

# Sobre la fesomia icònica a l'obra del pintor Jaume Huguet (1412-1492)

Arnau Puig

Acadèmic d'honor. Catedràtic i professor emèrit de la Universitat Politècnica de Catalunya. arnauPuig@yahoo.es

## Resum

Jaume Huguet (Valls, 1412 – Barcelona, 1492) és un dels mestres pintors més sorprenents de la pintura catalana de la segona meitat del segle XV; com és obvi en un artista inquiet –aspecte que deduïm després d'una presa de consideració especial de la seva obra, i no del fet de ser un simple menestral de la pintura– que viu en unes circumstàncies històriques molt mogudes i controvertides en no poder-s'hi implicar per la seva condició social d'artesà de la imatge cultural, tanmateix s'enfronta amb el que li toca viure i pren possessió interna, mental i espiritual de tot el que succeeix al seu entorn, que capta que són passions de comandament, de supremacia, d'ordre i, en general, de maneres d'entendre la vida i d'organitzar-la, aspectes tots ells que constitueixen la realitat vital dels que encomanen les obres però que han de sotmetre a l'imperatiu de la icona. A Huguet l'entenc com l'artista d'un temps i d'una societat a la construcció de la qual voldria contribuir. Aquestes preocupacions ètiques, religioses i de poder es desprenen de la manera com tracta la iconografia; l'artista es compromet amb la realitat, i així els retrats són pensants i individualitzats. En el fons més que una icònica sobre els sants i personatges gremials o de cort que ha de pintar, el que fa es retratar-se ell mateix tot retratant-los. L'anàlisi profunda de les fesomies ens permet deduir que les escenes són objectives i responen a cada circumstància específica concreta.

## Abstract

### About the iconic features of the works by Jaume Huguet

This article is a study of the 14th century Gothic sculpture portraying Mary Magdalene (MNAC), one of the three images found in the chapel of the cathedral cemetery of Montjuïc del Bisbe, when this site was part of the Barcelona church of Sant Felip Neri. It sets forth a hypothesis on the specific provenance of the work, the chapel of Sant Sepulcre located in the deambulatory of the Barcelona cathedral, as well as a proposal on its association, according to which it would form part of the stylistic group constituted around the anonymous Master of Pedralbes, which includes a work as significant as the tomb of queen Elisenda in the monastery of the same name, as well as others such as the decoration of the chapel of the Eleven Thousand Virgins in the cathedral of Tarragona and the western door of Santa Maria del Mar. The proposal to identify the main sculptor of this group with Aloi de Montbrai is an alternative hypothesis that emerges within a context of contradictions and inaccuracies that accompany the figure of this master for some years now. It contrasts to another opinion which tends toward viewing Pere de Guines and, in the specific case of the Mary Magdalene, the Majorcan artist Guillem Morey, who worked in Girona, as the authors.

El que això escriu no és cap especialista sobre l'art medieval encara que si que n'és un curiós. Aquesta incursió per l'art de Jaume Huguet (Valls, 1412 – Barcelona, 1492) només ha estat pensada per verificar si les qüestions d'art d'altres temps responien a les mateixes, diguem-ne, nimieses (situacions polítiques i econòmiques, creences i filosofies, estats d'espirit dels creadors, problemes socials i familiars, qualsevol altra situació, fet o circumstància que altera la normalitat quotidiana i, fins i tot, l'estat del temps i la climatologia general o d'un moment donat, entre, ben segur, altres coses) com les que provoquen els artistes creadors de l'art actual. A vegades, al marge de les pregoneres reflexions portades a cap per l'equip d'investigadors de la Biblioteca Warburg d'Hamburg i

la seva continuació americana, d'on Panofsky n'és el més brillant i reconegut, sembla com si –quan es llegeix quelcom sobre els artistes medievals–, tots els problemes que tenien estaven reduïts a les qüestions de contracte, els suports en què havien de fer les seves obres, les temàtiques i, sobretot, els pagaments dels terminis, sempre ocasionadors de plets. Tanmateix sabem que ja Vasari plantejava la història de l'art d'una altra manera, a més de l'estudi dels mitjans i procediments de creació. Però tot això està situat al marge de la majoria d'obres i artistes dels temps medievals. És clar que aquesta qüestió de descobriment, d'ordenament de les obres i d'identificació dels autors és bàsica en l'art d'un moment, els temps medievals, que a conseqüència de l'esperit del Renaixement va deixar de tenir un valor. Calia recuperar tots els coneixements positius i objectius possibles. Però potser els estudis s'han quedat estancats en aquestes qüestions.

Com que sóc un coneixedor del que passa en el fet creatiu a l'art contemporani i conec totes les circumstàncies i defalliments que intervenen en la creació de les obres, he intentat veure si aconseguia fer una projecció del que succeeix ara com a condicionant dels creadors sobre els d'aquells temps. Un artista d'excepció em va semblar Jaume Huguet per la imatge que d'antuvi oferia la seva obra. Quan m'hi he apropiat, he verificat la complexitat i contradicció de la seva circumstància humana, social i política i m'ha semblat que allò que jo atribuiria als artistes contemporanis també ho podia projectar *mutatis mutandis* a l'obra de l'artista de Valls.

