Imatges amb «punt»: el primer ressò de la perspectiva lineal en la pintura catalana vers 1490-1500*

JOAQUIM GARRIGA

LA «FINESTRA» DE PIERO I EL «MIRALL» D'HUGUET

El 1492 també fou any de fets minúsculs i silenciosos, que no es presten gens a commemoracions retòrico-polítiques o a mobilitzacions de masses i a fenòmens comercials, però que per als addictes a la història de l'art no són pas mancats de significació i poden servir de pretext per a variades reflexions. Enmig del brogit olímpic i de les estridències celebratives de 1992, potser pocs recordaran el detall que el mateix any 1492 van morir els pintors Jaume Huguet -a Barcelona, en una data incerta entre el 14 de febrer i el 4 de maig- i Piero della Francesca -a Borgo San Sepolcro, el 12 d'octubre, precisament.

Es tracta de dues personalitats coetànies -Huguet havia nascut vers 1414/15 i Piero vers 1415/20- vigoroses i influents, cadascuna en el seu àmbit, però d'obra diversíssima i que reflecteix dos móns artístics enormement distants -molt més d'allò que l'estricta distància geogràfica entre Catalunya i Itàlia no ens predisposaria a pensar. Si aquí els evoquem tots dos junts, aprofitant l'exacta coincidència cronològica de les seves vides, és justament per l'avinentesa de contraposar-los, com a protagonistes emblemàtics de dues cultures figuratives veïnes i tal vegada afins, però durant el Quatre-cents profundament separades. En particular, pel contrast -del qual Piero i Huguet es podrien considerar representants i gairebé símbols- entre dues actituds i comportaments oposats enfront d'un dels factors més definitoris de la pintura: la concepció i la construcció espacials del quadre.

Piero della Francesca emergeix i es forma en el si d'una tradició intensament impregnada de preocupacions espacials i que compta amb episodis primerencs, ja a finals del Dos-cents i en el Tres-cents, d'una lucidesa constructiva i d'una eficàcia il.lusionista formidables, quasi mítiques -com l'obra de Giotto, de la qual Boccaccio contava «*che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto*»[1]. Es una tradició que havia madurat els problemes de la representació d'evocacions espacials durant successives generacions de pintors, i que ho havia fet no solament des de l'empirisme i les intuïcions gràfiques, sinó també des de la consciència teòrica, o sigui, des de models d'experimenta-

* El present article incorpora materials –en particular, les anàlisis de pintures– que provenen de la meva tesi de doctorat, citada en la nota 5.

1) G.Boccaccio, *Decameron*, gior. VI, nov. 5. La redacció se situa entre 1349/53. Citat per l'ed. Avelardi, Cremonese, Roma, 1958, II, p. 123.

lisme òptico-físic com els de Brunelleschi («taules perspectives», c. 1410/25) i d'una reflexió òptico-geomètrica essencial i coherent com l'encapçalada per Alberti (*De pictura*, 1435). Aquesta prolongada recerca en la pràctica pictòrica i en la ciència de la visió que culmina amb la cabdal invenció de la «perspectiva» va confluir encara, en l'experiència artística de Piero, amb una decidida voluntat de sistematitzar la nova «ciència de la representació» mitjançant una acurada fonamentació matemàtica -que cristal.litzaria en un tractat de pintura insòlit: el *De prospectiva pingendi.*

El tractat, redactat per Piero entre 1472 i 1475, revalida la veritat objectiva del mètode brunellesco-albertià amb les demostracions diàfanes i el prestigi de la ciència geomètrica. Els diferents teoremes desplegats al llarg del seu text proposen i justifiquen les solucions gràfiques dels problemes figuratius en termes exclusivament científics -geomètrics-, destil.lats amb una lògica implacable que, tanmateix, respon als principis ja definits en les «taules» de Brunelleschi i en el libre primer de l'escrit albertià -en la idea de la «pintura-vidre» o «pintura-finestra»-:

> «*E sappiano che quando con sue linee circuiscono la superficie, e quando empiono di colori e' luoghi descritti, niun'altra cosa cercarsi se non che in questa superficia si representino le forme delle cose vedute, non altrimenti che se essa fusse di vetro tralucente tale che la pirramide visiva indi trapassasse, posto una certa distanza, con certi lumi e certa posizione di centro in aere e ne' suoi luoghi altrove [...] Sarà adunque pittura non altro che intersegazione della pirramide visiva, sicondo data distanza, posto il centro e constituiti i lumi, in una certa superficie con linee e colori artificiose representata*».[2]

Piero rebla i estableix de primer antuvi aquests principis, traduïts en el seu llenguatge rigorós i despullat a les cinc dades essencials de la imatge pictòrica, identificada amb la perspectiva:

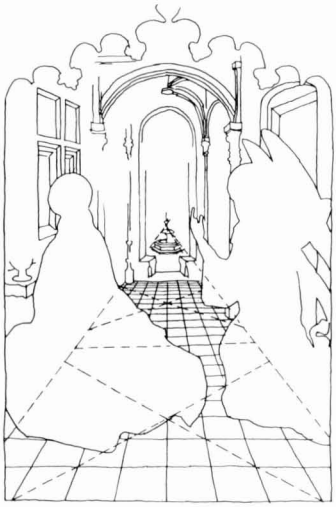
> «*La prima è il vedere, cioè l'ochio; seconda è la forma de la cosa veduta; la terza è la distantia da l'ochio a la cosa veduta; la quarta è le linee che se partano da l'estremità de la cosa e vanno a l'ochio; la quinta è il termine che è intra l'ochio e la cosa veduta dove se intende ponere le cose*».[3]

En la tradició que Piero recull i sistematitza, doncs, la pintura equival a la representació d'una instantània visual, a la construcció d'una «vista» unitària vinculada a la determinació de cinc condicionaments variables: la posició de l'ull; la configuració de la cosa vista; la distància entre l'ull i aquesta cosa; la piràmide visual formada per cada punt de la superfície de la cosa irradiat en direcció a l'ull; i el pla d'intersecció o quadre situat entre l'ull i la cosa vista. La imatge perspectiva italiana pressuposa sempre indefectiblement la idea d'un acte visual concret, implica l'ull d'un espectador fixat a una determinada distància enfront d'un quadre o «finestra» de vidre transparent, darrera la qual es trobarien les coses vistes/representades.

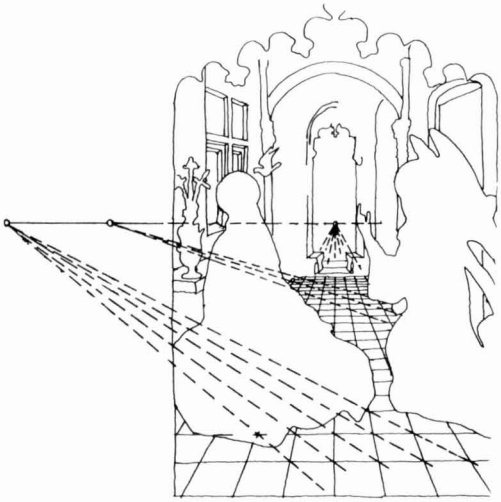
La composició i construcció espacials del quadre mitjançant els procediments geomètrics del mètode perspectiu -l'exposició del qual ara haurem d'obviar i donar per suposada- esdevenen la correspondència gràfica científicament justificada i demostrada d'aquesta concepció general de la pintura com a específica vista per a un determinat observador. El

2) L.B.Alberti, *Opere volgari (De pictura)*, ed. C.Grayson, Laterza, Bari, 1973, vol. III, libro I, 12.
3) Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, ed. G.Nicco Fasola, Sansoni, Firenze, 1942, p. 64.

Fig. 1. Mestre de la Seu d'Urgell, *Anunciació (c. 1489?), Museu d'Art de Catalunya (procedent del retaule de Puigcerdà). Esquemes (a) i (b) de Lino Cabezas.*



(a)



(b)

seu ull es «projecta» i esdevé alhora un punt damunt la superfície «de vidre» del quadre, sempre fixat en l'horitzó de la seva mirada. Un punt que, en aquesta superfície «traslúcida» que «talla» la imatge provinent «de l'altra banda», hi forma -o deforma, si es vol- l'aspecte de totes les coses vistes segons l'exacta posició que tingui en el «tall» i segons l'exacta distància entre el «tall» i l'ull de l'observador. El punt significa la precisa direcció de la mirada de l'observador marcada sobre el «vidre» o finestra, o sigui, la imatge de la recta perpendicular que uneix l'ull i l'objecte vist -la recta-eix de la piràmide visual- quan és tallada perpendicularment pel pla del quadre. Vers aquest punt-direcció de l'ull sobre el quadre, convergeixen totes les altres rectes que li són paral.leles i també són tallades pel quadre.

