agudesesa de les percepcions i l'amplitud dels coneixements. Però també, i sobretot, hauria de permetre representar-ho, o representar-ne algun aspecte, sempre que es disposés d'una certa habilitat i dels mètodes o instruments idonis.

Tanmateix, per tal de poder-ne avaluar adequadament els resultats, o sigui les representacions obtingudes, cal adonar-se de la duresa de les condicions de representació: ha calgut isolar un petit sector del camp visual, congelar-ne el moviment -llevat del cas d'imatges filmades- i limitar-ne la vista des d'un únic punt immòbil. Amb la representació haurem augmentat encara la intensitat de la comprensió d'alguns aspectes d'aquella realitat vista, certament, ara bé, també haurem restringit més la quantitat d'aspectes conscients del segment de realitat representada. Els mecanismes restrictius que condicionen la representació de fet són del mateix ordre dels que ja condicionen la visió -és a dir, la percepció visual conscient-, i han estat examinats pels estudiosos moderns d'òptica i de psicologia perceptiva; aquesta problemàtica, que va recollir amb agudesesa Ernst H. Gombrich (1959) per l'extrem interès dels seus vesants artístics, serà exposada més en detall en el seu lloc. Cal dir, però, que la consciència de la «fluïdesa» de la «realitat» i dels límits de la seva percepció i comprensió -o d'una lúcida fruïció- és recurrent, i molt sovint ha estat intuïda, simbolitzada o manifestada *expressis verbis* per filòsofs i poetes, per bé que aquí n'haurem d'obviar fins i tot els exemples.

La mateixa qüestió ha rebut i rep habitualment, de part dels artistes, dels pintors o dels qui d'alguna manera s'han ocupat dels temes relacionats amb la «re-presentació» o producció artificialiosa d'imatges de la «realitat visual», uns planteigs no pas metafòrics ni transcendentalitzats, si-

nó de «vol ras», objectivadors, d'arrel empírica o bé científica segons els casos. Uns planteigs que tanmateix es poden concretar en imatges impregnades d'una densa reflexió i d'una profunda poesia, convé recordar-ho: aquestes, però, són sempre d'un ordre divers i no equivalent ni traduïble amb les idees o amb la poesia que pot destil·lar el llenguatge literari. En definitiva, quan el treball dels pintors ha consistit a formar imatges relacionades amb la realitat visual, ha calgut afrontar més o menys explícitament la qüestió de fons: l'absoluta necessitat d'una reducció o esquematització de les coses vistes, atesa l'extensió, la complexitat i la fluïdesa amb què se'ns presenten. Tot reduït per via de l'art la inesgotable riquesa d'una vista a signes gràfics, el pintor n'haurà d'isolar una part, immobilitzar-la i fixar-la des d'un sol punt. És a dir, haurà d'esquematitzar-la dràsticament.

Més endavant ja s'insistirà en la importància i en les conseqüències d'aquesta operació reductora inevitablement implícita en tota imatge «naturalista», en tota pintura que tingui com a referents les dades de la percepció visual. Ara, un cop presentat un primer apunt de la qüestió, podem introduir-nos en la resposta que hi donà la cultura artística renaixentista -la italiana en primer lloc-, impregnada de la voluntat que les imatges «artificioses» s'assemblessin a les imatges vistes, i que en particular s'hi assemblessin en allò que els dona més versemblança de «naturals»: la tridimensionalitat. Una resposta, la seva, que pretenia defugir tant les convencions de la tradició artesana com les sortides estrictament empíriques tan habituals en l'època -portades a l'àlgid de les seves virtualitats expressives en el Tres-cents per l'obra poderosa de Giotto, i de fet ja esgotades-, i que s'elaborà en el segle XV amb els recursos científics considerats més idonis per al problema de la representació de la visió: els experiments amb «cambres òptiques» o sobretot amb miralls, i la seva ulterior anàlisi i justificació a partir de les dades que oferia la

ciència òptica, la *perspectiva* d'origen euclidià, de caràcter matemàtic i geomètric. Així, nasqué la *perspectiva artificialis*, un mètode de representació «naturalista», que es considerava «científic» -òbviament, en el sentit del terme «ciència» abans dels segles XVII i XVIII- en la mesura en què permetia traduir sobre el pla pictòric una imatge «proporcional» -equivalent, o exactament corresponent- de les coses vistes tal com eren vistes, tal com les percebia la visió humana.

Art i teoria

La *perspectiva artificialis* renaixentista, en definitiva, és el resultat d'una aplicació de teories científiques, d'ascendència òptica, als problemes artístics -pictòrics, gràfics: els relacionats amb la representació. Cal observar, però, que aquesta aplicació no és un fenomen aïllat, sinó que respon al clima artístic i cultural tan peculiar congriat a Itàlia en el segle XV per impuls del moviment humanístic, el qual, com sintetitzarem de seguida, plantejà per a les arts una fonamentació teòrica, en bona part d'origen científic o sigui «basada en els principis fonamentals de la naturalesa». Així comença Leon Battista Alberti, per exemple, el seu *De pictura* (1435/36):

«Scrivendo de pictura in questi brevissimi comentari, acciò che'l nostro dire sia ben chiaro, piglieremo dai matematici quelle cose in prima quale alla nostra materia appartengano; e conosciutole, quanto l'ingegno ci porgerà, esporremo la pittura dai primi principi della natura» (Alberti /Grayson, 1973, 10).

La *perspectiva artificialis*, doncs, ja s'integra en una consideració general de la pintura -de la «representació gràfica»- profundament impregnada, al seu torn, de voluntat i d'elements teòrics. En tot cas, l'activitat pictòrica s'arriba a vincular a la construcció perspectiva de la imatge, fins al punt que pintura i perspectiva esdevindran indissociables de la teoria que els dóna suport. «Pintar»

voldrà dir «pintar amb perspectiva». La identificació pintura-perspectiva i la seva conjunta derivació teòrica són evidents en les exposicions més rigoroses, científiques i anti-retòriques, i en especial en la de Piero della Francesca (c. 1472/1475):

«La pictura contiene in sè tre parti principali, quali diciamo essere disegno, commensuratio et colorare. Disegno intendiamo essere profili et contorni che nella cosa se contiene. Commensuratio diciamo essere essi profili et contorni proportionalmente posti nei luoghi loro. Colorare intendiamo dare i colori como nelle cose se dimostrano, chiari et uscuri secondo che i lumi li devariano. De le quali tre parti intendo tractare solo de la commensuratione, quale diciamo prospectiva, mescolandoci qualche parte de disegno, perciò che senza non se po dimostrare in opera essa prospectiva; il colorare lasceremo stare, e tractaremo de quella parte che con line angoli et proportioni se po dimostrare, dicendo de puncti, linee, superficie et de corpi. La qual parte contiene in sè cinque parti: La prima è il vedere, cioè l'ochio; seconda è la forma de la cosa veduta; la terza è la distantia da l'ochio a la cosa veduta; la quarta è le linee che se partano da l'estremità de la cosa e vanno a l'ochio; la quinta è il termine che è intra l'ochio e la cosa veduta dove se intende ponere le cose» (Piero della Francesca/Nicco Fasola, 1942, 63-64).

Tanmateix, quan no són explícites, són sobreenteses, fins i tot en allusions puntuals fetes amb llenguatge planer, col·loquial o metafòric, a l'estil de «[el quadrel reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto» (Alberti/Grayson, 1973, 36), o bé «Perspectiva és una paraula llatina que significa veure a través» (Dürer, citat per Panofsky, 1927, 99).

Com és sabut, en la cronologia dels fets artístics no sempre la teoria precedeix la pràctica, no sempre les formulacions teòriques precedeixen la seva efectiva aplicació. Sovint una fonamentació conceptual no s'estableix amb claredat i integritat, circumstanciadament, fins anys després que els seus principis haguessin informat molts comportaments artístics. I això sense comptar els casos en què realitzacions pràctiques i pensament teòric germinal s'imbriquen en una relació dialèctica que acaba madurant i de-

terminant l'eclosió d'una tractadística o d'un corpus teòric pròpiament dit. O encara més, no és estrany que un comportament pràctic constant i progressiu en una direcció determinada, per mòbils simplement intuïtius o no gaire «explicables» -com certs reductes constants de «gust»-, acabi essent assumit amb molta posterioritat per un corrent de pensament i reelaborat en una veritable «doctrina». I en fi, tampoc no es poden oblidar els casos, habituals abans del Renaixement però no pas estranys ni durant ni després de la seva llarga peripècia, en què la teoria no es formula mai com a tal i resta només implícita o subjacent en una determinada praxis.

La casuística possible en l'articulació teoria-pràctica esdevé en si mateixa il·limitada, doncs, i l'estudiós ha de formar-se'n l'expectativa, qualsevol que sigui el període artístic que pretengui analitzar des d'aquesta òptica, fins i tot si el període en qüestió és tan densament i explícitament «teoritzador» com el renaixentista. I fins i tot si el tema concret que s'examina implica una problemàtica teòrica tan àmplia i inalienable com de fet la implica el tema del comportament perspectiu en la pintura. Cada comportament perspectiu concret pot reflectir un cas d'articulació teoria-pràctica diferent, i si més no es projecta sobre un fons dialèctic teoria-pràctica dilatadíssim -el qual, també cal dir-ho, podria esdevenir inacabable i recursiu, o degenerar en discussions estèrils, del tipus «Què va ser primer, l'ou o la gallina?»; n'hi ha prou exemples com perquè la prevenció no sigui injustificada.

Ara bé, un cop reconegut això, remarquem de seguida un fet determinant, absolutament fonamental: la redacció i difusió a Florència del tractat *De pictura* de L.B. Alberti el 1435 -el 1436 en la versió italiana del mateix autor, que dedicà a Filippo Brunelleschi. La seva explícita, impressionant càrrega teòrica en dates tan primerenques com 1435 és una dada transcendental per a tot estudiós de l'art renaixentista, a despit de la insistència inicial d'Alberti -que

cal entendre com un mer propòsit de simplicitat expositiva-
a recordar-nos que

«in ogni nostro favellare molto priego si consideri me non
come matematico ma come pittore scrivere di queste cose
[...] Noi, perché vogliamo le cose essere poste da vedere,
per questo useremo quanto dicono più grassa Minerva [...] Adunque priego i nostri detti sieno come da solo pittore
interpretati» (Alberti/Grayson, 1973, 10).

Caldrà tenir-la present, per exemple, tant si hem
d'examinar la pintura relacionada amb l'epicentre florentí
com si hem de constatar la progressiva proliferació d'es-
crits teòrics, independentment que en algunes obres ante-
riors -tampoc no moltes- ja es reflecteixin amb claredat as-
pectes de la mateixa teoria consignada el 1435 per Alberti.
En aquest sentit, recordem almenys la *Trinità* de Masaccio a
Santa Maria Novella -acabada el 1428 en la hipòtesi de cro-
nologia més tardana- o el relleu «pictòric» amb el *Convit*
d'Herodes de Donatello en el Baptisteri de Siena, datat en
1423/1527 (cf Edgerton, 1975, 125, 184 n 4).

Podríem recular encara a les fonts del *De pictura*
-a les mateixes *dimostrazioni* que Alberti descriu en la seva
autobiografia (cf Alberti/Grayson, 1973, XXXVI)-, i si més
no als cèlebres experiments de Brunelleschi, que són el ve-
ritable «manifest» de la perspectiva lineal, i per tant de
la imatge construïda d'acord amb planteigs manllevats a la
ciència òptica: són el «manifest» d'una pintura que respon a
una teoria (cf Manetti/Robertis-Tanturli, 1976, 55-60). Però
Brunelleschi no deixà cap corpus d'escrits, fins al punt que
coneixem el seu protagonisme en la invenció de la *perspecti-
va artificialis* per testimonis posteriors -Filarete el pri-
mer (Filarete/Finoli-Grassi, 1972, 653-657). El tractat
d'Alberti, doncs, es pot considerar, almenys emblemàtica-
ment, el document inicial, «fundacional», d'una nova etapa
en la història de la producció artística europea: aquella en
la qual la pintura es fonamenta en una teoria.

De fet, a la llarga tota mena de manifestacions artístiques es desclouran d'una doctrina fonamental, d'una teoria. O encara millor: solament seran sostretes a les *artes mechanicae* i esdevindran *artes liberales* aquelles arts que hauran estat objecte de reflexió i de fonamentació teòriques, la trilogia de les *arti del disegno* o sigui l'arquitectura, l'escultura i la pintura. A aquest propòsit, la tan complexa i sorprenent especulació de Federico Zuccaro a la darrereria del Cinc-cents [*Origine e progresso dell'Accademia del Disegno di Roma*, 1604, i *Lettera a Principi e Signori amatori del Disegno*, 1605 (cf Zuccaro/Heikamp, 1961)] no té res d'exceptional: significa un dels punts d'arribada i de maduresa d'una concepció que no havia deixat de mantenir una presència constant, obsessiva, al llarg de dos segles, en ambients artístics i il·lustrats. Aquí hem de limitar-nos a deixar apuntada la qüestió. La mateixa consciència teòrica, també, suscitaria de bon principi en els tractadistes el prurit de les definicions -de les definicions en els termes teòrics més purs i durs-, com

«Sarà adunque pittura non altro che intersegtatione della pirramide visiva, sicondo data distanza, posto il centro e costituiti i lumi, in una certa superficie con linee e colori artificiose representata» (Alberti/Grayson, 1973, 28).