Les línies que segueixen són alguns dels aspectes de les meves reflexions. Més que pretendre que siguin exhaustives el que vull és que es vegin com indicatives i que, sota de qualsevol imatge, a part de l'impacte icònic s'hi percebi el de l'autor. Recordo que un dia, en un dels casos més extrems, les icones russes, uns especialistes van fer veure el batec de l'artista i com d'una icona a l'altra es veia, al tremp, el tremolor del seu autor, responent al lliurament respecte de la imatge que pintava, però també com a vacil·lació de la seva ànima.

## L'artista d'un temps i d'una societat

Sempre havia vist les obres de Jaume Huguet una mica monumentals i atapeïdes quan visitava el museu de Montjuïc, pels anys quaranta o en altres ocasions posteriors. Però un bon dia, quan van ser instal·lats els fons que el museu posseeix de l'Huguet a les noves sales d'ara, fa uns tres anys, em van sorprendre aquells rostres, tots ells plens de psicologia, de caràcter, il·luminats –constituïts, valdria més la pena de dir– per una persona que flueix des del fons. A les cares, a les mans, a les diferents parts del cos humà que hi apareix, hi ha la persona individual que pensa, que sent, que viu. No es tracta d'uns símbols tipificats, establerts, que responen a una icònica i a una simbòlica, que és la que cal comunicar i representar. En aquesta visió de les cares pintades per l'Huguet d'aquell bon dia hi vaig captar la representació de l'home que les havia realitzat. En aquelles cares, l'Huguet ens mostrava el que ell entenia per cobejós, delirant, necessitat, golós, luxuriós, males intencions i, ben segur, també beateria i bonhomia. És possible que totes aquestes maneres de ser el pintor les observés al seu entorn, en els homes i les dones que constituïen la gent amb què convivia. El que pintava era el que ell sabia del tarannà de les persones. I, ben segur, intentava, després, adequar-ho amb els caràcters establerts atribuïts als personatges que havia de representar. La qual cosa potser li feia pensar que darrere les icones que constituïen les veritats de la religió hi havia persones, com eren persones amb caràcter i idiosincràsia pròpia tots els homes i dones que coneixia.

Cadascú el seu caràcter: feble, fort, sorrut, ambiciós, amable, traïdorenc, nerviós, tímid, intel·ligent, decidit; gairebé amb tantes variants possibles com persones reals existents. Tot això és el que vaig veure darrere aquells rostres pintats per l'Huguet. En contemplar aquella obra, autèntica galeria de retrats humans, se'm diluí l'estereotip basat en el fet que es tractava d'un professional més de la pintura que coneixia bé l'ofici i que, com a satisfacció –com ho feien els altres bons artesans de la pintura, col·legues seus i, ensems, gent sensible a les formes– a més creava jocs formals agradables a la vista.

Vaig pensar que calia apropar-me a l'obra de Jaume Huguet; que potser darrere d'aquelles persones que l'artista havia pintat segons el seu caràcter real i no segons la simbòlica atribuïda hi devia haver un exercici pictòric que depassava el de l'artesà, que ha de fer les coses per tal que siguin útils i compreses, i que, en canvi, a l'obra d'Huguet hi començava a trobar una adequació entre com es fan les coses, qui les fa i perquè les fa. Això, ben cert, sempre fou així, però en els temps medievals Cennino Cennini ens ho fa ben palès en parlar de l'artista com d'un bon i amatent operari; els dos darrers impulsos romanien molt reduïts –encara que és impossible, en tot el que sigui, anul·lar l'esperit, la idiosincràsia, en bé o en mal, cert, de la persona executora, l'esperit d'aquell que fa una cosa– i només fou a partir del gòtic que l'autor, ja en qualitat de poeta, intervenia, no pot ser altrament, com a actor en la representació de la seva obra. A partir d'un determinat moment, per al pintor Huguet els colors no serien el que eren, una propietat intrínseca i natural de les coses, o bé corresponien a les simbòliques establertes, sinó que els colors serien aquells que qui els col·loca, qui els plasma, creu que són els adients, els que corresponen al caràcter que qui els disposa sobre l'espai pictòric creu descobrir en les coses i en les persones que plasma, que tracta per mitjà d'una manera de fer, un art, que l'autoritza i impulsa, des d'aleshores, a ser qui ho fa, qui s'expressa.