En la tradició quatrecentista catalana al si de la qual es forma Jaume Huguet, en canvi, la composició i la resolució espacial del quadre es mouen en unes altres coordenades. La problemàtica de representació espacial també hi és present, però sense l'acumulació d'experiències pràctiques amb què comptava la tradició italiana ni la seva perspicuïtat, i, sobretot, sense la seva inquietud de recerca en àmbits científics ni la seva voluntat d'arribar a un sistema gràfic amb validesa objectiva -amb base teòrica. Els planteigs espacials d'Huguet i dels tallers autòctons coetanis responen a una concepció de la pintura que és completament diversa de la de Brunelleschi, Alberti o Piero: a una concepció d'ascendència nordeuropea -flamenca, en particular-, de caràcter estrictament empíric i per tant al marge d'aspiracions o d'incursions en disciplines científiques, i que tampoc no genera cap reflexió explícita sobre si mateixa ni encara menys la formula en textos explicatius. La concepció hi és i informa els comportaments, ben cert, però és subjacent i actua a través de pressuposicions -d'implícits que ens caldrà detectar i fer emergir d'entrada.

En el context del naturalisme pictòric europeu i català d'arrel flamenca, el pla del quadre es pressuposa com una simple superfície-receptacle d'imatges, independentment de la posició de l'ull d'eventuals observadors. El quadre és entès més aviat a la manera d'un mirall que ocupa el lloc de l'ull i que emmiralla o constata els retalls de realitat objectiva que té enfront -sense necessitat de cap observador exterior, per tant-, en comptes de la finestra italiana que projecta la visió subjectiva d'un individu localitzat en un punt específic davant seu.[4]

I si la pintura reflecteix sectors de realitat però ja no és associada a cap acte visual concret d'un observador-testimoni -si no depèn de la concreció de condicionaments com els indicats per Alberti i Piero, i en primer lloc del punt/ull i la distància-, aleshores la composició pictòrica esdevé un artifici que pot iuxtaposar vàries imatges o fragments d'imatges diferents, naturalment també sostretes a l'exigència de correspondre a actes visuals idèntics -a actes determinats per condicions idèntiques, superposables: amb el mateix únic punt a la mateixa determinada distància. El quadre es podrà resoldre en un complex d'agregats, en un muntatge de vistes heterogènies de coses diferents -que es presenten juntes, però sense atènyer la coherència d'una imatge unificada per un sol punt des d'un sol lloc, reflex d'un únic acte de visió. La concepció del quadre-mirall o receptacle propicia les dissociacions espacials entre les figures i el seu fons, o entre l'escena i l'escenari -o també les de les figures entre si, o les dels diferents sectors del fons entre si i amb els accessoris...

En aquest context, és conseqüent que els procediments lineals de construcció espacial es limitin a fórmules geomètriques elementals i rudimentàries, congriades en la pràctica dels tallers com a solucions més o menys idònies per a problemes sectorials específics a

4) Per a una comparació de les concepcions del quadre en les tradicions italiana i nordeuropea, cfr. S.Alpers, *El arte de describir* (1983), Hermann Blume, Madrid, 1987, p. 62-117, esp. p. 83-87.

l'interior del quadre. No són pas un conjunt de regles objectives derivades o fonamentades en una teoria general i aplicables tant a la globalitat del quadre com a tots els fenòmens figuratius particulars del mateix tipus que hi són presents. Al contrari, es tracta de receptes variades de vella ascendència medieval i origen empíric, associades a problemes constructius particulars i basades en una acumulació d'experiències gràfico-perceptives irreductible a cap sistema unitari. La seva feble correspondència òptica, molt irregular i sovint aleatòria, condueix a una eficàcia il.lusionista desigual, fonamentalment subjecta al bon ofici, a les habilitats i a la sensibilitat o la intuïció espacials del pintor, més que no pas a les virtualitats inherents a la pròpia fórmula.

Jaume Huguet es mantingué en les pressuposicions d'una pintura d'arrel nordeuropea i no innovà ni afegí res, per la seva banda, als procediments ja coneguts i aplicats en els tallers del país -lògicament, considerem només els recursos de tipus lineal i prescindim dels tonals i lluminosos, perquè responen a una problemàtica molt diversa que exigiria un tractament específic. Operant amb fórmules espacials convencionals -i gairebé sempre amb les mateixes-, Huguet va elaborar-ne versions extraordinàriament depurades i sensibles, i sabé extreure'n un nivell altíssim d'eficàcia figurativa i de versemblança òptica.[5] Ara bé, el repertori essencial de recursos geomètrics que constatem en la seva obra no incrementava pas l'acumulat en els tallers de la generació anterior.

Aquests recursos es redueixen a una restringida tipologia que podríem resumir molt breument: paral.lelisme de les rectes ortogonals o perpendiculars al quadre; inclinació de les rectes ortogonals al quadre segons dues franges o eixos imaginaris de simetria, vertical i horitzontal -el quadre resulta dividit en quatre sectors: en els superiors les línies baixen des de la dreta o des de l'esquerra cap a les franges, i en els inferiors hi pugen també des de la dreta o des de l'esquerra-, ja utilitzada en la tradició giottesca i descrita esquemàticament per Cennino Cennini;[6] convergència de les paral.leles ortogonals al quadre per divisió proporcional de dos segments desiguals, un traçat que no comporta per a res el punt de convergència o de fuga, segons la demostració definitiva d'A. de Mesa;[7] definició del tall de plans ortogonals mitjançant la bisectriu de l'angle que formen.[8]

EL RESSÒ D'UN CERT «PUNT»

Llevat de comptades excepcions, l'expansió fora dels «centres» d'Itàlia de la troballa perspectiva no fou ràpida ni planera, ni tan sols en les versions més simplificades de la *intersegazione* albertiana. No ho fou, en primer lloc, per l'irrenunciable gruix de consciència teòrica que comportava la construcció òptico-geomètrica -i que la inèrcia de l'empirisme en medis de tradició artesana absorbia amb dificultat-, però d'altra banda, també a causa de la difosa pressuposició que el quadre és un receptacle d'imatges variades i agregables sense l'exigència radical de configurar una vista única per a un precís observador.

Les notícies sobre el mètode perspectiu italià i les seves operacions, basades en el punt/ull

5) Per a una anàlisi del comportament espacial d'Huguet, vegeu J.Garriga, *Qüestions de perspectiva en la pintura hispànica del segle XVI: criteris d'anàlisi i aplicació al cas de Catalunya* (tesi doctoral), Universitat de Barcelona, 1990, p. 832-852.
6) Vegeu C.Cennini, *Libro dell'arte*, ed. F.Brunello, Neri Pozza, Vicenza, 1971, p. 96.
7) A. de Mesa Gisbert, « El «fantasma» del punto de fuga en los estudios sobre la sistematización geométrica de la pintura del siglo XIV», a *D'Art*, 15, 1989, p. 29-50.
8) Per a una anàlisi d'aquests procediments en la pintura catalana del segle XV anterior a Jaume Huguet, vegeu J. Garriga, *op.cit.* en la nota 5, p. 767-832, esp. en relació a Bernat Martorell, p. 803-811.

de l'experiment brunelleschià codificat per Alberti, segurament es començaren a divulgar pels tallers al nord dels Alps ja en el darrer trentenni del segle XV -quan Piero emprengué el seu *De prospectiva pingendi*-, si no encara abans, vers 1460. Però, tal vegada per les dues causes principals que adduïm, el procediment òptico-geomètric hi fou rebut i entès *ad modum recipientis*: fou «artesanalitzat», o sigui, buidat de la teoria o dimensió científica que li era pròpia i imprescindible -o com a màxim interpretat des d'una pressuposició «teòrica» diferent i rudimentària, com en l'escrit tanmateix importantíssim de Viator *De artificiali perspectiva,* de 1505-, a la pràctica fou amputat d'algun o de diversos dels seus elements -el significat òptic dels quals s'ignorava-, i, en definitiva, fou hibridat o reduït a una recepta espacial més del repertori artesà, aplicable a solucions parcials o a sectors figuratius puntuals del quadre. Ben pocs artistes nòrdics, com el cas especial i gairebé aïllat de Dürer, s'adonarien a l'inici que sota el procediment perspectiu s'amagava un «secret» fonamental de teoria.

Aquesta hibridació entre les primeres informacions europees sobre la *intersegazione* italiana i l'actitud operativa i els procediments espacials empírics que eren tradicionals en els tallers dels pintors pot presentar característiques i graus d'intensitat molt desiguals. Caldria distingir clarament, per exemple, entre la considerable consistència perspectiva d'un text com el de Viator (1505) i la tan precària que traeix el de Rodler (1531), a desgrat de la seva més avançada cronologia[9]. Ambdós tractats, que recullen concepcions pictòriques i tradicions gràfiques de sectors artesans diferents, es pot entendre que en certa manera reflecteixen l'heterogènia situació real dels respectius ambients a propòsit del nivell d'informació i del grau de comprensió o de sincretisme i distorsió atesos en les primeres etapes d'adquisició de la perspectiva.