Art i ciència

Insistim en això mateix observant ara amb J. von Schlosser (1929, 62-63) que les arts figuratives van tendir de seguida, «nostàlgicament», a generar una doctrina fonamental com la que des de l'antiguitat havien tingut les «germanes» arquitectura, poesia i música en el *canon* de les *artes liberales* (Garin, 1957, 38-39, n 12). Aquesta espècie de gramàtica o doctrina fonamental pressuposava la idea d'una legitimitat i d'una bellesa objectives per a l'obra d'art concreta que és quasi del tot estranya a la tradició medieval. Alberti és el primer de proclamar-la, i és al servei de la mateixa idea que durant el Quatre-cents seran desenvolup-

pades de manera completament nova i aplicades a les arts disciplines que a l'antiguitat i a l'edat mitjana s'havien cultivat només com a «ciència», però mai com a «doctrina de l'art»: d'una banda la perspectiva i l'anatomia, i de l'altra la teoria de les proporcions -derivada de les tradicions de l'antic *canon*-, que constitueixen la més decisiva fonamentació de l'estètica i de tot el pensament classicista posteriors. És un tret definitori del clima intensament intel·lectualitzant de la cultura renaixentista la manera com es dissolen els límits i com s'imbriquen la «ciència» i l'«art»: l'art és majoritàriament concebut com *ars liberalis*, és a dir, com a ciència, i en mesura major o menor tots els artistes del Renaixement ocupats en les arts figuratives seran naturalistes i peoners d'una visió del món basada en l'empirisme i el positivisme -tot i que encara ben impregnada de pensament escolàstic. Les arborescents reflexions de Leonardo serveixen exemples abundants i significatius per il·lustrar l'esmentada identificació renaixentista d'art i ciència, i n'espigolem un parell d'entre la tanmateix fornida nòmina d'altres testimonis coetanis; així,

«Se tu dirai: le scienze non meccaniche sono le mentali, io ti dirò che la pittura è mentale, e ch'ella, siccome la musica e la geometria considerano le proporzioni delle quantità continue, e l'aritmetica delle discontinue, questa considera tutte le quantità continue, e le qualità delle proporzioni d'ombre e lumi e distanze nella sua prospettiva» (Leonardo/Recupero, 1966, 40).

«Il principio della scienza della pittura è il punto, il secondo è la linea, il terzo è la superficie, il quarto è il corpo che si veste di tal superficie; e questo è quanto a quello che si finge, perché invero la pittura non si estende più oltre che la superficie, per la quale si finge il corpo figura di qualunque cosa evidente» (Leonardo/Recupero, 1966, 53).

Un cop desdoblats en intel·lectuals o científics per la identificació d'art i ciència, els artistes aniran reclamant amb progressiva insistència i decisió un status social corresponent a la seva activitat: el d'intel·lectuals

i no pas el de mers artesans. El procés de desprestigi dels gremis tradicionals com a institucions «artístiques» precipitat durant el Cinc-cents i, simètricament, el de formació de les modernes «acadèmies d'art» -processos lents i desiguals, segons les zones, però en tot cas imparables i irreversibles- són una immediata conseqüència d'això.

Art i humanisme

Potser encara convindria considerar, aquí, algun caire més del pensament humanístic com a font més directa del clima intel·lectualitzant, racionalitzador, que envoltà les arts renaixentistes i que, en definitiva, en comportà la «cientifització» i la intensa teorització. L'humanisme, en efecte, era informat des dels seus inicis, en afortunada expressió d'A. Chastel i R. Klein (1954, 22), «per la il·lusió de tota ideologia triomfant: poder tornar a començar-ho tot des dels seus fonaments». Avui ja no cal estendre's gaire a mostrar que la utopia renaixentista de la «refundació» de l'art per la via de «restituir-lo als seus orígens genuïns» -trobat, o potser millor projectats, en una boirosa, fragmentària i polimorfa noció d'«antiguitat»- prové dels postulats humanístics: s'emmarca, com a derivació paral·lela per a la cultura artística, en el mateix esforç de regeneració de les *humanae litterae* mitjançant el recurs directe a les seves fonts més autèntiques, per tant als textos de l'antiguitat clàssica:

«Tornar a la virtut primigènia, és a dir, a l'antigor; a la primera inspiració religiosa, o sigui, a l'Escriptura; a les deus de l'art, o sigui, a la naturalesa i a l'antiguitat; a l'imperi original, és a dir, a Roma; a la saviesa primitiva, per tant, a la dels mítics filòsofs i mags [...] La concepció humanística de la història identificava, en certa manera, el progrés i el retorn cap enrera; a la crítica del present corresponia la tasca de "restablir" el passat» (Chastel-Klein, 1954, 23).

Remarquem que l'humanisme es caracteritzava, pròpiament, per l'esforç rigorós d'estudi crític dels textos llatins -més tard estès també al grec i a d'altres llengües. Amb això els professionals dels *studia humanitatis* no pretenien pas un simple vernís de cultura clàssica ni una imitació superficial de trets sintàctics o d'expressions del llatí, per mor d'una erudició pedant i a la moda, sinó la comprensió i la possessió de la seva més genuïna estructura lingüística. Ara bé, els objectius dels humanistes traïen a més altres vessants molt ambiciosos, com, d'una banda, aconseguir un llenguatge literari vernacle estructuralment depurat i genuí, resolt amb una elegància i una fluïdesa equivalents -no pas mimetitzades- a les del model llatí. Però d'altra banda, igualment, es buscava una assimilació creativa de molts valors de fons pousats en la cultura clàssica, en els textos clàssics: valors d'ordre històric, filosòfic, polític, científic, artístic... Fou arran d'aquesta assimilació que a Itàlia s'anà congriant un clima cultural arrelat en el prestigi de l'antiguitat -d'una «antiguitat», a més, sentida com a pròpia, «nacional»-, al qual de seguida van donar suport entusiasta -i no sempre desinteressat- prínceps, aristòcrates, cortesans i lletraferits, amb les ja prou sovint recordades conseqüències per a les arts.

Caldria assignar, per tant, a l'intens intervencionisme cultural i social dels cultivadors italians dels *studia humanitatis* -aparentment uns simples i innocus filòlegs, erudits o «pedants»- la formació i difusió d'un paradigma artístic nou i prestigiós, basat en la cultura antiga «italiana» i destinat a transformar revolucionàriament l'art occidental: la convicció que no es pot pensar en un art veritable sense la seva depuració, sense la seva regeneració o "re-naixement", sense el retorn als seus orígens autèntics -òbviament, la naturalesa i l'antiguitat. L'únic art digne d'aquest nom, l'únic art possible, o almenys l'únic art culte i civilitzat possible, i per tant l'únic art auspiciable, s'ha de desprendre de la naturalesa i de l'antiguitat: s'ha

de regular d'acord amb els principis, doctrines o teories descloses d'aquests models suprems i únics. Les obres que s'atenen a altres models són només productes pseudo-artístics, adotzenats, «bàrbars», mereixedors del tràgic destí que Màrsias rebé, justicierament, de mans d'Apol·lo, segons descriu i alligona el mateix mite antic. Ernst H. Gombrich (1976, 203) ha remarcat amb ironia, però amb tota propietat, que no és una simple paradoxa afirmar que el moviment renaixentista tingué el seu origen no tant en el descobriment de l'home com en el descobriment dels diftongs.

Art i societat

No caldria insistir més en la profunditat d'aquesta influència humanística i en el fet que durant el Quatre-cents generà una teorització de les arts copiosa i variada, cristal·litzada ben aviat en tractats o escrits anàlegs. La utopia quatrecentista de la científització de l'art experimentà una àmplia revisió en el curs del Cinc-cents, ja des de l'anomenat «classicisme romà» de temps de Juli II i Lleó X, si no abans. En foren replantejats alguns aspectes ben característics, i així, per exemple, l'estètica d'ascendència matemàtica tan en voga fins aleshores se substituï per altres valors de caire més literari -en bona part destil·lats o ramificats del mateix moviment neoplatònic-, com els sobreentesos en el terme *grazia*; Vasari arribarà a parlar d'«una *grazia* piú *interamente graziosa*», o fins i tot de «*graziosissima grazia*». També, l'ideal humanístic de *concordia* entre el cristianisme i la tradició clàssica involucrà explícitament les arts «renascudes» al servei de projectes ambiciosos i de gran volada com la *renovatio* papal: «*renovatio Romae, renovatio imperii*». Hi donaren forma artística d'altíssim nivell un conjunt de personalitats vigoroses, d'entre les quals podem destacar Bramante, Rafael, Miquel Angel...

La integració de les arts en un vast moviment polític i cultural d'encuny humanístic culminava els ideals

estètics del Quatre-cents, i, a desgrat que n'acomodava alguns dels seus postulats bàsics, no sostragué pas a les mateixes arts la ja densa sedimentació doctrinal que havien acumulat -tampoc no ho féu el moviment posttridentí, que en el darrer terç de la centúria tendiria a un intervencionisme artístic reglamentista, més o menys directe i eficaç. Al contrari, la superació o substitució de certs valors per uns altres en el Cinc-cents és concebuda com a signe i garantia d'una superior perfecció de les obres. Així ho entén un testimoni d'excepció, Giorgio Vasari, al seu cèlebre *Proemio* de la tercera part de *Le Vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550 i 1568):

«Ma sebbene i secondi [els artistes quatrecentistes] augumentarono grandemente a queste arti tutte le cose dette di sopra, elle non erano però tanto perfette che elle finissero di aggiugnere all'intero della perfezione, mancandoci ancora nella regola una licenza che, non essendo di regola, fusse ordinata nella regola, e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine; il quale aveva bisogno d'una invenzione copiosa di tutte le cose, e d'una certa bellezza continuata in ogni minima cosa, che mostrasse tutto quell'ordine con più ornamento. Nelle misure mancava uno retto giudizio, che, senza che le figure fossero misurate, avessero, in quelle grandezze ch'elle erano fatte, una grazia che eccedesse la misura» (Vasari/Salani, 1963, III, 375).

Art i tradició

és justament la integració cultural de les arts sota l'ègida de l'humanisme i el seu indissociable component teòric, difosos amb diversa intensitat i irrisació, però en tot cas difosos quasi arreu de la península en l'arc de dos segles, allò que dóna al Renaixement italià la seva peculiar i rotunda personalitat, la seva confiada seguretat, la seva radicalitat. Però igualment també els seus reflexos més polèmics, i, des d'altres perspectives, tal vegada intolerants i prepotents o fins i tot agressius. L'admiració a ultrança per la cultura i per l'art dels «avantpassats antics» i la il·lusionada voluntat de fer-los «re-néixer» van tenir el seu contrapunt en la crítica a la cultura i a l'art de la

tradició medieval immediata, és a dir, a les obres contemporànies o «modernes», globalment desqualificades i proscrietes com a bàrbares, «gòtiques». Un contrapunt tan apassionat i injust -tan sectari- com lògic, si recordem la radicalitat teòrica del model artístic renaixentista i els irrenunciables objectius de «re-generació» i «re-fundació» que el presidien.

El nou estil o manera elaborat d'acord amb la cultura antiga s'entenia com «la» manera artística, l'única idònia i auspiciable, l'única possible en la mesura en què era l'única que corresponia a «la» civilització -o sigui, a la civilització greco-romana dels seus ancestres. Fora d'això només existia adotzenament i barbàrie, sense altres opcions; el mite apol·lini suava recordat -i és ben significatiu que durant el cicle renaixentista en trobem representacions tan freqüents- ja alliçonava que l'art d'Apol·lo venia el de Màrsias i el destruïa: cultura i refinament contra primitivisme i rusticitat. Un estil o manera alternatiu, diferent i alhora vàlid, no era ni tan sols comprensible o imaginable, des d'una concepció artística humanista. Des del seu esquema només era qüestió de civilització o bé de barbàrie; no podríem esperar, per tant -almenys des de la puresa dels seus planteigs teòrics, naturalment-, cap solució de compromís, cap maridatge ni cap hibridació conscients, entre el «producte artístic» i el «subproducte», entre «l'art» i el «no-art», entre la «cultura» i la «incultura».

Allò que ara nosaltres anomenem -per simplificar- «estil gòtic» com a indicació neutra i sense connotacions pejoratives del conjunt de la producció artística europea dels darrers segles medievals, en molts escrits d'època renaixentista apareix qualificat amb l'epítet de «gòtic» -o amb altres de similars- per menyspreu, com a sinònim de «bàrbar», «inculte». Tanmateix el nom més habitual per alludir a aquest tipus d'obres, en especial durant el Quatre-cents, fou el de «modernes», òbviament perquè els eren coetànies. En tot cas, s'entien només com a desviacions gro-

lles resultats de la ignorància i la incivilitat, com a treballs sense disseny, sense mesura ni ordre, com a vulgaritzacions rústiques o a tot estirar com aproximacions parcials i superficials a «l'art» i a la cultura «veritables», les del món greco-romà feliçment retrobades.