Que no era ell sol qui començava a preocupar-se per aquesta manera de plantejar-se l'ofici de pintor és ben cert. Pensem que a Flandes hi havia Jan van Eyck, nat el 1390 a la zona holandesa del Limbourg, que, en les circumstàncies dels dominis del duc de Borgonya, Felip el Bo, vivia en una atmosfera d'alta, refinada i inquieta intel·lectualitat. Des dels temps en que va començar a pintar, juntament amb el seu germà Hubert, *L'anell místic*, va començar a preocupar-se per donar una imatge, podríem dir real, dels homes i dones que porten a cap les coses d'aquest món. Moltes de les figures d'aquest políptic semblen “retrats” de persones reals. El desenvolupament del franciscanisme –la religió entesa com una filosofia de la realitat i no com una argumentació intel·lectual dels impossibles– devia socavar els fonaments simbòlics de la societat real: viure és sentir, sofrir, resoldre, sortir-se'n dels problemes i situacions quotidianes que constitueixen el fet de viure. A més, la presa en consideració del factor llum com a element intrínsec de la presència de la realitat, especialment això verificat per al cas de la pintura i del dibuix, impulsa el pintor a descobrir la línia des dels tons lluminosos i no des de l'esquema d'una icona. La profunditat en la representació és una qüestió tonal. Això serà molt important en totes les obres que es realitzin durant el segle XV i portarà, a Itàlia, vers l'estudi decidit de les lleis de la perspectiva, una transcripció geomètrica del problema de la representació de la profunditat.

A Itàlia, i contemporanis amb Huguet, hi ha Masaccio, nat el 1401, crescut a l'entorn de les inquietuds de Florència i col·laborador de Masolino da Panicale (nat el 1383) Piero della Francesca, nat entre 1410 i 1420, també desenvolupat en les preocupacions representatives florentines, i Mantegna, de Pàdua, nat el 1431 i actiu ja el 1448. Tots ells se sentien emportats per aquell “realisme” que

es desprenia dels plantejaments de la representació plàstica proposats per Brunelleschi: les coses no es troben isolades sinó en un context; per representar-les cal tenir en compte aquest context. La possibilitat de fer-ho per artifici consisteix a establir les seves coordenades geomètriques.

Per un altre cantó, per una via diferent, els artistes dels Països Baixos i de Flandes es proposaven donar el context en el qual es desenvolupava la vida real. Per als primers, la força creadora de la llum –aleshores, un nou mitjà, un procediment aplicat en un sentit nou, la pintura a l'oli, ho permetia– era suficient. Només calia mantenir una bona i acurada visió i estar en possessió d'una gran habilitat. Per als italians, era necessari un tractament geomètric de l'espai per tal que la representació correspongués a la realitat que s'havia de representar.

Totes aquestes preocupacions tenien lloc mentre Jaume Huguet s'iniciava en la pintura. Primer a Tarragona, al costat del seu oncle Pere i al taller de Mateu Ortoneda, que seguia les maneres de fer pròpies de la pintura italiana que havia sorgit de la innovació naturalista de Giotto i de Duccio, que havien acabat amb la icònica simbòlica bizantina. Les relacions de Catalunya i, en general, de la corona d'Aragó amb Itàlia són molt freqüents i estretes i, fins i tot, des de la línia de Nàpols cap al sud són domini i possessió dels reis aragonesos. Tant és així que Alfons el Magnànim, en lloc de residir a les terres d'origen de la corona, residí, des del 1432 fins a la seva mort, 1458, a Nàpols, i la seva esposa, la reina Maria, havia d'enviar-li els diners per poder mantenir el seu luxe en aquelles terres napolitanes. El domini es mantenia més per la força de les armes i per qüestions d'estratègia política a la Mediterrània –amb el que tot això podia implicar d'estructuració i regulació de les normes i formes d'intercanvi comercial i mercantil (com el Consolat de Mar)– que no pas pel pes específic cultural, llevat de les excepcions evidents de determinats professionals de les ciències d'aleshores o de les arts i lletres. Jaume Huguet, des de ben jove, devia palesar com les relacions socials depenien més de les ambicions i dels capritxos dels qui les podien manifestar que no pas de les bones intencions i alts ideals. I també devia fer-se conscient que els qui no poden exterioritzar les seves dèries no vol dir que no les tinguin, com tothom, i que, per tant, en l'art el que s'ha de posar manifest és el que se sent a la intimitat i no el que les icones o les simbòliques volen que es plasmí.

Sigui pels equilibris dinàstics o polítics, sigui pel que fos, el fet és que per mantenir el domini al Mediterrani calia estar ben relacionat amb el nord i l'est de França, que, en aquesta ocasió, era el ducat de Borgonya, que dominava la part de Flandes i dels Països Baixos. L'atenció, doncs, es reportava vers les formes culturals d'aquelles contrades, més que no pas vers les italianes. El fet, en aquest àmbit, el tenim amb l'encàrrec al pintor valencià Lluís Dalmau de *La Verge dels Consellers* (1443).