Precisem de seguida que a Catalunya els episodis més primerencs relacionables amb la hibridació «perspectiva» dels procediments espacials tradicionals remeten, decididament, a un àmbit empíric en la línia del feixuc sincretisme artesà que anys a venir seria incorporat en la compilació de Rodler, més que no pas en la línia relativament coherent i comprensiva del tractat de Viator. Remet a un dels procediments que Rodler consignarà, per exemple, la primera construcció espacial detectada per ara a Catalunya que presenta un traçat inequívoc amb «punt de fuga» empíric: l'*Anunciació* del retaule de Puigcerdà (Museu d'Art de Catalunya) [fig. 1]. A partir de les evidències assenyalades per A.de Mesa, i al contrari d'allò que s'havia sostingut insistentment -en especial des del famós treball d'E. Panofsky de 1927-,[10] s'haurà de convenir que l'operació amb punt de fuga esdevé el primer indici fiable de la difusió i adquisició d'elements del mètode brunellesco-albertià, tanmateix filtrats en la versió «artesanalitzada» que dèiem.

---

9) Jean Pélerin Viator, *De artificiali perspectiva*, Toul, 1505 (2ª ed., 1509): facsímil (1505 i 1509) de W.M. Ivins, *On the rationalization of sight*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1938 (Da Capo Press, New York, 1973). Hieronymus Rodler (i Johann II von Bavaria), *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der Kunst des Messens mit dem Zirkel, Richtscheidt oder Linial*, Nachdruck der Ausgabe Simmern, 1531; facsímil de T.Aldrian, Akademische Druck und Verlagsansalt, Graz, 1970. Sobre la «traducció» de la perspectiva italiana a concepcions artesanes d'Europa septentrional, en una tradició que enllaça el tractat de Viator amb el de Vredeman de Vries, vegeu S. Alpers, *op.cit.* en la nota 4, p. 98-103. Sobre la diferent entitat i hibridació perspectiva de les obres de Viator i de Rodler en el context de la tractadística nordeuropea, vegeu J.Garriga, *op.cit.* en la nota 5, p. 460-502.

10) Cfr. *op.cit.* en la nota 7. Cfr. E.Panofsky, *La perspectiva com a «forma simbòlica» i altres assaigs de teoria de l'art* (1927), Edicions 62, Barcelona, 1987, esp. p. 125-130. L'ús artesà del punt de fuga empíric –que només impròpiament i per extensió es pot anomenar «punt de fuga»– no implica per a res la «plena consciència matemàtica» que pretenia Panofsky (p. 125). D'altra banda, d'acord amb la brillant demostració d'A. de Mesa (*op. cit.* en la nota 7), en traçats com el de l'*Anunciació* d'Ambrogio Lorenzetti de 1344, o com en els nombrosos que Giotto havia resolt a Assís molt abans, vers 1300, no s'operà amb cap «punt» per a les ortogonals, sinó amb un simple procediment de divisió proporcional.

La pintura a l'oli de l'*Anunciació*, d'un autor anònim probablement nordeuropeu que Ch.R.Post anomenà «mestre de la Seu d'Urgell»,[11] és d'incerta datació (c.1489?), però a desgrat de la imprecisió cronològica representa el testimoni més antic dels primers balbuceigs perspectius a Catalunya. O almenys no n'hem trobat cap d'anterior que incorporés el ressò de la *invenzione* de Brunelleschi i, per tant, que poguem considerar el primer pas de la lentíssima i irregular implantació de la perspectiva en el país. Atès que l'adquisició del punt de fuga aquí té la significació només empírica que és habitual en contextos de predomini artesà, pot semblar un avenç minúscul, parcial i reductiu, però convé remarcar-ne la importància: és el primer pas que enceta una sèrie de canvis essencials per a la transformació cinccentista de la representació pictòrica. Aproximadament, coincideix amb la mort de Jaume Huguet i de Piero della Francesca.

La caixa espacial de l'*Anunciació* del «mestre de la Seu d'Urgell» [fig. 1] presenta la coneguda vista frontal d'un interior complet, amb el fons paral.lel i els dos costats ortogonals al quadre, més el pla del paviment i part del dels sostres també ortogonals. S'ha concebut com una estança-corredor, estreta i molt profunda, dissenyada amb tarannà descriptiu, amb riquesa de detalls i d'execució minuciosa. El mur de fons s'ha reduït gairebé al marc d'una finestra-balcó -traçada segons la fórmula recurrent de la bisectriu-, esbatanat a un jardí amb font i a un fondal de paisatge amb gran castell. En l'estança es distingeixen dos ambients: el de primer terme amb l'àngel i la Mare de Déu -al davant de la porta d'entrada i d'una finestra oberta al jardí, respectivament-, i el sector buit del fons amb la finestra-balcó. La separació consisteix en un canvi de la coberta -enteixinat de fusta en el primer sector sobre les figures i creueria de pedra en el fons buit-, definit per un arc impostat sobre columnes adossades, però també per una lleugera inclinació que «plega» el pla ortogonal dels murs.

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

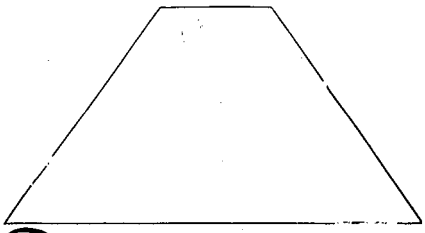
La novetat constructiva de la taula de Puigcerdà apareix en el paviment -i queda limitada al sol pla del paviment-, el qual, per primera vegada en l'obra d'un mestre actiu a Catalunya, resol el traçat de les seves paral.leles ortogonals al quadre a partir d'un punt i el de la seqüència de les transversals de profunditat a partir de la diagonal. El procediment s'aplica des del pur empirisme: recull «el punt» geomètric i la mateixa diagonal de la «distància» perspectiva sense comprendre'n el significat òptic, reduint-los a una simple recepta per a

---

11) Ch.R.Post, *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Mass.), 1930-1966, vol. VII, p. 35-39, fig. 8. J.Gudiol Ricart-S.Alcolea Blanch, *Pintura gótica catalana*, Polígrafa, Barcelona, 1986, p. 200-201, núm. 657, fig. 1011, i abans S.Alcolea Blanch, *La pintura gótica en la Corona de Aragón* (catàleg de l'exposició), Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», Zaragoza, 1980, p. 38, 136-137, identifiquen el «mestre de la Seu d'Urgell» amb el també anònim «mestre de Canapost», però hi obsta el comportament gràfic tan sensiblement diferenciat que manifesten les seves representacions espacials: em sembla molt improbable que l'autor del traçat espacial de l'*Anunciació* de Puigcerdà, considerat aquí, sigui el mateix pintor que resolgué el de l'*Aparició de la Mare de Déu a Sant Bernat* del retaule de Canapost, analitzat a J.Garriga, *op.cit.* en la nota 5, p. 862-863, fig. 1.2.11.

1

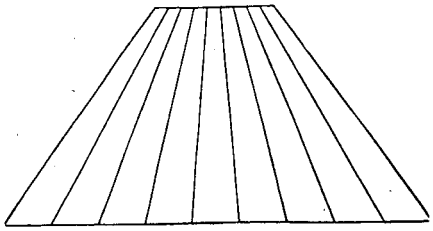
kolen/zugleicher weise thů off der andern seitten auch/so wirt eyn Triangel darauß/wie hieunden verzeychnet sieht/darnach so thů eynen ober zwerchen riß oder zwerch lini / also dieff du das pflaster hinein haben willt/wiltu es kurtz bei dir haben/ so thů den zwerch riß iñ den halben Triangel / wiltu aber eyn dieffes geheuß haben / so laß es wie das muster anzeygt / wann es zimlich proportionierlich geordent ist.



SO des Pauiments Triangel also gemacht ist/ mitt seinem oberzwerchen strich/wie hiebeuor gmelt worden/ so must du das negst theyl / oder das vndertheyl bei dir an der formeim/ mit eynem zirckel außmessen/vnnd abtheylen/ das es gerad riß oder linien gewinnet/als 8/10/12 / oder/ 14/also.

So werden die mittlen platz der steyn/ zwischen den linien yngerad / darnach setz dein richtscheidt off den punkten (das ist oben die spitz am Triangel) vnnd off der abgetheylten stiplin eyns/ so du zů den steynen abgetheylt hast/thů eynen strich biß zum obern oberzwerchen strich oder lini der inersten diese des geheuses/laß das richtscheidt für vnd für oben iun des Triangels spitzen(das ist off dem punkten)stehn/far von stiplin zů stiplin herumb/biß du theyn stiplin meht hast/so wirt es wie das nachuolgend muster anzeygt/ vnd ist eyn gerecht gewiß ding/ welchs man sunst von freier hand nit also treffen kan.