La polèmica anti-gòtic resultà, doncs, des de bon principi, dura i sense concessions. Pot servir-nos-en de mostra la contundència amb què Filarete -i precisament Filarete!-, en el *Tractat d'arquitectura* que redactà vers 1461/64, es pronuncia contra certs sectors goticistes llombards, potser els de més predicament i vitalitat entre els nombrosos nuclis «goticitzants» actius fins quasi a la darrereria del segle XV en la «perifèria» italiana -al nord i al sud dels epicentres artístics de la península. La significativa relació art-filologia que hi estableix il·lustra suplementàriament sobre l'ascendència humanística de la polèmica (els subratllats són nostres: «antico/a» val per «renaixentista», i «moderno/a» per «gòtic/a»):

«Lodo ben quegli che seguitano la pratica e maniera antica, e benedico l'anima di Filippo di ser Brunellesco, cittadino fiorentino e degnissimo architetto e sottilissimo imitatore di Dedalo, il quale risuscitò nella città nostra di Firenze questo modo antico dello edificare, per modo che oggi di in altra maniera non s'usa se none all'antica, tanto in edifici di chiese, quanto ne'publici e privati casamenti [...] Si che priego ciascuno che lasci andare questa usanza moderna, e non vi lasciate consigliare a questi maestri che usano questa tale praticaccia. Che maladetto sia chi la trovò! Credo che non fusse se non gente barbara che la condusse in Italia. Io ne do questo essempro all'edificare antico al moderno, come proprio le lettere, cioè come dire di Tulio o di Vergilio a quello che s'usava da trenta anni a drieto o quaranta, che pure oggi è ridotta questa usanza in migliore uso che non si faceva in questi tempi passati, cioè del dire in prosa con ornato eloquio già è parecchi centinaia d'anni. E questo è stato solo per rispetto che hanno seguitato il modo antico di Tulio e degli altri valenti uomini. E così a questa similitudine vi do l'edificare, che, chi seguita la pratica antica è a punto alla similitudine sopradetta, cioè delle lettere tulliane e vergiliane a comparazione di queste antedette» (Filarete/Finoli-Grassi, 1972, I, 227-229).

Art «nacional»

El conjunt de fets esbossats o sumàriament plantejats fins aquí, relatius a la caracterització d'alguns aspectes pertinents i de fons del nou paradigma artístic que anomenem Renaixement -el nom amb què els seus mateixos protagonistes ja el van entendre i qualificar (cf Panofsky, 1960, 31-81)-, el presenten tan indèstriablement lligat a la cultura humanística italiana i a la seva específica i ramificada incidència social que sembla inevitable considerar-lo un fenomen «nacional», fonamentalment italià. Si volem mantenir la significació pròpia del nom associat al model artístic, haurem de considerar el Renaixement -i com a mínim fins a la completa formació de l'anomenat «manierisme internacional»- com un fenomen no solament gestat sinó íntegrament definit i resolt en el conjunt d'estats italians.

A propòsit d'això és indiferent que «Itàlia», als segles XV i XVI, no signifiqui gaire més que una simple denominació geogràfica -al marge dels factors lingüístics, en els quals no volem entrar malgrat els seus paral·lels amb les arts. Tampoc no obsta -més aviat contribueix a caracteritzar el moviment renaixentista- la diversitat de centres, a vegades en competència o en pugna, que van protagonitzar-lo: de Florència a Venècia, de Roma a Milà, d'Urbino a Màntua o a Nàpols..., ni la mateixa existència d'epicentres i perifèries en la creació i difusió dels models, al llarg de la península italiana, durant els dos segles (cf Castelnovo-Ginzburg, 1979, 283-352). I en fi, tampoc no afecta la qüestió de fons la desimboltura amb què s'incorporaren estímuls artístics puntuals de fora, sobretot absorbits en la pintura flamenca -molt apreciada tant pels venecians com per artistes de la formació d'un Piero della Francesca, per exemple (cf Longhi, 1953, 3-15; Sricchia, 1979, 95-130; Torresan, 1981). En definitiva, en termes de producció artística, «Renaixement» al·ludeix al paradigma configurat per l'art italià dels segles XV i XVI, original i autòcton, no pas absolutament homogeni i constant però elaborat arran

d'un complex entramat amb origen i esquemes humanístics, que s'integrava en un més ampli projecte cultural -i polític-, amb fonamentació i consciència teòriques.

1.2. La internacionalització del Renaixement italià: els «renaixentismes» europeus

Respon a un fenomen divers, en canvi, la difusió europea de models artístics italians entorn dels inicis del Cinc-cents. Es parla també de «Renaixement europeu», certament, i no només per conveniències de simplificació en les classificacions historiogràfiques; però en història de l'art, el terme no denota pas que en la resta dels països d'Europa s'hagués produït igualment i amb una autonomia equiparable un procés semblant de transformació de la tradició artística autòctona per la gènesi d'uns nous models basats en una peculiar imitació de la naturalesa i alhora de l'antiguitat, vinculats a una construcció teòrica i integrats en un moviment cultural anàlegs, un procés, en fi, entès com un «re-naixement» de l'art «veritable» -de l'únic possible. Més aviat es vol al·ludir, amb el terme de «Renaixement europeu», a la irradiació dels sistemes artístics elaborats i teoritzats a la Itàlia quatre i cincentista sobre les arts de la resta dels països d'Europa; al procés europeu de penetració i de variada assimilació i síntesi de l'art renaixentista italià considerat com a nou paradigma.

La penetració i l'assimilació foren d'intensitat desigual i van tenir ritmes diferents, segons els països. Convé constatar, en tot cas, que no es van produir principalment perquè un estol de mestres italians s'establís per les diverses regions europees i hi divulgues amb força de convicció les formes renaixentistes. El procés fou més aviat a la inversa: es basava en un clima generalitzat d'admiració envers les arts italianes i els nivells culturals d'Itàlia per part de molts sectors il·lustrats d'Europa. Això facilità l'acceptació -i fins la «importació», en no pocs casos-

d'artistes d'aquella procedència, als quals es van sumar els mateixos artistes europeus -al capdavant els qui substancialment van portar a terme el procés. Ara bé, l'admiració per Itàlia, abans i tot que al prestigi de les arts i dels artistes, responia al de les lletres, i en això l'humanisme «internacional» hi tingué un paper destacat -cal precisar, però, que sense paral·lel amb l'«intervencionisme» artístic dels humanistes italians.

Molts artistes de diversa contrada i formació foren sensibles ben aviat a l'atracció dels nous models -com Albert Dürer o com Fernando Yáñez i Fernando Llanos, per a recordar un parell de casos prou diferents d'«italianització»-, però el protagonisme segurament més primerenc i decisiu a l'hora d'estimular i promoure les «maneres» italianes partí sobretot dels ambients vinculats a la cultura humanística europea i a les corts de les noves monarquies. Eren els sectors de cultura i d'interessos més afins als italians, i els més predisposats, en principi, a copsar i assumir les implicacions d'arrel intel·lectual i literària dels models artístics renaixentistes, a fer-ne de transmissors i mediadors, a suscitar-ne la «demanda» i, almenys indirectament, a afavorir-ne l'«oferta». En tot cas, a la darrereria del segle XVI i al llindar del XVII l'adopció del nou paradigma amb les seves derivacions anomenades «manieristes», a despit de tantes particularitats com es vulgui -i n'hi hagué moltes arreu: de la pintura dels Països Baixos o l'arquitectura francesa a l'escultura espanyola-, era tan generalitzada que s'ha pogut parlar d'un fenomen d'estil europeu comú: d'un nou «estil internacional», globalment anàleg al d'altres etapes de la història de l'art a Europa (cf per exemple, Philippot, 1970).

No obstant això, i amb la mateixa raó, també s'ha parlat de «renaixements» específics i més o menys ben caracteritzats per a cada país quan hom volia remarcar les particularitats i la desigualtat dels resultats, segons les zones, en l'arrelament dels nous corrents. Durant el curs de

la centúria foren molt variables, en efecte, la intensitat i la rapidesa d'acomodació. Les monarquies europees -i l'aristocràcia o cercles socials afins- ben aviat miraren de competir amb la sumptuositat i amb el mecenatge cultural i artístic que prestigiaven la vida de les corts principesques d'Itàlia, però la italianització que promovien en relació a les arts es limitava al seu entorn cortesà, fou copsada i orientada diversament i en tot cas diferí molt d'una monarquia a l'altra, d'una nació a l'altra. L'impuls tan decidit que hi donà Francesc I -primer al Loire, i després a París i Fontainebleau- no és comparable amb el de la cort anglesa, per exemple, ni tingué el mateix caràcter que a la cort «itinerant» de Carles V o que a la diguem-ne «doctrinària» de Felip II; i en zones regides per oligarquies de signe burgès, com als Països Baixos, s'accentuarien encara les peculiaritats en la introducció dels nous models. I caldria distingir, en fi, entre el procés d'assimilació de renaixentismes detectable en les arts figuratives o en la decoració i el que es produí en l'arquitectura. La casuística fóra sempre, i des de qualsevol punt de vista, innumerable, fins al punt d'afeblir perillosament tot intent d'esquematzació: tanmateix, aquí ens hi haurem d'arriscar.

Malgrat algun cas espectacular d'arquitectura «romana» madura i creativa ja en el primer terç del Cinc-cents -com el palau de Carles V a Granada de Pedro Machuca, començat el 1527 i excepcional en molts sentits-, de primer foren més habituals les simbiosis entre l'herència medieval autòctona i les morfologies de disseny renaixentista lliurement interpretades, com als *chateaux* de Blois i de Chambord, començats el 1515 i el 1519. En els ambients més allunyats de la cort continuaren vives les tradicions gòtiques ben bé fins a mitjan segle, en especial en les obres de caire religiós, i en no pocs casos es prolongaren fins al Sis-cents. El «sistema» arquitectònic renaixentista s'obrí pas com a tal lentament, després de llarga aclimatació al nou gust i, sobretot, després que els mestres d'obres i els picapedrers

s'acomodessin no solament a les noves morfologies ornamentals, sinó als nous mètodes i exigències constructives, a la nova mentalitat de disseny, a la nova «lògica» arquitectònica. Les etapes inicials foren arreu, normalment, d'hibridació: els elements d'origen romà s'incorporaven com a decoració als repertoris tradicionals, o fins i tot els substituïen, però sense variar res de les tipologies ni de l'estructura gòtiques dels edificis, a despit del costum d'anomenar aquestes obres «a la italiana» o «a la romana».

La inèrcia de les tradicions locals es mantingué vigorosa i actuà com un llast en moltes regions, mentre que d'altres es mostraren més àgils a canvis tipològics i en profunditat, tal vegada a causa d'una major proximitat als centres de poder, o perquè s'hi formà un nucli culte dinàmic i influent, o simplement per manca de sòlides tradicions medievals pròpies, o per la incidència de mestres itinerrants... La feblesa demogràfica o de recursos econòmics tingué el seu pes, també, en la provincianització artística i en la lentitud dels ritmes de transformació. En alguns casos, en canvi, foren determinants per a la renovació fets aparentment aleatoris, com la inquietud de mestres autodidactes o de clients instruïts que, en regions perifèriques i més aviat marginals, s'afeccionaren a la nova arquitectura a través de llibres, làmines i tractats -sobretot els de Serlio (1537-1551) i de Vignola (1562)-, que circularen amb una certa profusió. Aquests factors, i encara la necessitat d'adaptar els nous models a materials i a tècniques locals, o a funcions específiques, i fins i tot a gustos o a tendències autòctones molt constants i consolidades -i nombrosos d'altres factors que s'hi podrien afegir-, no només condicionaren les pautes de difusió europea de l'arquitectura renaixentista, sinó que portaren a comprensions i a síntesis considerablement variades -d'una gran riquesa imaginativa, d'altra banda-, segons les zones o països.

En les arts figuratives els canvis foren més primerencs, més independents dels recers aristocràtics i corte-

sans i, en general, acusaren la confluència de models i d'estímul més heterogenis. El naturalisme minuciós i detallista de la pintura del nord d'Europa, que des de l'època d'or del seu excepcional Quatre-cents senyorejava també en terres mediterrànies, mantingué quasi intacte el seu predomini -o si més no la seva influència- almenys durant el primer terç del segle XVI. En algunes bandes fins i tot els primers italianismes s'hi van introduir filtrats pel verisme exquisit d'arrel empírica dels pintors flamencs, holandesos, alemanys... I caldria recordar, encara, la influència dels seus gravats, intensa i prolongada: els de Dürer, per exemple, van circular amb tanta o més profusió entre els tallers dels pintors cincentistes que no pas els directament italians de Rafael- Raimondi. I hi ha encara d'altres fenòmens; així, com ha mostrat lúcidament Svetlana Alpers (1983), la profunda especificitat de les concepcions figuratives dels Països Baixos va fer prevaler per damunt de tot el caràcter «descriptiu» tradicional de la seva pintura, tan poderós que esdevingué irreductible -si no impermeable- a les suposicions rotundament «narratives» i d'arrel literària del model italià.

La importació directa d'obres, l'emigració d'artistes italians -com Leonardo a França- o els viatges d'estudi/treball d'artistes europeus a diverses zones d'Itàlia, les seves connexions i les influències de la seva obra, etc., configurarien una casuística molt complexa, i molt distinta al si mateix de cada país; ara no és qüestió, però, de caracteritzar-hi detalladament la introducció d'estilemes renaixentistes, perquè hem de limitar-nos a un discurs esquemàtic i global. Així, salvant totes les excepcions i matisos, val a dir que poc a poc es van anar imposant molts criteris artístics italians, i en primer lloc el naturalisme de formació italiana: no pas divorciat de l'observació de la realitat -ja s'ha dit com hi és de fonamental el principi de la *mimesis!*-, però més decididament especulatiu i d'ascendència literària, més preocupat per la resolució eficaç

d'«*istorie*», en la línia de l'emblemàtic «*ut pictura poe-
sis*». Un naturalisme més racionalista, més sensible a l'or-
ganització estructural o «científica» de l'espai, més «arti-
ficiós» i sintètic, més mediatitzat intel.lectualment per un
afany ordenador i unitari d'encuny geomètric, i a la vegada
també més abocat a un ideal de bellesa ambiciós i refinat,
antropocèntric, solemne i de connotació antiga. Arran de
l'obra tanmateix ben diferent de Rafael, de Miquel Àngel o
de Tiziano, entre d'altres artistes de menys anomenada,
aquest naturalisme «construït» esdevindria un model indis-
cutit de l'art europeu. Això no obsta que la italianització
derivés cap a assimilacions de divers tarannà i a vegades
ben parcials, o més proclamades que efectives: podríem par-
lar -amb les degudes reserves, moltes, per a tan dràstiques
simplificacions, que ara tampoc no pretenen anar més enllà
de la simple referència «tòpica»- d'un vessant més classi-
cista, aristocràtic i acadèmic a França; de més tendència a
l'intimisme i al subjectivisme religiós i de caire popular a
Alemanya, o d'unes constants més descriptives i de represen-
tació més objectiva, «especular», als Països Baixos; d'una
vena expressionista, patètica i abrandada, més centrada en
la producció religiosa, a Espanya...