Per primer cop –mitjan primera meitat del segle a Itàlia, vers aquesta segona meitat a la corona d'Aragó– sembla que pintar esdevingui quelcom molt compromès amb la realitat quotidiana. S'hauria acabat aquella pintura simbòlica del romànic i també la dels jocs plàstics de les figures de Ferrer Bassa, d'Arnau Bassa, dels Serra i, sobretot, aquella meravellosa escenografia del Borrassà, amb uns personatges –sagrats, sense cap dubte– que executen una esplèndida coreografia corporal dins del millor esperit joglaresc. També resulten obsoletes les paròdies contorsionistes de Ramon de Mur, a Tarragona, o de Bernat Martorell, a Barcelona. Més aviat sembla que l'opció de Jaume Serra serà aquella que, iniciada pel seu mestre Pere Ortoneda, a Tarragona, començava a buscar més l'expressió d'una pretesa realitat que no pas la subjecció a un prototipus de model preestablert o una fidelitat estricta al model real. Aquesta seria la responsabilitat que assumiria Jaume Huguet: ade-

quar expressió i realitat, que vol dir quelcom més que estricte realisme. Tot això, repetim-ho, en el context d'unes pràctiques de taller ben establertes, conegudes com el *gòtic internacional*, escenografia i representació joglaresca i d'unes preocupacions d'iconografia pròpia, la influència determinant de les quals crec que es fonamenta, més que en la interessant recerca de representació plàstica portada a cap pels flamencs, en la necessitat dels estaments de poder de mantenir una connexió d'interessos per contrarestar la immiscència de França als plantejaments de domini sobre les ciutats estat italianes. Tres maneres de fer coincidents: un naturalisme idealista internacionalitzat, un realisme icònic que justifica els assoliments de la naixent burgesia nord-europea i la manera que desenvolupa Huguet amb la recerca de posar la circumstància real en la iconografia plàstica. De l'altra banda, les recerques teòriques i científiques –no debades l'art s'està considerant una recerca sobre la naturalesa per a conèixer-la i dominar-la (Leonardo i Durer)– que s'estan portant a cap a Itàlia i que conduiran la pintura del Renaixement, el concepte “autèntic” de pintura fins el moment, al segle XIX, en què la ciència substituirà decididament l'art en la recerca de la natura. A partir d'aleshores la pintura tindrà el que mai havia deixat de tenir: la representació del testimoni directe i sincer en la persona, que és el que l'art a partir del segle XX ha assumit.

És simptomàtic el ja mencionat encàrrec del consell del rei Alfons el Magnànim, absent sempre de Catalunya, de *La Verge dels Consellers* a Lluís Dalmau, valencià al servei del monarca, qui l'havia fet viatjar a Flandes, i que feia un art de neta influència flamenca. I és també simptomàtic que el 1490 l'arxidiaca de la catedral, Lluís Desplà, encarregui a un altre pintor també de neta influència flamenca, Bartolomé Bermejo, la *Pietat*, per a la seva capella privada de la catedral de Barcelona. Dues dates (1443 i 1490) i dues fites (obres on és el poder qui es mostra, s'exhibeix); ambdues obres, comanda de les estructures de poder.

Què queda per a Jaume Huguet, des del 1448 instal·lat definitivament a Barcelona? Doncs el país real, el país dels gremis, el país de la gent que lluita al marge dels interessos polítics però completament compromesa amb la circumstància de casa. Huguet serà un pintor de retaules per a les confraries. Davant d'aquesta realitat social Huguet pren l'opció de representar-la. La mateixa pràctica de l'art l'ha anat conduint cap a la possessió de l'ofici millor per mostrar-la. Huguet no és ni un imaginatiu ni un creador: és un realista, un responsable de la situació. L'assumirà i ens l'oferirà: són aquelles cares dures, de reflexió interna, sornegueres, observadores. A qualsevol escena religiosa, com a la vida mateixa, hi succeeixen coses. És això que Huguet representarà. Com ja hem assenyalat, la situació política de fet li farà veure de les coses, circumstàncies i situacions tots els seus entrellats i varietats d'interessos. Cal donar-los, perquè els qui contemplin els retaules tinguin, també, ocasió de reflexionar, en primer lloc, cert, el fet religiós que es representa; però, immediatament, tot seguit, la circumstància real que se li aplica, perquè l'artista així ho ha fet possible. El seu èxit devia tenir una causa i justificació certa. Els membres dels gremis professionals i les entitats civils que encarregaven obra a Huguet devien trobar a l'obra de l'artista, a més de la temàtica religiosa ocasional, quelcom que els parlava directament de la situació real de fet: aquest quelcom podien ser les postures, les cares, la vestimenta i, tot això, presentat, mostrat per mitjà dels colors; uns colors que expressaven directament la densitat profunda de les formes que determinaven. És possible que trobessin a l'obra d'Huguet no la innovació naturalista de Dalmau, al retaule dels Consellers –que conduirà a la de Bermejo, a la *Pietat*– o de Desplà, sinó que, mentre tot es mantenia igual, només amb les correccions corresponents a les noves tècniques i procediments, tanmateix en

L'obra que oferia el pintor dels gremis i confraries s'hi exposava una religió realitat, és a dir, que veiessin en les imatges de culte les pròpies vides, sense estridències. Això s'ha donat a l'art català. És curiós que aquí no arribés el Renaixement. El modernisme és un art ancorat en la pràctica quotidiana de la burgesia, no de l'acadèmia que detenta el poder legal. El Noucentisme serà un intent de fer les coses amb profunditat, però sense revolució, vingui aquesta del poder o de la base. És una reflexió.