2

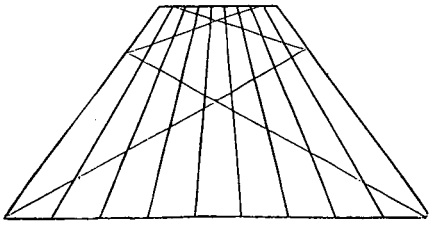


DAuiments Triangel/so der gmacht ist wie ietz gemelt wiltu es dañ zů eynem gebritterten bodem haben/so darffstu nichts meht/ dann anzeygen die negel der bretter/ so ist das gnug. Wiltu aber für faren/ vnd eyn steynicht pflaster haben/ so nim dein richtscheidt/setz es vndt off das recht oder linck ort/oder seit/ wie dir geliebt/ vnd far hinuff so fert dich gůtdunckt/ vnnd ruck denselben halben creutzstrich so hoch vnd nider/nach dem du die steyn breyd oder schmal haben willt/dañ ie ieher du mit dem halben oder gantzen creutzstrich hinuff ferst/ ie breyter die steyn/ vnd vnförmlicher sie werden/wann dieser creutzstrich oder creutzlini/bringt die verlierung der steyn/wie sie sich nach rechter art/ie dieffer sie iñ geheuß sichn/ ie lenger ie meht verlieren oder verkleynern sollen.

GVter aber/damit du eygentlichen bericht dieser meynung/was wich zum besten bedunncket/emphahest/so rathe ich dir nachgesetzter massen/ disen halben creutzstrich thů mit linden kolen damitt er außgethon mög werden: Nim darnach eynen zirckel/ vnnd nim die maß vnd weite von dem vndersten ort/ da du den halben creutzstrich angefangen hast zumachen/ biß das du oben erwunden bist/ also hoch far am andern ort/auß dem vndersten eck mit eym creutzstrich auch hinuff/so wirdt in der mitte eyn leigends Andies creutz/ vñ von den creutzstrichen/ du oben

3

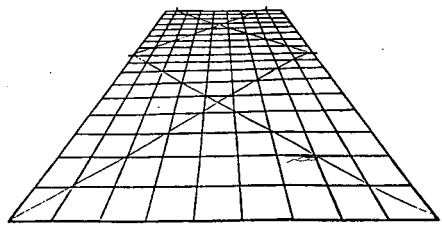
erwunden bist/far wider übersich hinuff/ biß an den überzwerchen strich iñ Triangel/solang biß dich dunckt/das Andies creutz werde nach seiner grösse eben als legerhafft wie das erste/so kumbt es wie hienach getruckt ist. Du můst auch fleiß vnnd acht haben/ daß du mitt den ersten creutzlinien/so erstlich übereynander gehn so hoch farest/daß nit meh dañ das dritheyl des Triangels oder pflasters/zum obern creutzstrich oder lini überbleibe/ so stehts wie volgt.



ALso merck nun/wañ alle diese drei formen hieuor angeygt/iñ eynander vñ zusamen bracht sindt/ wo dañ die zwo creutzlinien/die oben herab gehnden/oder übersich gehnden linien betreffen vnd berůren/ oder wo die creutzlinien vñ die langen linien übereynander schrancken/gleich an den selben enden setz dein richtscheidt off die zwerche/der

4

zusamenrůrenden oder schranckenden linien / vnd streich dañ eyn strich darüber/ so werden eitel viereckete steyn darauß / vnnd solches fahe vnden oder oben an / vnnd mach es also auß/so lang die linien schrancken / darnach so wůsch die creutzlinien auß/ dann hastu eyn recht artlich proportionirts pflaster/wie solchs diese figur hieunden verzeychnet außweiset.



LAuter vnd clar hastu hiemit die gantz anzeyg wie man das pflaster eyns geheuses machen vnd richten sol/welches am aller ersten/ehe man eyniche figur dariñ reisset/ offs wenigst mitt blindtstrichen oder linien abgerissen oder verzeychnet sein sol. Dañ wo die bildnuß vor erst dariñ gerissen würden/vnd darnach das pflaster/so künt man sich nit wol darauß richten/man kan auch (ob man wil) die stende der personen dester baß nach dem pauiment oder pflaster stellenn.

Fig. 2. Hieronymus Rodler (i Johann II von Bavaria), *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung... (1531), pàgs. 9-12: procediment de construcció de l'escaquer en quatre fases (núms. 1 al 4)*

resoldre el problema figuratiu particular d'un paviment. Degué tenir una circulació notable, i si més no fou notable la seva pervivència, perquè encara el trobem descrit per Rodler el 1531 com un mètode idoni de construcció de l'escaquer [fig. 2][12].

El procediment «rodlerià» és exposat en quatre passos, els dos primers per a resoldre les paral.leles ortogonals al quadre i els altres dos per a la seqüència en profunditat de les transversals: 1) el futur paviment es dibuixa com un triangle, se'n divideix l'horitzontal de base en parts iguals i s'hi tira l'horitzontal terminal -l'última transversal de l'escaquer-; 2) les divisions de la base s'uneixen amb l'horitzontal terminal per línies que van de la base al vèrtex del triangle; 3) es tallen les ortogonals amb dues parelles successives de diagonals creuades; i 4) es tracen les horitzontals transversals pels dos punts d'intersecció de les ortogonals amb les diagonals creuades.

En el gràfic de la [fig. 1a] s'ha restituït el conjunt del procediment superposant-lo al resultat final de l'*Anunciació* de Puigcerdà, però buscant les diagonals de l'enrajolat menys obstruïdes per les figures. El punt de convergència de les ortogonals queda fixat en l'esfera del brollador del jardí.

El pintor ignorava que el punt o vèrtex del triangle significa l'ull -la projecció del propi ull en l'horitzó del quadre-, perquè només l'utilitza en el traçat geomètric del paviment, com un element que formés part de la «fórmula per a resoldre paviments», però no pas en el traçat d'altres casos geomètrics anàlegs situats en d'altres plans ortogonals, ni encara menys en la composició unitària del conjunt del quadre.

L'ús de la diagonal és igualment empíric, desconeixedor del seu sentit de distància, i fins i tot desconeixedor del simple fenomen de la convergència de totes les diagonals a l'exterior de l'escaquer, en un punt situat en la mateixa horitzontal que el punt de fuga de les ortogonals. Això és molt evident en la taula del «mestre de la Seu d'Urgell» -com també ho és, encara el 1531, en el tractat de Rodler [fig. 2]-, si més no pel fet d'operar amb una doble creu seguida de diagonals interiors, circumscrites al pla que es representa. La recepta geomètrica, certament pràctica, suposa l'absurd d'una única vista sobre el mateix paviment, però des de dues distàncies diferents per a dos sectors, de manera que la vista sobre el sector més pròxim a l'observador és més distant que la vista sobre el sector allunyat. La contradicció s'ha explicitat en l'esquema de la [fig. 1b], prolongant les diagonals fins a la línia de l'horitzó per a definir-hi els dos punts de distància.

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

12) Cfr. H.Rodler, *op.cit.* en la nota 9, p. 9-12.

El recurs adoptat per tal d'evitar la insatisfactòria «deformació» perceptiva, igualment empíric que la resta del mètode, consistia a determinar les transversals amb dues parelles de diagonals, una a continuació de l'altra, a despit que aleshores la seqüència de la profunditat quedés interrompuda i alterés el seu ritme de reduccions -la profunditat de la primera filera de quadrats definida per la segona parella de diagonals no manté la reducció proporcional respecte a l'última filera definida per la primera parella[13]. Això significava l'absurd d'operar simultàniament amb dues distàncies diferents, però ja s'ha dit que el pintor ignorava tant l'existència del punt de distància i de convergència de les diagonals, com la mateixa noció de distància.

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

Abans ja s'ha avançat que no podríem precisar amb seguretat que, en la producció artística de Catalunya a les darreries del segle XV, el pintor de l'*Anunciació* de Puigcerdà -de cronologia tan incerta- fos el primer a operar amb un punt de fuga empíric, però que tampoc no havíem pogut constatar-ne cap d'anterior que hi operés. Tal vegada hi hagué altres mestres «informats», nordeuropeus o meridionals i actius no només en les rodalies dels Pirineus com el «mestre de la Seu d'Urgell» sinó amb influències més directes en tallers de Barcelona: ara bé, la seva presència, versemblant i fins previsible, no s'ha establert en concret.

En tot cas, no gaire més tard de l'episodi de Puigcerdà, en les taules de l'anomenat «mestre de Castelsardo» per al retaule de Sant Vicenç de Sarrià (*post* 1492-*c.* 1500), que Jaume Huguet deixà inacabat, i sobretot en el retaule de Sant Esteve de Granollers (1493-*c.* 1502), dels Vergós, entre d'altres pintures, trobarem mostres encara més evolucionades de traçats amb punt de fuga i diagonal -sempre des de planteigs empírics. Són un senyal eloqüent que l'influx dels nous procediments aplicats en els tallers nordeuropeus com a ressò artesà del mètode perspectiu no restà un fet puntual i aïllat, sinó que, en el darrer decenni del Quatrecents, aquests recursos es van introduir i empeltar amb relativa immediatesa en la tradició autòctona -en el mateix seguici d'Huguet. Altres influxos successius, en diversos moments del segle XVI, contribuirien encara a consolidar-los.