En el curs del Cinc-cents també a Itàlia evolucionaren les arts i les idees sobre les arts -com és patent, en especial, amb els debats entorn de la «maniera» i amb la crisi de molts dels planteigs de l'humanisme quatrecentista-, alhora que resultaven profundament modificats els supòsits culturals i socials que hi havien incidit. Entre molts d'altres fets, la falconada del saqueig de Roma (1527), tan emblemàtic, i la crisi espiritual de dimensions europees que culminà amb la reforma protestant i amb el concili de Trento (1545-1563) i la contrareforma, van comportar canvis considerables en el panorama cultural i artístic italià. Foren canvis, però, en un sentit de major aproximació a la problemàtica general europea, i que encara facilitaven, per tant, una més àmplia acceptació dels models italians. De fet, l'a-

nomenat «manierisme» del darrer terç del segle XVI és ja una tendència molt compartida arreu: arrelat a cada país, i per tant diversificat i vàriament ramificat, però en definitiva conformant tronc comú a partir del seu origen italià.

Ara bé, l'adopció inicial de models renaixentistes per part de cultures artístiques alienes a les pressuposicions de la cultura italiana no es produí sense omissions substancials: s'importaren les formes, però, fins molt avançat el segle, no pas la consciència teòrica que les fonamentava -i encara menys, naturalment, l'humus cultural on s'havien congriat. Les relacions de l'humanisme europeu amb les arts no foren mai de cap manera equiparables a les de l'humanisme italià, tan intervencionista. I quan a Itàlia es produí la revisió dels ideals humanístics, allò que calia revisar a Europa era encara la vigència del gòtic tardà, i calia fer-ho en un clima cultural dissociat, espiritualment tens i exasperat per les lluites socials, religioses i polítiques. En tot cas, el suport teòric autòcton de les arts europees, fins i tot tenint en compte els reductes cortesans, tingué expressió escrita tardana i tímida.

L'única excepció, potser, fou la de Dürer. Però hagué de resoldre en solitari, i sense continuïtat, el seu esforç italianitzant de fonamentació teòrica de les arts, coherent i formidable a despit que no pogués culminar-lo; publicà només *Underweysung der Messung* (1525) i *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528, pòstum), sobre perspectiva i sobre proporcions humanes. No podríem afegir a les excepcions, en canvi, obres com *De artificiali perspectiva* (1505) de Jean Pélerin *Viator* -almenys si hem de creure l'anàlisi d'E. Panofsky (1927, n. 60; 1943, 321-322)- o els innumbrables *kunstabchlein* alemanys, llibrets per a aprenents de taller difosos des d'entorn 1528, ni la divulgació vitruviana de Diego de Sagredo *Medidas del Romano* (1526). Deuen l'èxit editorial al seu caràcter de repertori tècnic i formal, eminentment pràctic i en sintonia amb les tradicions artesanes, que reduïa la problemàtica teòrica a pinzellades

salutuàries i marginals -els primers- o bé la referia de manera fragmentària i inorgànica -Sagredo. Haurem d'esperar la segona meitat del Cinc-cents perquè al focus més dinàmic, el dels ambients àulics del regne de França, es publiquin els primers escrits amb propòsit de tractament sistemàtic i amb una relativa base teòrica: són els textos d'arquitectura de Jacques Androuet du Cerceau (1559 i 1561) i de Philibert de l'Orme (1561 i 1567). En endavant, les publicacions d'aquest caire serien progressivament freqüents.

Aquesta manca de consciència teòrica de les arts fins tan avançat el segle condicionà que, fora d'Itàlia, a penes si es produïssin enfrontaments -d'arrel conceptual i no només tècnica o de gust- com el de la polèmica anti-gòtic. Gòtic i renaixentista, «manera moderna» i «manera antiga», podien alternar-se i conviure pacíficament, i fins i tot combinar-se en enginyoses mescles -com a St. Eustache de París, començada el 1532, i més en general, com el fenomen hispànic del mal anomenat «plateresc». El «sistema» arquitectònic clàssic trigà a ser entès com a tal, i pogué metamorfosar-se en un simple i intercanviable repertori decoratiu, que ampliava amb nous elements la varietat del tradicional sense afectar-ne l'estructura, les tipologies ni els plantejaments metodològics de fons.

Per això mateix, també perduraren molts procediments empírics en la representació de cossos tridimensionals, d'acord amb la tradició artesana medieval, i no sempre foren correctament compresos els mecanismes de construcció perspectiva divulgats per la proposta «científica» italiana. O foren aplicats només en part, amb evidents contradiccions, i sovint únicament com un recurs més per resoldre la versemblança d'elements isolats del quadre, però sense haver-ne copsat les implicacions d'unificació radical de la imatge -com el manteniment d'una relació espacial constant i exacta entre les coses, condició imprescindible per a la coherència visual del conjunt-, ni atènyer-se, per tant, a les seves conseqüències compositives i narratives.

En fi, igualment per això fora d'Itàlia el prestigi social de les arts a penes varià des de la consideració medieval que les reduïa a l'àmbit de l'artesanía i de l'estricta organització corporativa. La valoració d'*artes liberales* fou lentíssima -de fet, secular!-, limitada quasi del tot als nuclis cortesans més sensibilitzats, i encara en aquests casos tingué una magra repercussió en la compensació econòmica de les obres i en el *status* social dels artistes. No mancaren les excepcions, de poca significació en les expectatives de canvi de l'actitud general, que afectaren només a comptades personalitats artístiques singularment qualificades i apreciades -com Holbein a la cort anglesa d'Enric VIII, per citar un cas. També a Itàlia el procés de traducció concreta, econòmica i social, de les *artes liberales* resultà llarg i laboriós, però l'evolució es produí des d'uns nivells d'avaluació substancialment diversos. Dürer ja es lamentava d'aquest contrast en una carta al seu amic i conciutadà l'aristòcrata Willibald Pirckheimer, escrita des de Venècia el 13 d'octubre de 1506:

«Vós [a Nuremberg] sou tingut en tan alta consideració que pel carrer mai no gosaríeu deturar-vos a conversar amb un pobre pintor; per a vós seria massa vergonyant parlar amb un pobre pintor com jo [...] Oh, com enyoraré el sol, quan em trobi enmig d'aquell fred! Aquí [a Venècia] sóc un gentilhome, mentre que al meu país sóc només un pollós» (cf. Dürer/Vaisse, 1964, 82).

Dürer escriu el 1506, però ben lents van resultar els progressos en aquest sentit. Encara el 1613, a Anvers, Rubens havia de fer gestions i declarar en una causa en defensa d'un conciutadà seu, el qual, pel sol fet de provenir d'ascendència noble, tenia prohibit l'exercici d'una professió «vil» com era considerada la de pintor (cf. R./M. Wittkower, 1963, 20).

Ara bé, malgrat els contrastos i les diferències, res no priva de reconèixer també amb el nom de «renaixentismes» allò que les arts dels diferents països europeus, ex-

pressament emmirallades en el procés artístic italià, adquireixen en conjunt durant el Cinc-cents, les orientacions del seu propi procés de transformació a partir dels últims moments del gòtic, la caracterització i la procedència de la major part dels trets que comparteixen. Precisem, però, per tal d'obviar interpretacions confuses o ambigües, que quan ens referíssim a la producció artística del segle XVI fora d'Itàlia hauríem de parlar d'art «de l'època del Renaixement», o com a mínim hauríem de descriure'l adjectivant el terme, com per exemple art «del Renaixement europeu». En tot cas, hauria de ser possible utilitzar d'una manera «ingènua», neutra i simplement denotativa, grans etiquetes historiogràfiques i culturals del tipus de «Renaixement» -però també la d'«Humanisme», entre d'altres. Enfront de la fascinació ideològica -i de la trampa!- d'aquestes etiquetes, camp de batalla imaginari per als combats polítics -bàsicament nacionalistes- del nostre segle, cal reivindicar la possibilitat de fer-les servir «buidades de metafísica, com a purs referents del discurs descriptiu de l'historiador», d'acord amb la vella idea d'Ernst Gombrich que amb tota pertinència i oportunitat ha recordat Lola Badia (1987, 152-153; cf id., 1980, 41-70).

Renaixement europeu, doncs: no pas en el sentit d'una gran eclosió de les arts que fos més destacable o millor que la d'etapes anteriors dels països en qüestió, o que hi tingués una significació especial com a recuperació d'alguna antiga puixança perduda, sinó en el sentit d'adopció per a les arts autòctones de models o comportaments artístics d'origen italià, d'aquells que a Itàlia s'havien entès com a fruit d'un «re-naixement» de la cultura de l'antiguitat nacional -de «la» cultura, *tout court*.

1.3. L'època del Renaixement a Catalunya: renaixentismes sense teoria

La nostra descripció, necessàriament esquemàtica i simplificadora, de la difusió europea dels paradigmes «re-

naixentistes» congriats a Itàlia, pretenia destacar amb claredat alguns aspectes del procés que, a més de ser ja prou remarcables en si mateixos, esdevindran fonamentals i decisius quan haurem de considerar en concret la difusió de la *perspectiva artificialis* fora d'Itàlia. Convenia assenyalar, doncs, que cada país europeu acollí els renaixentismes amb intensitat i ritmes variats i des de posicions i d'interessos desiguals, amalgamant-los amb les pròpies tradicions artístiques i configurant, per tant, un mosaic de «renaixentismes» -o, tant-se-val, de «Renaixements europeus»: tants com regions o països- més que no pas una derivació «renaixentista» unitària.

En qualsevol cas, els renaixentismes s'hi van introduir sense les implicacions teòriques que, a Itàlia, els havien fonamentat i que els caracteritzaven. S'hi van difondre les formes, però, en el millor dels casos almenys fins ben avançada la segona meitat del Cinc-cents, no pas la teoria subjacent que les condicionava o justificava, i encara menys l'entusiasta identificació d'art i ciència d'on havia sorgit. Mancades de la radicalitat teòrica de les italianes, les arts europees tampoc no plantejaren cap incompatibilitat amb l'estètica de les respectives tradicions gòtiques de l'artesanat local, i això féu inevitables les hibridacions - fins i tot les més pintoresques i desaforades.

En relació als aspectes subratllats, i sense pretendre analitzar-ne ara les causes, caldria esmentar, almenys, un factor que sembla molt determinant: la manca d'intervencionisme artístic de l'humanisme europeu, que no només emergí amb posterioritat al seu paral·lel italià sinó que actuà diversament i no li és de cap manera assimilable. El protagonisme social dels humanistes europeus incidí -o hagué d'incidir-, ja durant el Cinc-cents, en problemàtiques no equiparables a les italianes, i sovint molt absorbents i enverinades. En particular, la tragèdia espiritual de la reforma religiosa, imbricada amb lluites polítiques i acabada en guerra encesa i general entre protestants i catòlics, ar-

rossegà en el seu imparable remolí les personalitats més vigoroses i equilibrades de la cultura de l'època.

Erasme de Rotterdam n'és un cas especialment emblemàtic, sens dubte, però no pas l'únic. Tanmateix, potser val la pena recordar la seva posició profundament crítica envers el moviment humanístic italià pel fet que promovia una genuïna recuperació de la cultura i de les arts de l'antiguitat clàssica. Com és prou sabut, Erasme ironitzà i condemnà -i ho féu amb una especial acritud i crispació a partir del *Dialogus ciceronianus* de 1528- el culte nostàlgic a l'antiguitat que segons ell impregnava els sectors intel·lectuals i dirigents italians, i sobretot el papat i la cúria romana. Erasme en blasrava els dissolvents efectes de paganització cultural, de desviació política i en definitiva de corrupció religiosa. Els ideals de la *Roma instaurata* i de la *Renovatio Imperii* que van presidir el pontificat de Juli II -de fet també compartits pels papes Lleó X i Climent VII- constituïen per a Erasme un indigne somni neopagà inconciliablement contraposat a l'ordre cristià, a la *renovatio christiana* i a la *res publica christiana*. D'acord amb aquesta línia, que Erasme ja havia dissenyat el 1515 a la *Institutio principis christiani*, els erasmistes al servei de Carles V i de la seva política -i en particular Alfonso de Valdés amb el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* (1527) i el *Diálogo de Mercurio y Carón* (1529) (cf Bataillon, 1937, 364-404)- justifiquen el *sacco* de Roma de 1527 interpretant-lo com un càstig saludable enviat per Déu. El lleu però recent estudi d'André Chastel (1983, 181-192) sobre el *sacco* també remarca que, per a Erasme, l'interès per l'antiguitat i pels seus vestigis, l'acumulació d'escultures en els palaus, la resurrecció de paradigmes romans... no són pas una simple i innòcua moda, sinó el reflex d'un clima espiritual paganitzat, que desvia i corromp la consciència cristiana (d'entre la copiosa bibliografia sobre el tema, cf per exemple, Cantimori, 1937, 60-87; Nulli, 1955, 285-382).