Huguet no va anar mai a Flandes ni a Itàlia. Però la informació devia arribar-li o, si més no, era evident que els temps eren nous i l'art havia de començar a fer-hi les aportacions adients.

L'ajornament, l'adequació als temps havia de venir, potser, més que de la perspectiva geomètrica estricta, del concepte d'espai que això implicava, del lloc on ocorren les coses, succeeixen els fets, que és el que reflectiria el nou esperit, el nou tarannà amb què començaven a veure's les coses. Aquesta aportació es portava a cap tant a Flandes com a Itàlia. La llum –element implícit al concepte d'espai on succeeixen les coses– penetra les formes i obliga a obrir-les per mitjà de la cromaticitat, de les gammes que en les formes creen l'espai i la incidència lluminosa. Cal estar molt amatent, tenir una gran sensibilitat al color per poder, primer, més que veure la forma veure la profunditat que determina tota forma i, a més, que quedi evident aquesta percepció de la forma, que, en definitiva, és la que ens mostrarà la realitat pintada i, ensem, la penetració amb què l'haurem observat. De l'ombra, de la indiferenciació, haurà sorgit la forma determinant i, per la coloració, l'expressió profunda de la forma. El que cerca Huguet és construir la forma. Ho aconsegueix en els rostres, a les mans; però també en la vestimenta, perquè busca que l'ornamentació dels drapejats no sigui mecànica ni obeeixi a un saber fer sinó que respongui a la incidència que li pugui donar el cos físic humà que cobreix.

Dels models italians de què havia partit, sobretot al taller de Mateu Ortineda, on havia fet les pràctiques pictòriques, al costat del seu oncle Pere, Jaume Huguet havia d'alliberar-se de l'amuntegament de cossos que un incipient desig de naturalisme, que ja no podia oblidar la concavitat arquitectònica escenogràfica, havia imposat a la pintura amb la intencionalitat d'oferir no només el símbol sinó també l'escena de la narració. Aquests espais apretats es resolien amb deformacions d'imatge dels cossos representats i amb engalzaments heteròclits que obligaven a percebre més la intenció representativa que no pas la realitat a què volien alludir. En moltes ocasions es resolien les complicacions formals tallant la part baixa dels personatges representats. De totes maneres el que quedava evidenciat era que la coloració creativa de formes anava substituint la línia, que fins aleshores havia estat l'element determinant de la representació simbòlica. El resultat final, tanmateix, era una mena d'horror vacui, que acabava esclafant les dues idees que inicialment havien impulsat el nou procediment per donar la vida i la veritat a l'obra d'art, idees propugnades per Giotto i Duccio. Era obvi que es necessitava un nou concepte de creativitat, més amatent a la realitat que a la simbologia, perquè, altrament, el paisatge no podia aflorar per enlloc. No oblidem tampoc que la innovació sempre és una lluita que no sempre es pot portar a cap, com per exemple anul·lar els dau-rats i punxonats dels relleus florals de guix.

Si bé el final del segle XV sembla que no sigui massa actiu ni dinàmic per a Barcelona –les pugnes entre la monarquia i la Generalitat, que cada vegada es feia més forta, i les guerres civils i/o entre bàndols sobre el nou rei– tanmateix no oblidem que l'activitat dels artistes no era només la icònica eclesial sinó, també, la de les obres efímeres o ornamentals amb què es preparaven les festes i

celebracions populars i religioses. No cal pensar que aquests tipus d'obres fossin considerats negligibles perquè la competència entre artistes i artesans era forta i calia satisfer ensem els gustos i la qualitat. Aquesta activitat, que en alguns tallers devia ser molt intensa, feia que els aprenents i els oficials de taller fossin molt abundants. Aquesta allau de servidors i assistents del mestre podia perjudicar la qualitat en el conjunt de l'obra, però certament no pas en alguns detalls o indrets, que eren realitzats o controlats estretament pel mestre responsable.