TIRANIA D'UN «PUNT» INCOMPRÈS

Com s'ha dit, Huguet no incorporà cap nova fórmula de resolució espacial en la seva pintura, malgrat que donà versions depuradíssimes de les ja conegudes. Aquesta incorporació, en canvi, es registra clarament en uns pintors de fibra artística molt inferior vinculats al seu estil -si no al seu mateix taller- com són els Vergós: Jaume Vergós II (+1502) i els seus fills Pau (+1495) i Rafael (+1500). Segurament caldria associar a només alguns membres de la

13) L'explicació per a la fórmula de H. Rodler és d'A. de Mesa, *op.cit.* en la nota 7, p. 46 i figs. 34-35. Vegeu també E. Panofsky, *op. cit.* en la nota 10, p. 182-184 n. 60.

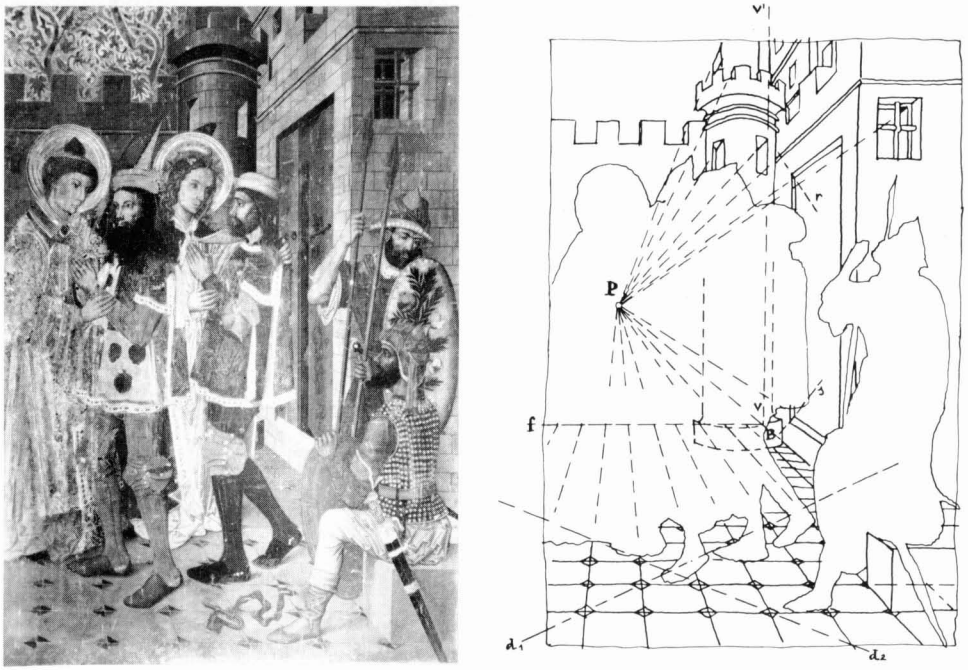


Fig. 3. Els Vergós, *Alliberament de Galceran de Pinós de la presó sarraïna (1493-c. 1502), Museu d'Art de Catalunya (procedent del retaule de Sant Esteve de Granollers). Esquema de Lino Cabezas.*

dinastia l'ús de procediments nous, perquè no és patent fins al retaule de Sant Esteve de Granollers -contractat el 1493 per Pau Vergós, ara al Museu d'Art de Catalunya-, però la incerta identificació estilística de cadascun dels Vergós i el fet que en l'esmentat retaule intervinguessin tots tres fan poc practicable la distinció «espacial» dels diferents individus de la família. D'altra banda, la mort prematura de Pau i de Rafael i, a poca distància de temps, la mort del seu pare, deixà l'obra de Granollers inacabada i comportà la participació d'altres pintors -hi és evident la de Joan Gascó en els *Profetes* dels guardapols.

Precisem de passada que aquí es parla exclusivament dels traçats espacials, amb independència d'altres consideracions sobre la qualitat o sobre els variats paràmetres associables al valor d'una pintura -al del retaule de Sant Esteve de Granollers o al d'altres obres. Els esquemes narratius dels Vergós seran simples vulgaritzacions de models manllevats a Huguet, la seva destresa en el dibuix o en el color i la mateixa consciència espacial de la imatge seran sens dubte molt inferiors a les d'Huguet, respecte al qual els Vergós es podrien considerar simples epígons. Ara bé, els procediments de construcció espacial aplicats en algunes taules del retaule de Granollers no depenen de la tradició huguetiana, sinó que, com s'ha dit, representen una incorporació nova, d'introducció recent i, en si mateixa, d'una molt superior eficàcia d'evocació tridimensional per al conjunt del quadre.

A més, són fórmules gràfiques clarament més evolucionades que les del «mestre de la Seu d'Urgell», perquè ja no es limiten a resoldre per un punt el traçat d'un sol pla: afecten al conjunt de la composició -a despit que encara es redueixin a una recepta empírica més, sense implicacions teòriques, i per tant que no estalvïin les equivocacions, a més dels errors. El nou mètode és un instrument gràfic objectivament millor, doncs, però altra cosa serà el rendiment que els Vergós sabran treure'n -i el que sabran treure'n altres mestres

coetanis, en el seu cas. En aquest sentit, o sigui, en allò que depenia de la destresa, de la sensibilitat i fins de la consciència espacials de cada pintor, els resultats que en coneixem són francament decebedors.

No caldria més que comparar, per exemple, l'escena de la *Princesa Eudòxia davant la tomba de Sant Esteve*, del retaule de Granollers, amb la composició d'Huguet que els Vergós han utilitzat de model: els *Miracles pòstums de Sant Vicenç* del retaule de Sarrià -o també una escena similar del retaule de Sant Antoni, ara perdut. La superior correcció de la taula dels Vergós en el traçat de les ortogonals, perfectament convergents a un sol punt de fuga, no ha pas millorat la qualitat de la composició del seu model, ni tan sols no n'ha millorat la credibilitat espacial -la taula de Sant Vicenç d'Huguet resulta més «espaiosa» malgrat que tingui un paviment inexacte dibuixat «a ull» i que les ortogonals hagin rebut solucions aïllades.

La taula de Granollers (1493-c.1502) que interessa remarcar en particular representa l'*Alliberament de Galceran de Pinós i el seu company de la presó sarraïna*, per intercessió de Sant Esteve i de Sant Genís -aquí un àngel- [fig. 3]. L'escena del miraculós rescat respon a una antiga llegenda situada en l'època de la conquesta d'Almeria (1147), però les magranes pintades en l'escut d'un dels soldats sarraïns que guarden la presó sembla actualitzar l'episodi -potser insconscientment-, assimilant aquella guerra amb l'encara ben recent de conquesta del regne de Granada conclosa el 1492, un any abans que Pau Vergós contractés el retaule.

La composició de l'escenari, rudimentària i convencional -el pati enrajolat d'una fortalesa amb torricó i merlets, a la dreta del qual destaca el volum de la presó-, s'ha esquematitzat en la [fig. 3]. S'hi mostra la unificació general segons un sol punt (P), el qual per primera vegada determina el traçat convergent de totes les línies ortogonals al quadre presents en tots els seus plans. Absolutament totes. Tant és així, que en determina més del compte i tot: també les línies que no són ortogonals, com les de profunditat dels merlets i les espitlleres del torricó cilíndric, s'han traçat convergents al punt (P).

Els avantatges pràctics d'operar amb un sol punt resulten evidents i formidables, però, com que se n'ignora el significat òptico-geomètric, fàcilment la seva aplicació es pot transformar en tirania: el punt esdevé una recepta que obliga a fixar el mateix comportament gràfic a situacions espacials heterogènies. Aquest absolutisme del punt empíric és molt característic de reduccions artesanes de la construcció perspectiva: la «relliscada» dels Vergós en el detall dels merlets i espitlleres del torricó apareix en nombrosos traçats que responen a la mateixa mentalitat -el tractat de Rodler conté bones mostres de la seva pervivència en tallers septentrionals del segle XVI[14].

En tot cas, la resolució lineal de l'*Alliberament de Galceran de Pinós*, amb absoluta i inequívoca convergència en un sol punt dels més mínims segments dels diversos plans representats, tant en les seves zones centrals com en les marginals, només es pot explicar per l'operació amb el punt (P). Es la primera dada i la més rellevant que es desprèn de l'anàlisi de la taula dels Vergós. L'esquema de la [fig. 3] posa en evidència, a més, un recurs residual -puntual- a velles receptes, com la fórmula de la bisectriu a (r) i (s), però també explicita altres elements del traçat que tenen una entitat i pertinència molt superiors, tant en la mecànica constructiva com en la concepció espacial de l'escenari.