A desgrat que el pensament d'Erasme sobre les arts, i en especial sobre el paper assignat a les arts antigues per l'humanisme renaixentista, no sigui generalitzable, en canvi resulta enormement significatiu de la diversa orientació -ara diguem-ne més «religiosa» i problematitzada- dels interessos de l'élite il·lustrada d'Europa. En definitiva, cap humanista europeu no pogué o no se sentí inclinat a exercir en les arts del seu país, com a funció pròpia i natural, un paper similar al que van exercir en la teoria i en la tècnica de les arts italianes Leon Battista Alberti, Pomponio Gaurico, Benedetto Varchi, Daniele Barbaro, Ludovico Dolce o Paolo Giovio, per citar només alguns exemples ben distints.

Qualsevol aproximació a l'art del segle XVI a Catalunya s'ha de situar en el context general d'aquesta Europa suggestionada pel Renaixement italià, però submergida en una problemàtica profundament diversa de la que havia presidit la formació de la cultura i l'art «re-naixentistes» italians. No sembla que es pugui parlar, pròpiament -en el sentit més genuí i restringit del terme, sense distorsions semàntiques-, d'«humanisme català» (cf Badia, 1980, 41-70; id., 1987, 143-155), i si més no cap dels pressuposats «humanistes» catalans, ni tan sols els més cultes i «italianitzats», no s'ocupà de temes d'art ni fou, en la seva incidència social, artísticament bel·ligerant: ni a favor de l'art renaixentista, ni a favor de cap art, en general o en particular. Fóra poc pertinent, en aquest sentit, aduir casos d'afeccions estètiques personals o restringides al clos familiar -sense cap remarcable projecció social-, com el de la coneguda «col·lecció» de Miquel Mai (cf Duran, 1960, 93-116; Garriga, 1989b, 135-166).

El mateix diletantisme intel·ligent promogut i consagrat per Baldassarre Castiglione al seu *Cortegiano* (Venècia, 1528) -que va tenir tants lectors aquí en la traducció castellana de Joan Boscà editada per l'occità Pere de Montpezat (Barcelona, 1534)-, a despit del seu predicament

no consta pas, almenys per ara, que hagués exercit la més mínima influència «artística» en els medis locals instruïts. En tota l'època del Renaixement, des d'aquests ambients cultes tampoc no es va associar mai l'activitat artística a la científica, ni es va assignar a les arts com a tals el més mínim gruix intel·lectual, ni, per tant, el suport de cap teoria. L'única excepció -parcial, a tot estirar, molt embrionària i d'altra banda encara poc estudiada- emergiria a finals de la centúria, circumscrita a l'arquitectura i limitada a un cercle reduït i selecte d'eclesiàstics tarragonins (cf Carbonell, 1986, 33-50).

Així, doncs, com a la resta de països d'Europa, el punt de partença «natural» de les arts cinccentistes a Catalunya fou la tradició gòtica: una tradició amb la qual des de bon principi els renaixentismes de progressiva introducció -precisament perquè s'introduïen deslligats de tota implicació teòrica- van conviure en plena concòrdia, sense el més mínim vestigi de polèmiques de caràcter estètic o teòric com les que constatarem a Itàlia. La producció artística conservada, si més no, tampoc no permetria conjeturar altra cosa: a Catalunya l'exordi de les formes renaixentistes es va resoldre per un procés d'intensa hibridació amb les formes gòtiques, un llarg procés d'«ingenu» i pacífic maridatge artístic (cf Garriga, 1987, 117-144).

El conjunt de les arts catalanes del Cinc-cents presenta, en fi, un irreductible caràcter perifèric, o doblement perifèric: el d'una província europea reduïda i marginal, habituada a les figuracions d'arrel flamenca però ja irradiada per l'epicentre italià, que és el taller-laboratori d'art més dinàmic i creatiu de l'època. Europa resulta una perifèria encara instal·lada en els hàbits artesans de la tradició medieval, modelada pel gust i les tècniques quatrecentistes nòrdiques -gòtiques-, però d'on emergeixen ja molts nuclis vivament estimulats per les tendències renovadores, ara d'encuny meridional. En el curs del segle bona part d'aquests nuclis europeus esdevindrien al seu torn fo-

cus relativament importants de difusió i de creació «renai-xentistes», generalment els relacionats amb la cort i amb l'aristocràcia -no tant, almenys fins al darrer terç del se-gle, els relacionats amb la burgesia urbana i amb els sec-tors eclesiàstics o amb les corporacions locals. Tanmateix, no podem incloure Catalunya en cap d'aquests nuclis dinamit-zadors. Més aviat la incorporació de les arts del país als corrents renaixentistes fou somorta i vacil·lant, i es mate-rialitzà enmig d'influències foranes constants: influències indirectes, molt discontinües i heterogènies, alguna vegada brillants, però més sovint mediocres. En aquest sentit el Principat fou, com dèiem, una perifèria de la perifèria qua-si fins a darreries del segle.

Això no vol pas dir que l'activitat artística ca-talana durant la centúria s'hagués col·lapsat o contret; ben al contrari, augmentà considerablement, comparada amb la de la segona meitat del segle XV, i més aviat caldria parlar de reactivació. Però una cosa és la vitalitat productiva, la quantitat d'edificis que es construeixen o restauren, l'a-bundància d'obres de pintura, d'escultura, d'orfebreria o d'altres arts que s'elaboren als tallers... i una altra qüestió ben diferent és que l'esmentat volum de producció participi dels corrents renovadors i incorpori formes i fór-mules noves, renaixentistes. A aquest propòsit cal dir que predominaren les inèrcies i el conservadurisme, sobretot en els aspectes més estructurals i de fons. S'hi podria aplicar la mateixa qualificació que Lola Badia (1987, 149) ha dedi-cat a les innovacions experimentades per les lletres catala-nes en el tombant del segle XV i al llarg del segle XVI: «importacions més o menys heterogènies i mal arrelades sobre un *humus* de continuïtat». D'altra banda, encara hauríem de distingir d'això la qualitat estricta de les manufactures, que podrà ser ben alta o molt escassa independentment del caràcter tradicional o innovador de la seva configuració formal.

Potser fóra oportú afegir també a aquestes consideracions de caràcter general una altra de relativa a la procedència dels artistes. En efecte, molts dels artistes coneguts i d'una certa entitat que treballen a Catalunya durant la centúria són forasters, i d'orígens -i per tant de formació artística- diversíssims: germànics, flamencs, francesos, italians, castellans, portuguesos... El fenomen dels artistes forasters, itinerants o instal·lats al país amb més o menys estabilitat, no és pas nou ni específic d'aquesta època o de Catalunya; no obstant això hem de consignar-lo explícitament perquè incideix en l'art del Cinc-cents català amb una enorme contundència. No hi ha estudis sobre l'activitat artística de l'època que recullin en conjunt aspectes com aquest, però a la vista dels gentilicis i de les al·lusions a l'origen estranger de tants artistes per part de tanta documentació exhumada, esdevé molt forta la impressió que l'exercici d'algunes arts -i en concret l'escultura i la pintura- era prevalentment en mans de forasters. Ho foren almenys la major part dels pintors i escultors que contractaren les millors obres conegudes fins avui: que s'endugueren tots els contractes millors i la majoria dels modestos. La insistència dels indicis en aquest sentit potser portaria a parlar, malgrat alguna excepció, d'una veritable ruptura en la continuïtat dels tallers locals, i per tant de les tradicions artístiques autòctones. Així, els trets italianitzants i en general la dinàmica de transformació renaixentista de les arts a Catalunya s'hauria produït no pas a partir del suport de tradicions locals arrelades, sinó de tradicions de fora; de tradicions, a més, d'una enorme heterogeneïtat i dispersió, que molt difícilment s'haurien pogut reconduir a corrents estilístics ben caracteritzats i encara menys a la formació d'alguna cosa semblant a les anomenades «escoles» (cf Garriga, 1987, 132-142).

Ja hem apuntat que això afectava en especial als treballs d'escultura i de pintura. És menys pertinent per a l'arquitectura -a desgrat del flux ben copiós de mestres

d'obres forasters, sobretot d'origen francès-, i quasi trascurable per a d'altres arts. En realitat les diverses arts manifesten al llarg del segle comportaments força diferenciats les unes de les altres a propòsit del protagonisme dels obradors autòctons, de la fidelitat als models gòtics i de l'absorció de novetats renaixentistes. Ara interessa no més destacar, pensant en el procés de «metabolització» de la *perspectiva artificialis* a Catalunya, que durant tot el Cinc-cents eren d'origen foraster la majoria dels pintors que van treballar al país. Que la introducció d'italianismes, substancialment indirecta i en bona mesura propiciada per la magra mediació d'estampes i gravats, no comportà la introducció del corresponent suport teòric que, tanmateix, el nou paradigma implicava en origen. Que cap dels sectors socials il·lustrats, ni els d'ascendència noble o eclesiàstica ni els d'origen més modest, ni tan sols els més pròxims al moviment humanístic, no van interferir ni qüestionar per a res la tradicional i ben sedimentada concepció de les arts en termes d'*artes mechanicae*. Que, així, aplegades entre la resta dels oficis i considerades com una habilitat estrictament manual, sense cap dimensió científica ni intel·lectual -és a dir, «liberal»-, van incorporar les novetats renaixentistes d'acord amb els sistemes de treball i d'avaluació de la tradició artesanal, assumida amb perfecta conformitat pels mateixos artistes, sembla -si més no segons els indicis que ens en consten fins avui. Les expectatives que podem formar-nos en relació al comportament «perspectiu» dels artistes, doncs, hauran de tenir en compte els condicionaments del marc general que aquí hem esbossat i que descriurem amb més detall en el seu lloc.

2. OBJECTIUS I MÈTODE DE TREBALL

2.1. Finalitats, límits i planteigs generals de la recerca

L'objectiu immediat de la present recerca consisteix a esbrinar els procediments de representació espacial aplicats en la pintura catalana del segle XVI, i més específicament a explorar-hi la introducció de la *perspectiva artificialis* renaixentista congriada a Itàlia en la centúria anterior.

Ara bé, com que la perspectiva «científica» italiana, amb la seva càrrega teòrica i les seves conseqüències artístiques, és un paràmetre fonamental -potser el més definitori- per establir l'abast del «renaixentisme» pictòric importat en una «regió» europea qualsevol, per aquest motiu l'estudi de la seva eventual introducció a Catalunya i de les concretes modalitats de la seva eventual assimilació entre els pintors locals podria donar-nos informacions avantatjoses i especialment pertinents també a propòsit de l'entera transformació de la pintura catalana als inicis de l'època moderna: de l'abast i els límits del seu mateix «renaixentisme».

és a dir, una avaluació dels procediments de representació espacial utilitzats a Catalunya durant el segle XVI contribuiria sensiblement, de fet, a una avaluació del procés general de modernització de la pintura autòctona: a una aproximació a les característiques del model o models importats, al grau de comprensió de la seva aplicació i als ritmes de la seva penetració, a l'amplitud i a la intensitat dels canvis generats... Ens permetria determinar, des d'un paràmetre destacadíssim de l'operació pictòrica, la major o menor persistència de substractes locals, la procedència italiana dels models imitats o bé la seva compaginació amb models o interpretacions d'altres orígens artístics. En definitiva, ens permetria avaluar l'entitat real i el sentit de la transformació de la pintura a Catalunya en una etapa especialment crítica de la transformació del país. Cal precisar de primer antuvi, però, que aquestes eventuais contribucions de l'anàlisi espacial no es podran explicitar, ni encara menys desenvolupar, en el marc del present treball.

En tot cas, l'estricta determinació i interpretació dels sistemes o recursos de construcció espacial efectivament utilitzats pels pintors cinccentistes a Catalunya implicava haver de considerar no solament la *perspectiva artificialis* italiana, sinó també altres fórmules de reducció espacial d'origen empíric -artesà i no científic. Un simple repàs panoràmic a la producció pictòrica coneguda, com el que es pot desprendre de la nostra *Història de l'art català, IV. L'època del Renaixement* (Garriga, 1986b), ja orientava les expectatives de la recerca en el sentit del predomini de les tradicions artesanes en el treball artístic, i per tant també en el d'una presència molt copiosa dels procediments empírics, o fins i tot en el d'una resolució en clau empírica -mancada dels supòsits i fonaments teòrics i científics d'origen- dels sistemes perspectius italians eventualment aplicats.

D'altra banda, les construccions espacials a partir de procediments d'arrel artesana tingué una àmplia vi-

gència arreu d'Europa, i per tant un estudi sobre Catalunya no es podria aïllar d'aquest context artesà europeu: no es podria plantejar únicament a partir de la tradició científica iniciada en la *perspectiva artificialis* italiana, com si només fos històricament pertinent la presència/absència del model constructiu italià. Perquè, a més, la qüestió del procediment constructiu pot respondre o es pot enllaçar amb la mateixa concepció del quadre, i també a propòsit d'això fóra metodològicament incorrecte considerar la contemplada en la teoria i la pràctica del Renaixement italià com l'única possible i l'única real.