Tot plegat en aquells anys del que es tractava era de presentar una escena la representació de la qual oferís verosimilitud òptica, que havia d'impressionar i captivar les masses, però, encara més, havia de sorprendre i atreure els experts, els sensibles al fet estètic, que ja començava a haver-n'hi molts. Calia cridar l'atenció d'aquells que s'apropaven als retaules no només per observar-hi la correcció religiosa sinó que, a més, l'obra fos humanament viva, perquè ja no es tractava solament que les obres actives o provoquessin la fe sinó que, també, exaltessin els sentits vers unes categories perceptibles altres que les de la simbologia o de la simple dura i brutal realitat. La història de la cultura ens va mostrant això. Quan Cennino Cennini escriu el seu tractat sobre la pintura, parla de procediments i maneres de fer, d'obtenir les formes. S'adreça, podríem dir, a la gent d'ofici. Gairebé tres cents anys després, a l'inici de les *Vides*, Vasari també ens exposa els procediments i les tècniques, però el llibre fou escrit per recordar, comentar i aprendre dels artistes del Renaixement que Vasari volia que no s'oblidessin, perquè el món nou en què s'anava desenvolupant la humanitat havia realment i pràcticament, en les seves categories espirituals, estat elaborat per ells, per aquells artistes. Aquests no eren mantenidors ni reproductors eters d'un saber sinó desvetlladors i creadors de noves maneres de percebre el món, cercant, per allò, tots els recursos que fossin necessaris.

El que succeeix a Itàlia des del naixement de Jaume Huguet (1412) fins a la seva mort (1492) és que des del 1410 Brunelleschi imposà a la mirada suposadament neta i espontània de l'observador unes taules perspectives que estructuraven el mirar quan la visió volia ésser reproduïda. En les circumstàncies d'aquest pioner de la perspectiva es tractava que allò vist es trobés encabit en una estructura arquitectònica que comprenia no només les edificacions sinó també l'espai on aquestes es trobaven. Això implicava un punt de mira i una distància respecte d'allò mirat, l'element d'intersecció, essent la imatge que ho representava. Això era la perspectiva. Leon Battista Alberti, vers 1435-1436 a *De pictura*, estableix que la pintura consistia –era en realitat– en la mirada de l'observador; aquest la determinava i en relació amb ell s'organitzava l'obra realitzada. Alberti expressa ben clarament aquesta percepció de la qüestió quan diu: “*E sappiamo [els pintors] che quando con sue linee circuiscono la superficie, e quando empiono di colori e luoghi descritti*, [aquest és un comentari propi d'un florentí fortament platonitzat (la idea és un disseny previ), que no concep el color com a determinat d'una forma, cosa que sí succeirà a Venècia, gent, en aquell moment, d'una sensibilitat diferent, aleshores potser més orientaltzant], *niun'altra cosa cercarsi se non che in questa superficie si representino le forme delle cose vedute* [subratllat per nosaltres, perquè entenem que ens dóna la subjectivitat intransferible de la mirada, que, per a l'ocasió, es pot convertir en una visió], *non altramenti che se essa fusse di vetro tralucente tale que la piramide visiva indi traspasasse*” [aquí hi ha la seva tesi de la piràmide visiva, determinada pel punt de mira, la cosa vista i la imatge representada. El que passava era que aquesta extrema subjectivitat no volia ésser reconeguda en aquells temps, perquè enfront del món simbòlic, que fins aleshores havia predominat, calia

retrobar el món real, que una representació abstracta de la vista –encara que s’hagués arribat a aquesta conclusió precisament per la via del reconeixement de la subjectivitat real de la visió i no per la simbòlica mental de la cultura des de la qual ens obligaven o ens induïen a veure o captar les coses– feia pensar que el que es veia era la realitat, no una visió particularitzada (d’aquí aquella interpretació que molts artistes del Renaixement tenien de l’art: que era la pràctica de la ciència, la pràctica del coneixement vertader). Hi ha, tanmateix, un element pres en consideració que anul·la la subjectivitat en part: és el d’afegir a la visió (ja hem dit que personalitzada, subjectiva, perspectivista en el sentit orteguian del mot) la quantificació mètrica de la distància, que obliga a prendre en consideració la interrelació de tot el que s’ha vist, l’àmbit escenogràfic, i a obrar en conseqüència respecte dels formats entre si dels elements que penetren en el camp visual. Aquesta és la perspectiva geomètrica rigorosa.

Aquest aspecte és el que aplicà amb tot rigor Piero della Francesca a *De prospectiva pingendi* (1472-75). La pintura esdevenia aleshores una commensuració que Piero indicava així: "*profili et contorni che nella cosa se contene ... proporzionalmente posti nei luoghi loro*".

Sense aquests extremismes executius, sabent, però, tanmateix, que cada cosa, a l’obra, en la composició de conjunt, té el seu protagonisme, Huguet ja ho anava solucionant i això li venia, també, de la pintura flamenca, que ho anava resolent per la via pràctica de les tonalitats de color, que ja hem mencionat. No hem d’oblidar la solució que facilitava el treball en escorç, que permetia no disminuir la importància del representat i, tanmateix, permetia que fos mostrat dins dels límits del tractament opticogeomètric. El que potser no acabava de resoldre Huguet era la qüestió de la igualtat categorial dins del marc de la representació. No acabava d’abandonar una jerarquia temàtica en els elements de la narració, per la qual cosa resultava que apareixien a l’obra executada elements que si bé eren necessaris en la redacció no eren essencials en la comunicació. Era una qüestió que, potser, anava més enllà de la seva capacitat de comprensió en la societat catalana del seu temps: ja es comprenia que un conjunt ve determinat per un tot, però és que potser cal resoldre prèviament algunes coses d’aquest conjunt abans de retenir-lo com a tal. Les rates, essencials per sanejar una situació, tanmateix no poden ser, d’entrada, al costat de les avellanes. Jo atribuiria a aquesta situació el fet que Huguet no acabés d’eliminar dels seus retaules els fons daurats ni els florejats de guix taxonat. Molt menys, doncs, podia, encara que ho compregués, entretenir-se en les elucubracions esteticomatemàtiques de Piero della Francesca. Coincideixen, però les intencions no són paral·leles.