---

14) Cfr. H.Rodler, *op.cit.* en la nota 9, p. 70-71, per exemple.

Així, l'obtenció de la seqüència de les transversals mitjançant la diagonal dels quadrats -mostrada amb (d1) i (d2)-, i sobretot la consciència incipient del valor mètric de la quadrícula de l'escaquer i del valor espacial constant dels cossos obstruïts, que suposen un avenç notabilíssim en el sentit d'entendre el pla del paviment com el «lloc previ a les coses»[15].

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

Tanmateix, no s'hauria d'infravalorar. En la taula es constaten detalls sorprenents, insòlits fins ara en el traçat espacial d'una representació, respecte als cossos obstruïts -a la seva persistència espacial en el lloc que els és propi. El pintor ja s'ha adonat que els volums que configuren l'escenari tenen entitat prèvia a les figures, que no els pot considerar com a simplement desapareguts o inexistents darrera d'allò que els obstrueix, sinó que la seva presència continua en aquell mateix espai. No són elements visibles, però tampoc no són elidits, tothora formen part de l'escenari. El seu lloc, per tant, no es pot ocupar amb cap altre cos, i, atès que «hi són» permanentment, caldrà fer-los aprèixer en el més mínim interstici.

L'aparició sobre el paviment d'un residu de la base del torricó (B), reconstruït en la [fig. 3], no s'explicaria fora d'aquesta consciència del pintor. D'altra banda, aleshores també s'explicaria la vigència de la vertical (v-v') obstruïda pel torricó -la qual representa el límit de fons del pla ortogonal de la presó- en la delimitació del terme lateral de l'escaquer. Costa d'admetre que l'exacta coincidència sigui fruit d'una mera casualitat. L'horitzontal terminal o *finitrix*[16] de l'escaquer (f) s'ha deduït en la intersecció del seu terme lateral amb (v-v').

En aquest context esdevé encara més inconseqüent la rutina habitual de traduir els fons de cel de les taules en decoracions estofades i daurades, però això segurament no s'hauria d'atribuir a l'única responsabilitat dels pintors, sinó també a iniciatives dels comitents dels retaules. Els celatges d'or apareixen igualment en les escenes del retaule de Sant Vicenç de Sarrià pintades després de la mort de Jaume Huguet (*post* 1492-*c.*1500) i ara dipositades al Museu d'Art de Catalunya. L'anònim autor de tres d'aquestes pintures, conegut convencionalment per «mestre de Castelsardo» a causa d'una successiva activitat a Sardenya, es

15) La idea trobà una formulació ajustada en el tractat de Pomponio Gaurico, *De Sculptura* (Firenze, 1504), ed. d'A. Chastel-R.Klein, Droz, Génève, 1969, p. 183: «*Atqui locus prior sit necesse est quam corpus locatum, locus igitur primo designabitur, id quod planum vocant*».
16) L'última transversal del paviment o «*finitrix plani*», en termes de P.Gaurico, *ibid.*, p. 185.

considera de formació artística catalana, i en tot cas les taules de Sarrià que li són atribuïdes reflecteixen també una intensa influència nòrdica.

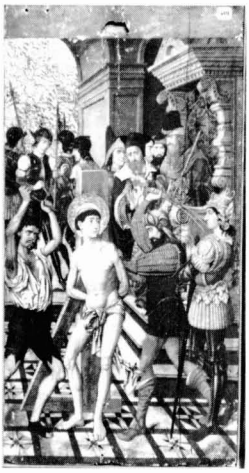
Com les pintures quasi coetànies de Granollers dels Vergós, incorporen procediments empírics de construcció espacial ja hibridats amb el mètode perspectiu, a la manera dels que circulaven entre els tallers nordeuropeus. I com les taules dels Vergós, també les del «mestre de Castelsardo» comporten un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

Els traçats s'han fet explícits en dues mostres del retaule de Sarrià: la *Flagel.lació de Sant Vicenç* [fig. 4] i la *Mort de Sant Vicenç* [fig. 5]. Els més breus segments ortogonals al pla del quadre, tant del paviment com dels alçats laterals o dels accessoris adjunts, són meticulosament dirigits al mateix punt de fuga -notem, per exemple, els que defineixen el gruix superior de la post vertical de la *Flagel.lació*. Totes dues composicions són frontals, però descentrades. L'escena de la *Mort* [fig. 5] té el punt molt alt i decantat a la dreta, sota l'arcada del fons estofat, just damunt el darrer cap del grup de figures. La de la *Flagel.lació* [fig. 4] l'ha rebut poc menys alt, a l'esquerra i encara més desplaçat.

Es probable que, en origen, el punt de convergència de la *Flagel.lació* fos situat en el marge de la taula i no pas completament fora, com queda de fet en l'estat actual de la peça. Segons això, el costat esquerre del quadre tindria amputats alguns centímetres. Hi ha indicis a favor de la suposició d'un punt marginal, que s'acordaria al comportament gràfic més comú -l'ús d'un punt exterior hagués exigit el disseny previ del traçat, amb el conseqüent trasllat del dibuix a la taula, un procés que resulta excepcional o impensable en pintures d'esquema constructiu empíric i tan simple. Si «restituíssim» a la taula la franja esquerra que s'indica en la [fig. 4], aproximadament, la pintura esdevindria del mateix format i dimensions que les restants del retaule -ara només té en comú amb les altres l'altura, no l'amplada-, la figura del botxí esquerre tindria la cama sencera, en comptes de tallada, i aleshores el punt de fuga es mantindria en el marge a l'interior del quadre.

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

D'altra banda, a desgrat d'operar amb una idèntica fórmula constructiva que els Vergós, el «mestre de Castelsardo» no sembla posseir ni tan sols el nivell rudimentari de comprensió que detectàvem en el retaule de Granollers respecte al valor espacial implícit en la quadrícula del paviment i en el fet de les obstruccions. Així, en la [fig. 4] el botxí de la dreta i el soldat dempeus darrera seu s'embranquen mútuament les cames i s'interfereixen l'espai l'un a l'altre. O bé, el grup atapeïdíssim de personatges que emergeix darrera el tron del pretor, fent abstracció del principi de reducció de les magnituds per la distància -el qual, en canvi, s'ha aplicat als soldats del fons, poc més distants-, té el terç inferior dels seus cossos no solament obstruït, sinó també «desaparegut», o com a mínim «enfonsat» dintre el pavi-



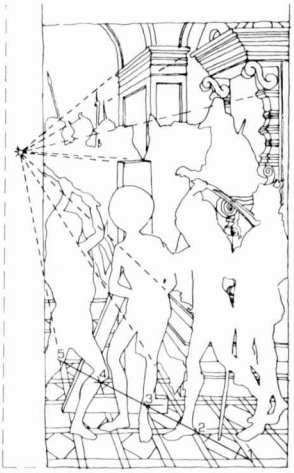


Fig. 4. Mestre de Castelsardo, *Flagel.lació de Sant Vicenç (post 1492-c. 1500), Museu d'Art de Catalunya (procedent del retaule de Sant Vicenç de Sarrià). Esquema de Lino Cabezas.*

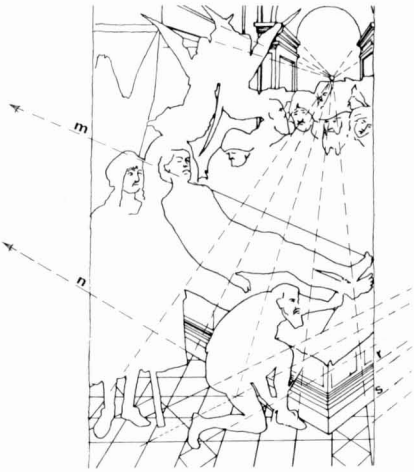


Fig. 5. Mestre de Castelsardo, *Mort de Sant Vicenç (post 1492-c. 1500), Museu d'Art de Catalunya (procedent del retaule de Sant Vicenç de Sarrià). Esquema de Lino Cabezas.*

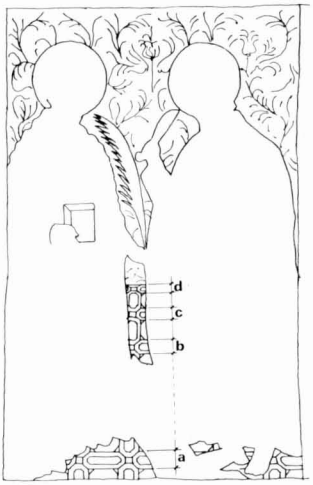


Fig.6. Nicolau de Credença, *Santa Tecla i Sant Bartomeu (1499), retaule major de l'església parroquial de Sitges. Esquema de Lino Cabezas.*

ment: aquestes figures de cap manera no podrien posar els peus damunt el mateix pla de terra que els soldats del fons, com es pretenia representar...