Parlem de tradició «científica» o tradició «artesana» en relació als tipus de construcció espacial aplicats i a la seva intencionalitat. La «científica», formada en el *Quattrocento* italià arran de la *perspectiva artificialis* de Brunelleschi/Alberti, es plantejà com una «ciència de la representació» i proposava mètodes constructius de la imatge fonamentats en l'òptica geomètrica. Aquesta tradició, amb fites significatives com el tractat de Piero i cristal·litzada en les *Due regole* de Vignola/Danti, es prolongaria en Guidubaldo del Monte i en la «geometria descriptiva». En canvi, l'«artesana», que es remuntava als esforços dels pintors trescentistes per a donar versemblança visual a les seves composicions, generà un conjunt de fórmules o convencions gràfiques -d'esquemes geomètrics elementals- d'origen estrictament empíric i d'eficàcia espacial desigual. Formada i difosa al si dels tallers de l'artesanat medieval -tant d'Itàlia com de la resta d'Europa-, aquesta tradició es prolongà durant segles, bé que progressivament afeblida pel prestigi de la «perspectiva científica», quasi fins a la descomposició del règim corporatiu artesà enfront del predomini de les Acadèmies.

Però els procediments empírics de la tradició artesana, a més de conviure -i sovint hibridar-se- amb els científics, no sempre s'apliquen des d'una mateixa concepció del quadre, com dèiem. El comportament constructiu de la

imatge per part d'un sector important d'aquesta tradició -el nordeuropeu- traeix una idea subjacent de quadre que no és pas assimilable a la concepció italiana. En aquest sentit, i en la línia que proposa el tan suggestiu com documentat *The Art of Describing* de Svetlana Alpers (1983), caldria revisar la convencional pressuposició italoecèntrica dels estudis artístics per tal d'obviar anacròniques o inadequades «projeccions», i en definitiva per tal d'afinar l'anàlisi dels fenòmens i la seva interpretació.

El paradigma pictòric italià no era l'únic aleshores en vigor en la tradició europea occidental, i malgrat que a partir del Renaixement fos l'únic que comptava amb el suport d'una explícita teoria i que al capdavall s'hagués imposat en la pròpia pràctica dels artistes -en part gràcies al mateix prestigi «científic» de la perspectiva-, no hauria d'impregnar ell sol i per principi els esquemes i el llenguatge del nostre discurs. Per tant, i si més no en l'àmbit d'una recerca «perspectiva» com la nostra -que té per objecte la pintura del segle XVI d'un territori aleshores veritable «aiguabarreig» d'influències artístiques-, convindrà tenir expectatives sobre models diferents i mantenir clarament distinta la concepció de pintura o de «quadre» subjacent en la tradició «científica» italiana respecte a la possible en d'altres tradicions amb supòsits «artesans».

Aquesta distinció de pertinença es podria deixar plantejada des d'ara amb els mateixos termes de Svetlana Alpers, la qual considera -justament- la concepció renaixentista italiana identificable amb la definició d'Alberti del quadre com a finestra; és a dir,

«una superfície o taula emmarcada, situada a certa distància de l'espectador que, a través d'ella, contempla una segona realitat, substitutòria de la real. En el Renaixement, aquest món era un escenari en el qual les figures humanes representaven accions significatives basades en els textos dels poetes. És un art narratiu. I l'omnipresent doctrina del ut pictura poesis era invocada per explicar i legitimar les imatges a causa de la seva relació amb textos previs i sacrosants. No obstant el fet, prou

conegut, que siguin poques les pintures italianes resoltes exactament segons les prescripcions de la perspectiva albertiana, considero correcte afirmar que aquesta definició general del quadre acabada de resumir fou la que els artistes van convertir en internacional, i la que finalment quedà fixada en el programa de l'Acadèmia. Entenc per "albertiana", doncs, no pas un tipus particular de pintura del segle XV, sinó més aviat un model genèric i permanent. Fou la base d'aquesta tradició allò que els pintors es van sentir obligats a imitar -o a refusar- fins ben entrat el segle XIX [...] A Occident, moltes generacions d'artistes i tot un corrent central de literatura artística es corresponen amb aquests paràmetres italians» (Alpers, 1983, 20-21)

Moltes imatges no són reductibles al tipus «albertiana», com les representacions de tradició nordeuropea que s'han citat, i en particular les dels Països Baixos. En el seu estudi, Alpers mostra el caràcter profundament descriptiu -en comptes de narratiu o literari, i malgrat que això no fos explicitat amb «teories» a la manera italiana- de la pintura holandesa, la qual «formava part d'una cultura específicament visual, en oposició a la textual»; era concebuda i presentada «com a vehicle per a un nou i millor coneixement del món» i «com a descripció de la realitat visual, més que com a imitació d'accions humanes significatives» (ibid., 27):

«Certes característiques de les seves imatges semblen dependre d'això: l'absència freqüent d'un punt de vista fix, com si la realitat tingués prioritat per damunt de l'espectador (la nostra posició com a espectadors és una qüestió de difícil resposta enfront de paisatges panoràmics com els de Ruysdael); el joc amb grans contrastos d'escala (quan no apareix l'home per establir una mesura, un enorme brau o una vaca es poden contraposar amb desimboltura al minúscul campanar d'una església llunyana); l'absència d'un marc previ (la realitat representada en les pintures holandeses sovint sembla retallada pels marges de l'obra, o a la inversa, sembla estendre's més enllà dels seus límits, com si el marc fos un retoc final i no pas un recurs previ de la composició); un vigorosíssim sentit del quadre com a superfície (com un mirall o un mapa, però no pas una finestra), sobre la qual es poden imitar o escriure paraules conjuntament amb els objectes; una gran insistència en l'artifici de la representació (ostentada balafiantment per un Kalf, que reelabora una vegada i una altra en pin-

tura la porcellana, l'argent o el vidre de l'artesa al costat de les llimones de la naturalesa). En darrer lloc, en l'obra dels artistes holandesos resulta difícil establir una "evolució estilística", com se sol anomenar. Fins i tot l'espectador menys perspicax podria adonar-se de la intensa continuïtat de l'art nòrdic des de Van Eyck a Vermeer.» (ibid., 27-28)

Així, doncs, si pretenem que tots els fenòmens de construcció espacial tinguin una explicació adequada, al costat dels paradigmes i supòsits «teòrics» italians haurem de considerar també els recursos de tradició «artesana» -que a més, poden respondre a una diversa concepció del «quadre» i tenir una altra intencionalitat. Però un cop manifestat això, caldrà tornar al propòsit enunciat al principi de l'epígraf -és a dir, que la present recerca pretén esbrinar la «fortuna» de la *perspectiva artificialis* italiana en el Cinc-cents català-, per comentar-ne encara un altre aspecte general que ha de tenir efectes pesants sobre el nostre treball: la interdisciplinarietat de la temàtica perspectiva, coneguda però que ara convé tenir clarament present.

En efecte, un dels trets més definitoris de l'estudi de la representació perspectiva, qualsevol que sigui el biaix concret que se'n pretengui afrontar, és la seva irreductible interdisciplinarietat -o si es vol, transdisciplinarietat. Per a la formació d'un «historiador de l'art» -en el supòsit que, a casa nostra, la sola nomenclatura acadèmic-administrativa denoti algun tipus positiu i específic de preparació cultural-, el considerable component de dificultat que planteja tota recerca sobre perspectiva rau precisament en aquesta seva inter o transdisciplinarietat. Però també en això resideix la seva intensa força de suggestió: en el gruix de les implicacions culturals del fenomen perspectiu, en l'entramat d'aspectes que precedeixen i acompanyen cada etapa històrica, cada pas, cada «cristal·lització espacial». Per a l'estudiós, en definitiva, el seu repte consisteix precisament en això.

La comprensió de l'arborescent problemàtica perspectiva en tota la seva integritat involucra molts sectors de la ciència i del coneixement humà. Una simple enumeració, tanmateix sumària, que per a l'ocasió manllevem a Luigi Vagnetti (1979, 13), ens n'avança una idea:

«En primer lloc, naturalment, implica els coneixements sobre la visió, des de l'anatomia i la fisiologia dels òrgans visuals fins a la neurologia, la psicologia i l'antropologia; després, implica també la reflexió especulativa, és a dir, la filosofia moral en moltes seves articulacions que van de l'ontologia a l'estètica, i la filosofia natural en les seves branques de la física-òptica, de la geometria i en general de les matemàtiques; igualment, els instruments primaris de la representació i les arts figuratives que en resulten, o sigui, tant el disseny i el dibuix, la pintura, el relleu, l'escultura exempta i l'arquitectura, com l'escenografia teatral amb les tècniques corresponents; i encara la cartografia geogràfica, l'astronomia, la gnomònica i la teoria de les ombres, o bé, en temps més recents, la fotografia i el cinema, la televisió, la fotogrametria i, fa poquíssims anys, la tècnica dels plotters i l'holografia, a més d'un cert nombre d'altres disciplines».

No obstant això, afegim de seguida que l'objectiu concret del present treball, centrat en l'anàlisi perspectiva d'un grup ben circumscrit de pintures del segle XVI, i la mateixa simplicitat metodològica que s'hi ha mirat d'aplicar -per a no parlar ara de la modèstia de les competències del seu autor- redueixen radicalment la quantitat dels aspectes disciplinaris que s'hi conjugaran. Però malgrat tot, la xarxa de relacions i d'imbricacions subjacent al tema resultava encara molt densa, fins al punt que ha semblat convenient -a més d'inevitable, si hem d'afegir-hi raons de mètode de treball, o simplement pràctiques- dividir l'exposició en dos sectors fonamentals, dedicats a tractar les «qüestions generals» (primera part de la tesi) i les «qüestions particulars» (segona part de la tesi).

La divisió ha permès almenys de suggerir o deixar apuntat aquest gruix «miscel·lani» de relacions interdisciplinàries, però alhora -i sobretot- ha propiciat una exposi-

ció relativament ordenada i sistemàtica d'aquelles informacions que de fet configuren el marc teòrico-interpretatiu de la present recerca. La primera part de la tesi, doncs, hauria de concentrar tota la problemàtica «general» de caràcter òptico-perceptiu, geomètric, figuratiu i històrico-crític, la més pertinent o implicada tant en la perspectiva de «tradició científica» com en la resta de procediments espacials de «tradició artesana», i s'hauria d'entendre com el cos de dades i d'arguments que justifica les anàlisis perspectives resoltes en la segona part.

En conseqüència, la segona part de la tesi es podrà centrar en les «particularitats» del seu objectiu: en la caracterització d'aquells aspectes del context artístic català del segle XVI que poden tenir alguna incidència en la pràctica perspectiva, en els procediments de representació espacial més habituals detectats en la tradició autòctona immediatament anterior i en la seva casuística, en la «restitució» i l'anàlisi interpretativa de les construccions espacials concretes de les pintures examinades -corresponents a l'herència quatrecentista i a les diverses etapes del Cinc-cents.

Inicialment, la primera part tenia previst un llarg capítol tercer, de caràcter «històric», destinat a exposar sumàriament, però amb una certa sistematicitat, els diferents esquemes i comportaments espacials més pertinents que es podien deduir en les imatges de les diverses pràctiques artístiques d'Europa occidental, ordenades diacrònicament. Amb el treball a mig redactar, i a causa de l'amplitud i les dificultats desproporcionades del capítol en qüestió, hem decidit de suprimir-lo i d'integrar un resum dels sectors realment més imprescindibles per a la nostra explicació -alguns de relatius al món clàssic, a la tradició medieval i al Renaixement, amb la formació de la *perspectiva artificialis*- al capítol segon de la mateixa primera part, però ara fragmentats i diluïts en forma incompleta i no sistemàtica, segons convenia a l'exposició de destí, que és de caràcter

prevalentment «temàtic» o «problemàtic» -centrada en els planteigs teòrics de la «perspectiva» i no pas en la seva aplicació pràctica. Els sectors del primer capítol que hi corresponien, ja escrits -la simètrica referència a les concepcions òptiques dels diversos períodes històrics, de l'epígraf «1.2. La llum, l'ull, la visió»-, s'han abreujat a fi de guardar les proporcions, atès que ara podien aparèixer menys justificats, però tanmateix s'han mantingut: no tan sols perquè es tractava d'informacions poc extenses, sinó sobretot perquè són encara útils, i suprimint-les del tot la coherència del capítol hi hauria perdut més que no pas guanyat.

Els diferents epígrafs distribuïts en els dos capítols de la primera part acullen les qüestions generals relacionades amb el fenomen de les imatges visuals humanes i amb la seva representació. S'hi ha procurat situar i caracteritzar la modalitat de la representació perspectiva: les causes i l'origen, el mètode, les recerques i teories, els efectes, els avantatges, els límits, els condicionaments, els «fantasmes»... Naturalment, en el lloc que corresponia dels problemes tractats també s'han inclòs les diverses -i sovint contradictòries- interpretacions dels estudiosos moderns, sense dispersar més del compte o almenys sense perdre de vista el fil principal de l'exposició. En tot cas, l'exposició és «militant»: s'ha seguit un discurs que privilegiava unes qüestions i unes posicions determinades per damunt d'unes altres -i uns determinats autors per damunt d'uns altres- perquè responien a la meua actual percepció de la problemàtica. Salvant els «punts morts» del debat entre els estudiosos i els interrogants encara oberts sobre no poques qüestions -als quals caldria afegir les llacunes personals de l'autor-, si quan es podia s'ha optat per un escrit «militant», «biaixat» o «intencionat» en comptes de «neutre», és perquè aquí no es tractava només de compilar i sintetitzar ordenadament una informació bàsica sobre pers-

pectiva, sinó alhora -i sobretot- de plantejar un marc d'interpretació coherent per a la segona part.

