

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

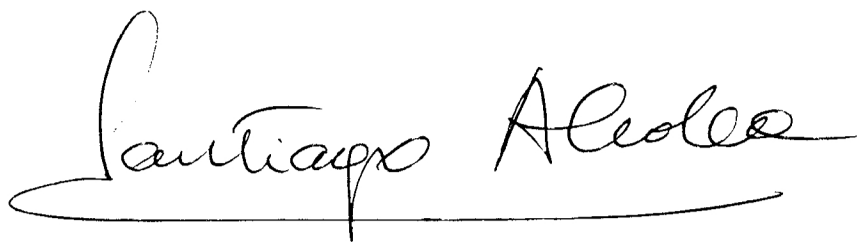
Joaquim Garriga Riera

**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](http://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](http://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](http://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

2. SEGONA PART:  
REPRESENTACIÓ DE LES FORMES I  
PERSPECTIVA EN LA PINTURA  
CATALANA DEL CINC-CENTS

## 2. L'AMBIENT ARTÍSTIC

### 2.1. Els clients.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

### **Encàrrecs reials**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Clients i preferències iconogràfiques

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2.2. Els artistes

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

### **El medi artesà**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 2.3. El públic

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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