La prioritat compositiva de les figures esdevé absoluta i invariable respecte a la tradició, doncs, i la dissociació figures/escenari es manté en pautes encara menys evolucionades que la constatada en els Vergós, d'incipient integració. Observem, per exemple, en la [fig. 5], la disposició gairebé diagonal del cos inert de Sant Vicenç sobre el bloc paral.lelepipèdic d'un llit en vista obliqua, amb l'amuntegament dels personatges representats a continuació vers l'horitzó del quadre. Hi és patent que l'escenari s'ha construït en espais residuals i amb independència de les figures, és a dir, que les restes de fons lliure s'han traçat en un segon moment a partir del punt de fuga, i per tant s'han traçat en vista frontal sense tenir en compte l'obliqüitat del llit amb el Sant: el retall de paviment a primer terme, la sumària arquitectura del fondal -un disseny tan simple com recurrent, repetit en la [fig. 4]-, i el dosser del llit.

En efecte, remarquem l'harmonització del dosser amb l'ortogonalitat dels «elements de fons» que depenen del punt de fuga, malgrat la seva evident incoherència respecte al llit en posició diagonal que en teoria ha de cobricelar: el dosser, d'una desproporcionada amplària -o longitud?-, s'ha dibuixat del tot «darrera» el llit, i no pas «damunt». De fet el dosser no acompanya el llit, sinó el fons amb l'arquitectura o fins i tot el paviment, mentre que el llit forma mòdul amb el Sant i s'integra en el grup de figures. També per això, les transversals del paviment s'han determinat per diagonal, però les diagonals no afecten per a res al llit, ja que el llit -a desgrat del seu traçat oblic casualment tan pròxim als 45º- era ja resolt abans que es definís el punt de fuga i l'enter escaquer. Com es mostra en la [fig. 5], el llit s'ha dibuixat «a ull» amb pseudo-diagonals -(m), (n), o bé (r), (s)- al marge del traçat general, de manera que les seves prolongacions donarien àrees de convergència més o menys disperses lluny de l'horitzontal del punt de fuga. Afegim que amb posterioritat a l'escaquer i sobre la seva pauta, segons era costum, també s'han dibuixat «a ull» les pseudo-diagonals dels cairons decorats del mateix paviment.

Com posa en evidència el comportament gràfic del «mestre de Castelsardo» -més i tot que el dels Vergós-, els primers indicis de la «perspectiva artificial» arribats a Catalunya en el darrer decenni del Quatre-cents, en simbiosi amb procediments artesans de tallers nordeuropeus i per mediació seva, apareixen reduïts a una simple i práctica fórmula gràfica sense significació teòrica. La consciència espacial tot just incipient que s'hi podria detectar, rudimentària i confusa, és absolutament aliena al concepte de secció de la piràmide visual i a les seves lleis geomètriques, i per tant no assigna cap sentit visual «perspectiu» als elements de la fórmula que aplica.

Un dels retrets de Rodrigo Gil de Hontañón a contemporanis seus precisament descriu la prolongació en el segle XVI del comportament ja constatat en aquests pintors, que operen amb el punt de fuga com si fos un element de la cosa representada, objectiu i desvinculat d'un espectador -una immanència d'allò que dibuixen en comptes d'una dependència de la pròpia vista. Com que ignoren l'existència d'un observador separat del quadre implicada en la fórmula, aleshores sembla com si tinguessin la vista adherida a l'edifici que representen: «*Muchos tratando de prespectiva, dicen ser de un punto adonde ayan de tirar las lineas, y los que tal hacen, significan que su bista está pegada con el mismo edificio*»[17].

17) Per a la transcripció, cfr. L.Cabezas, «La «perspectiva angular» y la introducción de la perspectiva artística en la España del siglo XVI», a *D'Art*, 15, 1989, p. 174. El context és una enumeració de les pràctiques «perspectives» que Rodrigo Gil considera incorrectes; hi oposa l'original proposta -seguida

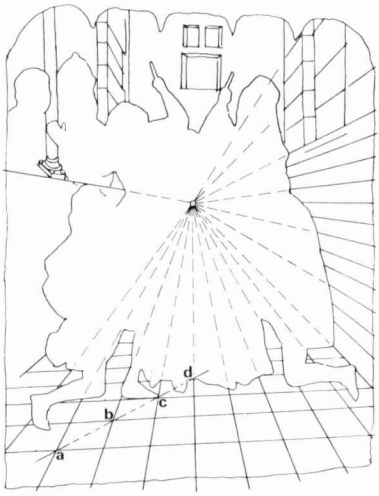


Fig. 7. Anònim, *Coronació d'espines (c. 1500), portes del tríptic de la Passió procedent de la capella de les Fonts Baptismals, Seu de Barcelona. Esquema de Lino Cabezas.*

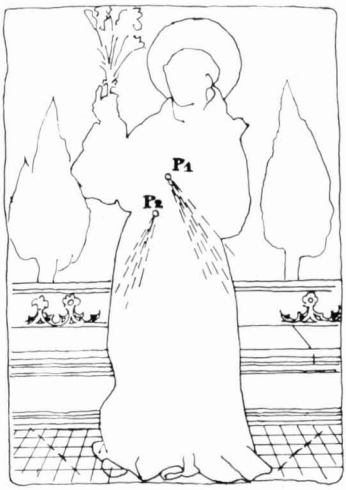


Fig. 8. Anònim, Sant Antoni de Pàdua *(c. 1500), plafons amb grisalles de les portes de la Sala Capitular, Seu de Barcelona. Esquema de l'autor.*

EL «PUNT» COM A RECEPTA PRÀCTICA

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

per Hernán Ruiz el Joven- d'un sistema perspectiu de caràcter angular, que L.Cabezas trobà i estudià per primer cop en la seva tesi de doctorat, *Tratadistas y tratados españoles de perspectiva, desde sus orígenes hasta la Geometría Descriptiva de G.Monge (1526-1803)*, Universitat de Barcelona, 1985, p. 181-237.

pintor el reprodueix o l'adapta mecànicament d'entre els ja resolts en les estampes utilitzades.

El panorama dels comportaments espacials en el llindar i en les primeries del Cinc-cents esdevé, doncs, molt complex. I ho esdevindrà cada cop més a causa dels successius influxos d'artistes forasters, amb activitat puntual o amb instal.lació definitiva a Catalunya. La intensitat creixent i el pes artístic cada cop més determinant de la seva presència resulten accentuats pel paral.lel desfibrament dels tallers autòctons: els Vergós desapareixen entre 1495 i 1502, el «mestre de Castelsardo» se'n va també entorn de 1500, i la resta del seguici d'Huguet sembla marfondre's en l'anonimat més banal, estroncat o esvaït sense continuadors. Aquesta heterogeneïtat dels comportaments espacials durant els darrers anys del segle XV i els primers del XVI es podria il.lustrar amb nombrosos exemples, en particular de la producció de menor volada, però ens limitarem a uns mínims apunts.

La taula de *Santa Tecla i Sant Bartomeu* [fig. 6] del retaule major de Sitges -realitzada el 1499 pel napolità Nicolau de Credença- retalla les figures dels dos titulars contra un paviment i un fons daurat convencionals, sense l'intermediari mur de tanca, però amb una inconsciència gairebé de *naïf* i ja absolutament arcaica de la tridimensionalitat dels volums. Notem, per exemple, la configuració ambigua del llibre de la Santa, les dificultats a descriure les obstruccions del cos del diable amb els peus del Sant i amb el paviment, i la mateixa composició de l'enrajolat com un veritable fòssil dels antics «paviments-cortina», a penes moderat per la progressiva reducció de les peces: (a) > (b) > (c) > (d).

En canvi, l'anònim «mestre del tríptic de la Passió» de la Seu de Barcelona, d'entorn 1500, sense variar gens els modestos nivells de correcció artesana de la seva pintura, incorpora en la composició espacial els procediments gràfics hibridats de recent introducció: un punt de fuga únic per a totes les ortogonals dels diversos plans del quadre i l'obtenció de la seqüència de transversals pel recurs de la diagonal. En la *Coronació d'espines* [fig. 7], un punt situat en l'afiblall de la capa de Jesucrist determina la convergència de totes les línies de profunditat, tant del paviment en escaquer com dels murs laterals dret i esquerre, amb les seves fileres de carreus i finestres.

Això no obsta perquè la finestreta que perfora el mur frontal resolgui les indicacions de profunditat per la fórmula de la bisectriu, ni perquè la columna que migparteix la finestra amb els dos personatges de l'esquerra mostri la seva base en vista alta en comptes de la baixa que li correspondria d'acord amb l'horitzó general del quadre. Les paral.leles de profunditat de la quadrícula del paviment s'han determinat per diagonal, comprovable en la delineació seguida de (a-b-c-d).