Les «qüestions particulars» exposades a la segona part de la tesi -les versions «perspectives» resoltes en la pràctica pictòrica del segle XVI a Catalunya en confrontació amb les heretades del Quatre-cents- seran enteses a partir d'aquest marc general de referències, al qual ens remetrem explícitament alguna vegada, però tindrem en compte implícitament sempre. Per últim, bé que de passada, vull deixar consignat que, tant a causa dels objectius del present estudi com dels interessos intel·lectuals personals -específicament històrics i no pas, només, estètico-filosòfics-, he descartat els enfocaments i les propostes teòriques afins a la Semiologia, del tipus de les que, a propòsit de la perspectiva, avançà Giuseppina Dal Canton (1971, 108-113; id., 1974, 5-35; cf Gioseffi, 1980a, 13-26).

2.2. Aspectes particulars de la recerca

L'objectiu immediat de la present recerca consisteix a esbrinar els procediments de representació espacial aplicats en la pintura catalana del segle XVI, i més específicament a explorar-hi l'eventual introducció de la *perspectiva artificialis* renaixentista congriada a Itàlia en la centúria anterior. El treball de la segona part pròpiament també s'hauria d'emmarcar, doncs, entre els estudis d'«història de la perspectiva» més que no pas en els d'una convencional «història de la pintura», o d'una «història de la pintura catalana del segle XVI». Es pretén informació sobre els recursos gràfico-geomètrics d'evocació tridimensional, analitzats en la producció pictòrica d'una àrea geogràfica circumscrita i durant un arc de temps determinat.

En primer lloc, interessa caracteritzar els procediments espacials aplicats, siguin quins siguin, amb una amplitud i detall suficients per a poder establir-hi la presència o bé l'absència de la *perspectiva artificialis* de re-

cent invenció, i resseguir els possibles motius i conseqüències tant de la presència com de l'absència d'aquest nou model de representació pictòrica. En segon lloc, interessa establir el procés de la introducció efectiva, l'influx parcial o bé la simple absència de la perspectiva no tant en l'obra personal d'alguns pintors específics i més o menys destacats com en el conjunt de la producció figurativa d'una zona geogràfica: interessa l'eventual adquisició estable, amb continuïtat i «transmissió». L'àrea geogràfica és Catalunya per raons òbvies de proximitat i per tant de facilitat d'estudi, i fins per la comoditat personal de poder comptar amb materials ja compilats i coneguts en ocasió de treballs anteriors. Però a més, el principat de Catalunya presentava l'avantatge de ser una regió-nació europea de proporcions raonablement limitades, que feien practicable un estudi de la producció alhora detallat i extensiu, particular i de conjunt, i, igualment, presentava l'interès suplementari d'una situació geogràfica fronterera, d'una petita nació meridional de pas, i per tant d'aiguabarreig de contactes i d'influències creuades.

En tercer lloc, en fi, interessa examinar-hi el comportament espacial global dels tallers pictòrics durant el segle XVI, precisament, perquè és l'època més significativa -i més problemàtica- de la difusió europea de la perspectiva científica congriada a Itàlia en el *Quattrocento*. Explorar raonadament, sobre el fonament d'una anàlisi detallada dels fets, la introducció o l'absència del nou model de construcció de la imatge en el conjunt de la pintura d'una regió-nació europea perifèrica però ben comunicada des de l'etapa crucial de la fi del Quatre-cents fins a la fi del Cinc-cents, pot donar informació molt útil -en positiu i en negatiu- sobre etapes i problemes d'història de la perspectiva encara molt poc coneguts. De fet, estudis de perspectiva que comprenguin *in extensu* la producció pictòrica del conjunt d'una regió durant un arc de temps molt ampli, com el que es planteja aquí, són una de les llacunes més notò-

ries de l'estat actual dels coneixements sobre la temàtica. D'altra banda, la informació que l'estudi de la representació espacial pot procurar al coneixement de la història de l'art català, i en particular de la pintura catalana del segle XVI, té una utilitat evident i gens negligible.

D'acord amb el marc de referències establert en la primera part del treball, que determina els criteris d'anàlisi pertinents que ens guiaran, hem distingit el mètode de la «perspectiva» pròpiament dita -la tradició científica que es desprèn de Brunelleschi i Alberti- dels altres procediments de representació espacial de tradició artesana, com també de les possibles hibridacions. Hem procurat explicar sempre els fenòmens espacials artesans en coherència amb el context de producció i amb les pressuposicions i els comportaments gràfics artesans, i per tant hem defugit les interpretacions *a priori*, tanmateix suggestives, en el sentit de «contraposició» o de «transgressió» -respecte a la norma brunellesco-albertiana- i d'«experimentalisme» òptico-geomètric conscient. És a dir, hem procurat no projectar pressuposicions de «tradició científica» en els comportaments gràfics de «tradició artesana», començant per la «presència» del punt de fuga i el sentit del quadre com a «vista».

Per això, la nostra lectura de la majoria de construccions espacials se separa de la donada habitualment en la historiografia i en la crítica d'art -com la que, en bona mesura, encara apareix en el llibre recentíssim de M. Kemp (1990)-, que és pràcticament constant i quasi recurrent des de G. J. Kern (1912-1917) i sobretot des de E. Panofsky (1927). Com ja es desprèn de l'exposició de la primera part, la interpretació que presentarem -i que corregeix posicions pròpies anteriors- ha tingut en compte, entre moltes d'altres aportacions d'estudiosos, les reflexions de E.H. Gombrich (1959, 1982) i de S. Alpers (1983), i, amb una incidència més immediata, la brillantíssima anàlisi geomètrica d'A. de Mesa sobre les construccions espacials de pintors del *Trecento*, parcialment publicada en dates recents (1989).

He d'agrair al mateix A. de Mesa i a L. Cabezas que, amb el seu estudi i amb les prolongades sessions de conversa i discussió que hem tingut sobre aquests temes, m'hagin ajudat a madurar un esquema d'anàlisi més afinat.

També per això, a més de plantejar les expectatives espacials que es podien desprendre de factors significatius del context artístic català del Cinc-cents, ha calgut caracteritzar de primer antuvi el complex de procediments de representació ja assimilats entre els pintors autòctons i que es podia considerar l'«herència espacial» del Quatre-cents: el comportament compositiu i les fórmules constructives aplicades, les pressuposicions espacials i pictòriques que podien reflectir, els procediments de nova adquisició i el seu eventual origen, l'entitat de la seva representació espacial... Inicialment no havíem previst aquesta exploració de la pràctica constructiva quatrecentista, però en el curs del treball se n'ha fet manifesta la conveniència, atesa la substancial i estretíssima continuïtat respecte al segle XV tant dels conceptes pictòrics, com dels comportaments gràfics com de la majoria de les construccions o recursos espacials concrets aplicats durant el segle XVI, i això no solament en els tallers de pintors autòctons, sinó en els més importants d'origen foraster, nordeuropeu o meridional, que se succeeixen ininterrompudament al llarg de la centúria.

L'objectiu de globalitat de la recerca obligava a inventariar i catalogar prèviament d'alguna forma la pintura sobreviscuda. En això hem comptat amb el material ja elaborat en ocasió de treballs anteriors, fonamentalment de l'esmentada publicació sobre l'art català de *L'època del Renai-xement* (Garriga, 1986b), que per a l'ocasió s'ha reordenat, corregit, ampliat i seleccionat convenientment. De primer antuvi, doncs, s'ha tingut en compte tota la producció, amb independència del grau d'interès que acreditava per la seva estricta qualitat artística, i sense desestimar tampoc aquelles obres destruïdes en el segle XX -en especial el 1936- però de les quals es conservava una documentació fotogràfica

suficient. Després, s'han exclòs del repertori les pintures que no presentaven cap problemàtica espacial de formalització lineal i que, ni tan sols en negatiu, no oferien cap informació pertinent a la nostra anàlisi. Igualment, s'ha exclòs un bloc important de pintura pel fet que il·lustrava temes, comportaments constructius o procediments espacials excessivament repetits, sense afegir cap aspecte nou al panorama que es configurava. Una posterior selecció, que procurava acollir obra de tots els pintors més coneguts però també la de tallers anònims i de tots els indrets del país, compaginant, a més, els treballs de qualitats reconegudes amb els d'interès artístic menor, ha servit una àmplia mostra d'uns tres cents casos. Un estudi més detallat de la mostra, que encara ha aconsellat substitucions i noves incorporacions, ha reduït l'exemplificació a poc més de dues centes pintures, de les quals s'han elaborat els esquemes gràfics corresponents -que dec al prof. Lino Cabezas en la pràctica totalitat.

Afegim que s'ha procurat que no quedés fora de la nostra consideració cap fenomen, cap dada ni cap matís de representació espacial remarcable o amb alguna significació en el panorama de conjunt. Si n'hagués quedat algun sense consignar, això s'hauria d'atribuir a un oblit o a un error, involuntaris però certament negatius per als resultats del nostre treball. Esperem que no en sigui el cas -les absències per impossibilitat d'obtenir imatges d'una obra determinada o d'un detall precís es redueixen a accidents comptadíssims i s'han mirat de compensar amb exemples equivalents. No és pas qüestió d'exposar ara les vicissituds de l'estudi, començant per les dificultats d'aplegar el considerable volum d'imatges que implicava, ni per tant tampoc de la perípècia de les reduccions gràfiques, a vegades repetides, que les anàlisis de moltes obres han comportat -d'altra banda, la generositat, l'habilitat i la paciència de Lino Cabezas han transformat aquests problemes en simples anècdotes. En la segona part del treball i en l'aparell gràfic que l'acom-

panya se'n presenten els resultats, que també s'han sotmès a una darrera selecció.

En efecte, moltes obres analitzades, a desgrat que es tinguin en compte en el discurs i que fins i tot se citin en el mateix text, a la fi no han aparegut entre els dos centenars llargs d'esquemes definitius, per evitar les repeticions més insistents i enutjoses i per a no engruixir més enllà d'allò que era imprescindible un treball ja prou voluminós -pel mateix motiu, tampoc no s'han afegit il·lustracions complementàries, per exemple els gravats que eventualment van servir de model a obres estudiades, ni tan sols en els casos més clars o que teníem a l'abast amb tota comoditat. Precisem tan sols, encara, que s'han obtingut esquemes molt variats -en ocasions d'una mateixa obra-, per a comprovar o il·lustrar qüestions espacials diferents: des de restitucions de traçats, fins a hipòtesis de processos gràfics, i des de l'explicitació de procediments o recursos espacials particulars, fins a propostes de comparació, d'explicació, de contrast...

Comprovar, en el comportament global de la producció pictòrica d'una regió europea «perifèrica» com la Catalunya cincentista, la presència o l'absència de la perspectiva lineal d'encuny italià, i en tot cas examinar-hi els procediments de representació espacial que podien reflectir la seva eventual introducció. I comprovar això amb anàlisis circumstanciades i des d'un marc d'interpretació -tan general com específic- pluridisciplinari, de contingut ampli i dispers, que ha calgut estudiar, sistematitzar i elaborar, ha comportat en conjunt un treball intens, molt prolongat i no pas lleuger. Al capdavant, però, un treball també subtilment gratificant per al seu autor, el qual es confessa adicte a la curiositat intel·lectual que Luigi Vagnetti li batejà com «*veleno prospettico*». En tot cas, l'autor, «*avvelenato*» o no, ara dona finalment per acabada la seva llarga fatiga -tan dilatada que en més d'un moment li havia semblat inacabable, com si portés adossada l'ombra maleïda de Sísif.

L'autor, com és natural, pensa -o si més no, diguem que ara no pot no pensar- que la seva fatiga ha cobert fonamentalment els objectius previstos. No obstant el descomptat reconeixement de les limitacions que sempre solen acompanyar treballs de la mena del proposat aquí -amplis, complexos i feixucs-, l'autor entén que aquestes limitacions no l'han arribat a afectar greument. Per això, ara el deixa a la consideració d'un judici acadèmic i a la utilitat dels possibles estudiosos interessats, *tantus labor non sit cassus!* I ja posats en llatí, per acabar, no hauria de desentonar el sospir final -no pas crit, ni clam: només sospir!-, arcaic i segurament naftalinós, tant-se-val, amb què tants universitaris de la vetusta Europa tancaven la presentació de fatigues anàlogues a aquesta: *Ergo thesis!*

0.2.3. Advertiments sobre la bibliografia i sobre les notes i la il.lustració

Segons convenció acadèmica molt habitual, la bibliografia d'una tesi de doctorat pot incloure, a més dels treballs, llibres o articles efectivament utilitzats i citats en el curs de l'exposició, també aquells altres a penes consultats o coneguts només indirectament, i encara els títols que, tot i afectar només tangencialment l'estricta tema desenvolupat en la tesi, d'alguna manera contribueixen a formar un conjunt bibliogràfic més complet respecte a nivells més amplis o generals de la temàtica estudiada. Aquesta bibliografia més «extensiva» que desborda l'objectiu puntual elaborat en la tesi pot arribar a constituir un cos informatiu específic i autònom, a la manera d'un «estat de la qüestió» bibliogràfic, i per esdevenir una aportació d'especial interès quan afecta temes complexos o de caràcter pluridisciplinari, que a més han estat poc estudiats -o poc sistematitzats- i que comporten una bibliografia molt fragmentada, dispersa i difícilment controlable -almenys avui, i des dels actuals recursos universitaris autòctons.