No cal dir que l’obra de l’extraordinari artista italià resulta, tanmateix, seca d’execució encara que sigui calidíssima d’intenció; si percep l’esforç perquè l’obra d’art i la natura coincideixin, com ho exigeix una teoria científica de l’art com a instrument per conèixer la natura. Cadascú té les seves limitacions: Huguet unes que jo m’atreveria a dir de referencialitat sociopolítica; l’altre, Piero della Francesca, sembla que de propedèutica estrictament estètica i que no li permetien resoldre la qüestió que li plantejava la realitat de les pròpies obres. Qui s’atreveria a seguir endavant seria, entre altres, però no amb més consciència, Leonardo da Vinci. Però quan aquest treballa, Jaume Huguet segurament ja no està en condicions de continuar una lluita. Estan arribant d’Itàlia a Barcelona nous joves que porten ja altres solucions. És molt possible que Huguet pensés que per arribar allà on ell es trobava ja no calien més esforços. Aquesta és la trista realitat, que s’albira també considerant l’obra de l’artista, que es nota que li falta ambició o bé que sap que l’ambició està estretament



relacionada amb les possibilitats d'on s'ha de desenvolupar. La societat barcelonina d'aquell temps, final del segle XV i inici del segle XVI, s'ha trasbalsat. Es tracta d'una qüestió de prelatures: som iguals o no som igual que els altres i tant una cosa com l'altra, la podem prendre en consideració? Semblava, per la pròpia dinàmica de la societat catalana del moment, que no. Es tractava, en primer terme, que fos reconeguda la seva personalitat i aquesta es manifestava de la manera que ho havia fet fins aleshores. L'esforç de l'Huguet havia quedat identificat amb el de la societat. La seva obra volia que fos el verisme de la realitat; si aquesta no era possible de transformar, el pintor no podia fer ja res més –des de dins de la mateixa situació, s'entén. Els altres, els que aportaven canvis, eren els transgressors, els que havien abandonat les essències. Jaume Huguet no se sentia de cap manera ni partícip de la noblesa, que preferia esdevenir cortesana que conqueridora, ni tampoc es trobava realitzat en un canvi de cultura, com en literatura ho feia Boscán. Els fets d'història real

Els Trastàmara, s'ha dit, havien fet un Estat nou, i la corona d'Aragó va ésser-hi arrossegada. Tot això és possible de veure a través de les cares i de les actituds dels personatges pintats per Huguet. La situació politicossocial és la següent: un rei, Alfons IV el Magnànim, que porta més de vint-i-cinc anys fora dels dominis estrictes de la justificació de la seva corona; que tanmateix demana a la seva esposa, la reina Maria, constantment, diners per mantenir el seu *statu quo*, i que aquests diners han de sortir del territori on no hi és mai (això en una societat estrictament feudal podria entendre's, però en una societat on els interessos estrictament burgesos comencen a actuar, on la vida no reflecteix ja les empreses del senyor sinó les realitzacions dels ciutadans, no es pot mantenir aquesta situació). Alfons, mort a Nàpols el 1458 –on era sense interrupció des del 1432– és succeït pel seu germà, Joan II, rei de Navarra. Les pugnes successòries entre Joan II i Carles, príncep de Viana, fill de la primera esposa, Blanca, reina de Navarra, i el conflicte intern a Catalunya entre la Biga –els estaments benestants, conservadors– i la Busca –els sectors més populars i remences– determinen un seguit de guerres i d'instabilitat social que la Generalitat acaba –després de la mort del Príncep de Viana, el 1461, a Barcelona– per voler desllorigar designant com a rei de Catalunya Pere IV, el conestable de Portugal, de la línia successòria del comte d'Urgell, desnonada pel Compromís de Casp.