Per al pintor, la construcció de la caixa espacial amb un únic punt i amb la diagonal respon tan sols a una recepta geomètrica nova i més pràctica, de més fàcil operativitat, però n'ignora completament el significat i les implicacions en termes de «vista». És evident que el traçat «modern» s'hi aplica des d'un absolut empirisme, i que no serveix referències mètriques per a la posició i l'escala dimensional de les figures, ni per a l'escala relativa dels mateixos carreus i finestres. No ha variat el procediment habitual de traçar l'escenari amb posterioritat a les figures -com a mer fons residual-, i per tant de composar el binomi figures/escenari o els distints elements del mateix escenari per iuxtaposició, sense cap previ disseny d'unificació espacial del quadre, encara ben al marge de la idea d'un «lloc previ a les coses»[18].

Ja no caldria insistir més a remarcar que el recurs empíric de l'exacta convergència de les ortogonals en un punt no és pas generalitzadament conegut entre l'artesanat local entorn de 1500, ni que, quan es coneix, tampoc no és aplicat sempre de manera sistemàtica, ni tan sols limitant la fórmula a les ortogonals d'un sol pla figuratiu[19]. Però, tal com s'indicava abans, la difusió inicial del nou influx gràfic nordeuropeu es pot constatar quasi immediatament fins i tot en tallers locals que són de mínima entitat. El significatiu testimoni del «mestre del tríptic de la Passió», que exemplifica molts altres casos d'aquesta instal.lació del punt empíric en els obradors, es podria reblar amb un darrer i curiós exemple, d'un mestre també anònim i d'un nivell afí: la grisalla amb *Sant Antoni de Pàdua* [fig. 8], decoració d'entorn 1500 d'unes portes de la Sala Capitular de la Seu de Barcelona, que presenta la figura del Sant sobre el convencional paviment amb mur de tanca.

El treball, poc ambiciós però correcte, es basa en un disseny lineal simplificat i precís, que fa convergir amb exactitud les ortogonals visibles de la quadrícula de l'únic pla de terra, curiosament, no pas en un sol punt sinó en dos punts diversos, explicitats en la [fig. 8]: (P1) per a les de la meitat dreta del quadre, i (P2) per a les de l'esquerra. La seqüència de les horitzontals de profunditat s'ha traçat lliurement, bé que amb molta aproximació -les diagonals es trenquen o pleguen en una corba lleu. El fenomen de la doble convergència, que també comprèn les ortogonals marginals -no resulten «penjades» com en els procediments per divisió proporcional-,[20] s'explica fàcilment per la mateixa resolució fragmentada de l'escenari, traçat amb posterioritat a cada costat de la figura. Precisament, i per si en calia una prova més, la taula de Sant Antoni il.lustra amb transparència el tradicional comportament compositiu per agregats espacials, alhora que la comprensió estrictament empírica del punt de fuga -com a cosa de l'objecte determinat que es representa i no pas de tot el quadre, o sigui de la vista-: el pintor ha dibuixat de primer antuvi el Sant, i després ha completat la superfície lliure per sectors, cada sector de paviment per separat amb el «seu» punt a despit que conformin un únic pla.

En resum, entorn de 1500 l'adquisició del «punt» en les operacions de composició de la imatge pictòrica es pot considerar un fet en progressiva consolidació en els tallers catalans. Un «punt» de ressò brunellesco-albertià, però amb valor estrictament empíric, sense consciència de la seva fonamentació teòrica o del seu significat òptico-geomètric. S'aplica com a recepta pràctica per a resoldre sectors particulars del quadre -no pas el seu conjunt,

---

18) Vegeu-ne la formulació de P.Gaurico, ja citada en la nota 15. Per aquesta mateixa raó, quan la representació ha d'incloure un element geomètric poderós i en connexió modular amb la figura més que no pas amb l'escenari, es fa més notòria la composició dissociada i per agregats espacials que presideix sempre aquests conjunts. En l'escena de *Jesús davant Pilat*, també del tríptic de la Passió (c. 1500) i no reproduïda aquí, el setial de Pilat rep un traçat autònom, les ortogonals del qual mantenen perfecta independència respecte a les del paviment. Cfr. J.Garriga, *op.cit.* en la nota 5, p. 882.

19) Vegeu-ne exemples suplementaris en l'anàlisi d'algunes taules dels anomenats «mestre de Palausolità» i «mestre de Borbotó», a J.Garriga, *op.cit.* en la nota 5, p. 879-881. Un estudi espacial més sistemàtic de pintors de primeries del segle XVI com els «mestres de la Magrana», Pere o Perris de Fontaines, Joan Gascó i Aine Bru es trobarà a *ibid.*, p. 883-927.

20) La convergència precisa de les escadusseres «marginals» ens ha fet decantar per la lectura d'operació amb «punt», a desgrat que no sigui clarament descartable la interpretació d'un procediment de «divisió proporcional». Però, en qualsevol opció, sempre es manté el fenomen essencial que assenyalem: la resolució independent de les ortogonals de les dues meitats de l'escaquer. El problema de les ortogonals marginals «penjades», ja observat per E.Panofsky (cfr. *op.cit.* en la nota 10, p. 126, 174-176, n 46-47, i *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* [1960], Alianza, Madrid, 1975, p. 207-208, n 46-47), ha trobat la interpretació resolutiva en el treball d'A. de Mesa (*op.cit.*en la nota 7, p. 41), confirmada en nombroses pintures analitzades a J.Garriga, *op.cit.* en la nota 5 (per exemple en obres de Bernat Martorell, p. 807-811, o de Lluís Dalmau, p. 829-832, entre d'altres).

és a dir, totes les figures de l'escena simultàniament amb tots els plans i elements de l'escenari, com una sola unitat figurativa-, el qual és entès tothora com a superfície receptacle de fragments i agregacions de vistes diverses, en comptes d'una «finestra» o secció de la piràmide visual d'un observador. En aquest context, construir una pintura no pressuposa encara reconstruir una vista.

RESUMEN

Para la pintura catalana, tras la muerte de Jaume Huguet (†1492), la concepción y la construcción espacial del cuadro se acomodan a las presuposiciones artesanas nordeuropeas, en especial de raíz flamenca. En ellas la imagen no se identifica con una vista concreta de un determinado observador, es decir, con la «ventana» o intersección de la pirámide visual implicada en la perspectiva científica de Alberti (*De pictura,* 1435) y Piero (*De prospectiva pingendi,* 1472/75). Al contrario, el cuadro se concibe como un «espejo»: como una superficie-receptáculo de imágenes que reflejan la realidad objetiva al margen de cualquier observador. En consonancia con ello los trazados espaciales se resuelven mediante fórmulas empíricas –basadas en principios geométricos muy elementales de paralelismo, simetría y proporcionalidad– cuyo carácter de receta aislada propicia la fragmentación de la imagen por agregación de vistas heterogéneas. Cuando, hacia el último trentenio del s. XV, versiones más o menos parciales de la perspectiva italiana empiezan a difundirse al norte de los Alpes, se injertan en los talleres artesanos en paradójica simbiosis con la presuposición del cuadro-«espejo» y con el recetario constructivo empírico ya tradicional. Esta «artesanalización» de la perspectiva científica se ha constatado copiosamente en Cataluña a través del análisis espacial de pinturas realizadas hacia 1490-1500. En bastantes talleres aparece por vez primera el uso del «punto de fuga» –para el ajedrezado del pavimento e incluso para todos los planos ortogonales al cuadro–, así como la operación con la «diagonal» para resolver las secuencias de profundidad de las transversales. Su adquisición y progresiva consolidación deben entenderse como un simple incremento y mejora de los procedimientos empíricos tradicionales gracias a la difusión de elementos de origen perspectivo, o sea, como un eco de la perspectiva lineal, y no como su introducción propiamente dicha.

ABSTRACT

In Catalan painting after the death of Jaume Huguet (1492), the conception and spatial construction of the picture begin to conform to theories of craftsmanship from the North of Europe, and especially from Flanders. In these theories the image is not identified with the view of one particular observer, that is to say, with the «window» or intersection of the visual pyramid implied in the scientific perspective of Alberti (*De pictura,* 1435) and Piero (*De prospectiva pingendi,* 1472/75). The picture is conceived as a «mirror»: a surface-receptacle of images which reflects objective reality with no reference to the observer. In addition, the spatial lines conform to empirical formulas –based on geometrical principles of parallelism, symmetry and proportionality– whose isolated character allows the fragmentation of the image by the accumulation of heterogeneous scenes. When, in the last thirty years of the fifteenth century, versions more or less faithful to the Italian perspective model began to spread north of the Alps and reached the artisans studios, they came together in paradoxical symbiosis with the theory of the picture-«mirror» and the constructive empirical precepts

which had already become traditional. This «artisanalisation» of scientific perspective can be seen in abundance in spatial analysis of Catalan paintings from the 1490s. The use of the «vanishing point» appears for the first time in a number of studios –for the chequered pattern of paving-stones, and for all right-angle planes in the picture– and the use of the «diagonal» for sequences of depth in transversal lines. The adquisition and progressive consolidation of this process was a refinement of the traditional empirical approach, as it was based on elements of perspective. It was the first sign of lineal perspective, although it was not exactly its introduction.