La temàtica perspectiva en general, i en particular el plantejament de la primera part de la present recerca, s'ajusta a les característiques esmentades de pluridisciplinarietat, de complexitat i de fragmentació dels estudis -els quals, d'altra banda, són pràcticament inexistents tant en la producció científica autòctona com en la de l'estat espanyol. Hauria tingut interès, doncs, l'esmentada inclusió d'una més àmplia informació bibliogràfica, que en part ja tenia compilada. Però com que, no obstant això, en l'apèndix bibliogràfic final m'he limitat a recollir tan sols els treballs directament utilitzats i citats en el curs de l'exposició, convindria donar raó de la decisió.

En efecte, aquí el llistat bibliogràfic té un caràcter només subsidiari, subordinat al text: dona la referència completa dels títols que sempre s'han citat pel sistema «abreviat», és a dir, consignant en el mateix text entre parèntesi el nom de l'autor, l'any de publicació i el número de les pàgines. El llistat s'ordena alfabèticament per autors, i en els casos d'autors amb més d'una obra s'ha afegit l'ordre cronològic de la seva publicació. Aquesta subordinació de la bibliografia al text també ha aconsellat d'establir un llistat alfabètic únic, sense l'habitual distinció per grups del tipus «documents arxivístics o fonts manuscrites», «fonts antigues publicades», i «estudis moderns».

L'opció de renunciar a una bibliografia «extensiva» o més completa sobre el tema -i per tant de no consignar les obres no utilitzades expressament en el meu escrit- s'ha pres en part a causa de la magnitud del treball suplementari que això hauria comportat, però sobretot a causa de la publicació del copiós repertori de Luigi Vagnetti, *De naturali et artificiali perspectiva* (Firenze, 1979), que cobreix a bastament la funció d'eina bibliogràfica per a un ampli i ben ramificat «estat de la qüestió», com jo mateix vaig tenir ocasió d'exposar a *D'Art* (Garriga, 1981, 256-262). A més, ja sembla imminent l'aparició del formidable recull bi-

bliogràfic sobre la temàtica perspectiva, exhaustiu i definitiu, emprès arran del I congrés internacional d'història de la perspectiva (Milà, 1977; cf Garriga, 1977, 100-106) i enllestit amb procediments computeritzats per Marisa Dalai i Kim Veltman.

Ambdues obres han deixat completament obsolet el recull -prou ampli, però ara esdevingut inútil-, que jo havia començat a aplegar ingènuament en solitari des del ja llunyà 1975 -des de la primera aproximació al tema que em suposà la tesi de llicenciatura sobre *La qüestió de la perspectiva i la concepció de l'espai als inicis del Quattrocento-*, i pensant en un treball o tesi de doctorat anàleg bé que no idèntic al que finalment he presentat. He d'afegir que durant el curs 1975-1976, aprofitant l'afortunada circumstància de la concessió d'una beca d'estudis per residir a Roma, a l'«Academia Española de Bellas Artes», vaig tenir l'ocasió propícia d'elaborar substancialment aquesta bibliografia. Això fou gràcies a la riquesa dels fons i a la comoditat de consulta de sobretot dues biblioteques romanes -la Bibliotheca Hertziana, del Max-Planck Institut, i la Biblioteca dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte-, però també gràcies als estímuls i a l'orientació personal que van oferir-me diversos especialistes, i molt en particular el prof. Luigi Vagnetti i la prof. Marisa Dalai. Els dec el meu reconeixement -per al prof. Vagnetti ja pòstum, per dissort.

Cal remarcar que, per aquelles dates, les úniques recerques d'orientació bibliogràfica sobre perspectiva, més enllà de l'heterogeni aplec de Decio Gioseffi a l'*Enciclopedia Universale dell'Arte* (XI, 1963), a la pràctica eren les ja publicades per la Dalai (1961 i 1968) i la que el prof. Vagnetti tenia en curs -de la qual vaig poder-me beneficiar en el seu estudi romà de Prati, a via Monte Zebio. Tot just aleshores sortia el treball de Hermann Schuling (1975), menys ambiciós i de molt lenta difusió en països llatins.

Sigui com sigui, l'accelerada edició del repertori de Vagnetti el 1979, un any abans del seu fulminant traspàs, i la proximitat de l'«oceànica» bibliografia preparada per Dalai-Veltman -el recent i minúscul apunt bibliogràfic de Veltman (1986, 185-207) és trascurable- deixen sense cap interès ni sentit la inclusió íntegra o *in extensu*, aquí, de la meua vella compilació romana, la qual no hi pot competir ni s'hi podria comparar: ha quedat reduïda a un simple *memorandum* personal. Per aquest motiu, doncs, la bibliografia recollida a la fi del treball no reflecteix exactament la recerca bibliogràfica inicial, sinó que consigna només, com s'ha dit, les obres realment utilitzades i citades de forma abreviada en el curs de l'exposició. En la circumstància que acabo de comentar, no hauria tingut cap sentit ni cap justificació metodològica inflar artificiosament una secció ja prou voluminosa i feixuga de per si mateixa.

Finalment, dues indicacions més, a propòsit de les «notes» i, molt breument, de la «il.lustració». Respecte a les notes -o més aviat a la «manca d'aparell de notes»-, de primer antuvi podria sorprendre la seva absència en un estudi com el present, que precisament exigia nombrosíssimes referències -gràfiques, però també literàries-, i per això vull remarcar de seguida que la «manca» és qüestió que afecta més a la presentació formal del treball que no pas al seu contingut.

Per raons pràctiques i de comoditat en el procés de confecció material de la tesi i en la seva redacció definitiva -resolta amb un PC molt poc sofisticat i ja gairebé «arcaic»-, tota la informació s'ha presentat en només tres blocs separats: els corresponents al text, a la bibliografia i a la il.lustració. El quart bloc de materials, que hauria de correspondre a l'aparell de notes, no apareix com a tal perquè el seu contingut s'ha integrat o «diluït» en el mateix text, conformant un únic discurs continu, unificat. La unificació, a més de l'òbvia simplificació del redactat perquè permetia concentrar-lo en un sol escrit en comptes d'ha-

ver de compaginar-ne dos de paral·lels, de passada també ha reduït una mica les incomoditats de lectura del treball, en la mesura en què ara només caldrà interrompre el text per a les inevitables consultes al bloc de la documentació gràfica i al llistat bibliogràfic finals. Els avantatges en la composició -i en la lectura- que es desprenen d'aquesta presentació unificada han comportat haver de recórrer a alguns expedients que, de fet, les característiques del treball ja propiciaven o admetien amb facilitat -més que no pas certs altres treballs, tal vegada, o més que no ho farien els rígids condicionaments editorials en el cas de moltes publicacions-, però que tanmateix sembla convenient exposar aquí per endavant.

En primer lloc, les referències bibliogràfiques, puntuals o en grup -un dels factors més prolífics d'aparició de notes-, s'intercalen directament en el lloc corresponent del text. Com ja s'ha dit, s'aplica el conegut sistema abreujat (autor, any, pàgina), que remet a l'apèndix bibliogràfic, en el qual apareixen en la seva forma completa i d'acord amb un únic ordre alfabètic.

Això val igualment per a les citacions textuales, tant de «fonts» com d'«estudis» i tant si són breus com extenses: és evident que moltes, potser la majoria, haurien pogut aparèixer en forma de «nota al peu de pàgina» i com a suport al text, però tampoc no m'ha suposat problemes greus de redacció el fet d'haver d'incorporar-les en el mateix text sense forçar-ne el discurs. He hagut de suprimir ben poques citacions, i encara les més col·laterals o marginals a l'explicació, perquè fossin «distorsionadores»; aquestes, justament pel caràcter «tangencial» del seu contingut, ja encaixaven a mala pena en el text i m'haurien obligat a digressions excessives -amb risc de fer-ne «perdre el fil».

Hi ha un tercer tipus de referències de molt variable entitat que també solen generar «nota» en els escrits: són els aclariments, comparacions, matisacions, acotacions, derivacions, fets o aspectes col·laterals, dades complemen-

tàries... respecte a les afirmacions d'una frase o al sentit d'un paràgraf o d'una entera secció del text, per exemple. En el nostre cas, la integració d'aquesta mena de referències en un únic redactat ha estat globalment més delicada que en els altres dos tipus de notes, però en general també s'ha pogut resoldre satisfactòriament. Ha calgut passar el sedàs fi i desestimar les poc pertinents, massa minúscules o massa allunyades de les explicacions del text, i d'altra banda també han calgut algunes precaucions suplementàries en la redacció per tal de mantenir les «ramificacions» del discurs en uns límits prudents que no n'afectessin la claredat. Això és tot.

Però el sedàs i les precaucions haurien calgut igualment encara que la presentació del treball s'hagués resolt amb «notes a peu de pàgina» -o a final de capítol, o de cada part, o al final de l'obra. En el moment de posar en solfa els resultats d'un estudi o recerca, al marge de les fórmules de la presentació, l'opció realment decisiva -i dramàtica- es planteja sempre pura i dura, i és sempre la mateixa: quines dades se seleccionen i com s'organitzen i expliquen per escrit. Cadascú hi respon a la seva manera, d'acord amb el seu estil o amb les pròpies avinenteses.

He d'afegir que aquesta resposta m'ha estat àrdua sovint, però sobretot en la primera part del treball -més decididament interdisciplinària i en la qual calia perfilar el marc interpretatiu general adequat per a la segona part. El seu caràcter per força arborescent i «miscel.lani», la diversitat i complexitat de les informacions que ha calgut recollir i enllaçar -sense perdre's en «corriols» que no fessin al cas, però alhora sense falsejar la frondositat real de la problemàtica-, i la mateixa necessitat de mantenir sempre clara la direcció del discurs, ja obligaven de primer antuvi a una delimitació molt selectiva de les dades. El problema no consistia tant a buscar-ne i acumular-ne com a saber identificar les pertinents i no deixar-se enlluernar per la resta. Calia prescindir de les que no fossin fonamen-

tals o idònies per a l'objectiu pretès: per a definir el marc teòric d'interpretació dels fenòmens gràfics involucrats en la recerca de la segona part.

En aquest sentit, la integració de les notes en una redacció unificada -que permetia treballar en un sol «camp»- esdevenia no només una operació practicable, sinó una mesura de «seguretat» molt convenient. Això ha fet més passador mantenir dintre uns marges raonables el control de les informacions complementàries, col.laterals o de suport, i fins i tot de les precisions, matisos, dubtes i conjetures... Una recerca àmplia i pluridisciplinària d'aquesta mena podia aspirar a l'exhaustivitat només en el seu planteig i en l'esquema subjacent, no pas en l'exposició d'informacions exhaustives de totes les àrees implicades. És obvi que havíem de defugir el perill de la mera acumulació de dades, del prurit d'erudició i de la prolixitat, potser legítims o obligats en d'altres tipus de treballs, però que aquí representaven un greu escull. Ha calgut esforçar-se constantment a seleccionar només allò que convenia *ad rem*, i tallar la resta -per interessant que fos la informació en si mateixa-, perquè hauria dispersat i difuminat el nostre discurs. L'hauria asfixiat en una massa enciclopèdica sense fre ni aturador, i nosaltres només preteníem confegir una tesi, no pas una enciclopèdia. La tesi ja reclamava un aparell teòric complex i pluridisciplinari, certament laboriós -i esperem haver-lo sabut afrontar sense estavellar-nos-hi-, però no eren pas objecte de la tesi cadascuna de les àrees de coneixement involucrades.

La «dissolució» de les notes en el text de la segona part ha resultat una operació més simple, en el sentit que, en una gran mesura, podia recórrer o bé remetre a les referències documentals, bibliogràfiques i contextuals ja aplegades en el text i en les notes d'un anterior treball meu (Garriga, 1986b) -o si més no, podia pressuposar-les. De fet, la mateixa facilitat de remetre a tota la bibliografia anterior a 1985 recollida en les notes d'aquest llibre m'ha

aconsellat de limitar ara les cites de treballs específics a només els títols d'aparició posterior. La resta són citats en bloc per l'esmentat recull de 1986b, un sistema que, a més d'eliminar dràsticament les notes bibliogràfiques del text, també m'ha permès de reduir enormement el llistat bibliogràfic final. En el text d'aquesta segona part, per tant, he pogut centrar-me més estrictament en un discurs personal i homogeni, desenvolupat a partir de la documentació gràfica adjunta -que constitueix un element essencial de la recerca-, i ja prèviament fonamentat en l'exposició de la primera part.

Una darrera indicació, a propòsit del bloc de la il·lustració. Per conveniències del muntatge i paginació dels gràfics -que en el cas dels corresponents a la primera part es convertia en estricta exigència-, però també per facilitar-ne les comparacions i la consulta en general, les il·lustracions es presenten aplegades separadament del text, en un apèndix final. Porten una numeració correlativa, precedida de la dels capítols, que es correspon sempre amb la intercalada en les crides del text entre claudàtors, per exemple: [fig. 1.3.7], [fig. 2.2.61], etc. La il·lustració de cadascuna de les dues parts del treball forma un bloc autònom, també per a la numeració, però no hi ha confusió possible des del text: les crides del text de la primera part són sempre per a il·lustracions de la part I, exclusivament, i les del text de la segona part són quasi sempre també per a il·lustracions de la part II -les poques vegades que, des del text de la segona part, es vol remetre a il·lustracions de la part I, s'ha especificat sempre, per exemple: [part I, fig. 2.1.9], [part I, fig. 2.3.20], etc.