Pere IV serà qui encarregarà a Jaume Huguet el *retaula del Conestable*, a la capella de Santa Àgueda. Les lluites entre Pere IV i Joan II seran dures i sagnants, amb moltes batzegades, però amb tot el territori català recorregut per les tropes dels partidaris dels uns o dels altres. Pere IV morí a Granollers el 1466, després d'un regnat efectiu, estrictament a Catalunya, entre 1463-1466. Amb tot aquest conflicte dinàstic i d'interessos entre els estaments nobles i burgesos catalans i els plantejaments successoris dels tres reis esmentats (Joan II, Carles, príncep de Viana, i Pere IV), acabà imposant-se l'esmentat Joan II, que morí a Barcelona el 1479, després d'haver estat rei, enmig de tota la conflictivitat esmentada i amb intermitències amb la pugna amb la Generalitat, des del 1458. Succeí tot aquest batibull de conflictivitat successòria i política Ferran II, després designat el Catòlic, fill de Joan II i de Juana Enríquez, la seva segona muller. En ser proclamat, el 1479, era ja rei de Castella, de Sicília i s'havia ja casat, el 1469, amb Isabel I de Castella. Com és obvi per tota aquesta mobilitat dinàstica i d'interessos dels diferents sectors socials i les fams i pestes que afectaren Barcelona i Catalunya aquells anys, la situació real del país no era pas gaire fluïda. Era el cas d'un intens nivell de conflictivitat, amb paraules de Sobrequés, que diuen que “les ciutats, els capítols, les estirps i fins les famílies mateixes es trobaren sobtadament dividides”, tots contra tots, en síntese.



Jaume Huguet, Taula central del *Retable del Conestable* (1464-1465), a la capella de Santa Àgata de Barcelona. Certament que es tracta d'una epifania, però les persones i els animals que hi són presents, amb la seva absència mental o fisiognòmica (a part del negre, a dalt de tot i al darrere), no mostren que les esperances no tenen cap possibilitat de ser reals, donats els contendents implicats en l'afer de la direcció del territori on es troben? Per adornar-se'n cal mirar, només, la franja horitzontal del terç superior de l'obra, la que incorpora els caps de tots.

si. Vicens Vives afegeix a *Els Trastàmars* (citat per Ferran Soldevila): “Aquesta relació (els conflictes que amb noms i *status* social cita Sobrequés) no deixa lloc a cap mena de dubte sobre la desorientació ideològica que provocà la guerra civil de 1462”. Per comprendre encara més la situació cal afegir una altra cosa que afectava la ciutat de Barcelona i, ben segur, Catalunya entera: que el 1453 Constantinoble havia caigut en mans dels turcs. Un dels darrers baluards que resistiren l’escomesa dels assaltants estava format per catalans sota el comandament de Pere Julià. Aquest, Joan de la Via, cònsol de catalans, i altres foren executats pels nous ocupants. Es té informació de la repercussió d’aquests fets a Catalunya en els ambients mercantils. Però és que a Barcelona, el 1454, hi hagué ja un certamen poètic demanant l’inici d’una croada i, també, es coneix un poema anònim en quaranta estrofes titulat *Complants a la lamentable presa de Constantinoble*, on a més d’exaltar-ne la defensa s’exhorta els catalans a conquerir-la. Aquesta situació afectava els ciutadans i els artistes se’n devien ressentir, no només per una possible disminució de comandes per part dels gremis, o altres institucions que les encarregaven, sinó també per les inquietuds d’esperit que les informacions provocaven. Hi havia, encara, la qüestió que la societat s’havia instal·lat en unes noves situacions vitals que derivaven vers les innovacions estètiques, atès que eren altres factors els que s’imposaven i marcaven certes actituds i respostes plàstiques.

Amb tota seguretat els artistes d’aquells temps no eren simples artesans sinó que es preocupaven pel que s’havia fet i el que es feia, no sols a la ciutat on s’havien establert sinó també a tot el possible món conegut. Sense anar més lluny ni moure’ns tanmateix de casa cal pensar que entre els artistes d’aquí s’havien fet moltes coses i moltes adaptacions d’un art que els qui l’encarregaven volien narratiu però que els qui l’executaven, els artesans-artistes, volien també que fos un goig per a la creació –no debades se sentien, i els entenem, com artistes–, que mentre feien l’encàrrec ensem volien ser creadors, com Aquell a qui s’atribuïen les excel·lències que estaven intentant reproduir, dotar d’imatge. Així no podem oblidar que observaren el pas d’un art pla, estrictament descriptiu, a un art on les formes ho eren perquè la llum les conformava, no perquè les formes i la seva rotunditat hi fossin alludides amb l’objectiu només de comprendre el relat. De les formes dels personatges presents als retaules, frontals d’altar i predelles del romànic –pintura plana, amb un dibuix que la recorre per establir la identitat del tema i unes taques de color per marcar les rotunditats més pronunciades dels cossos– es passa a un treball minuciós de tonalitat del mateix color per indicar que les formes són rotundes, que s’està en possessió i hi apareix la noció de llum i d’ombra per definir les formes; es té en compte la noció de focus lluminós per iniciar la representació de la visió òptica, i no només la seva captació conceptual. Això ho palesem d’una manera fefaent al Mestre de Rubió (tercer quart del segle XIV), després dels treballs dels germans Serra i d’Arnau Bassa. Però és que encara cal fer menció d’altres aspectes respecte als quals estem segurs, Huguet no devia sentir-se en absolut desinteressat, si més no per fer una altra cosa, d’una altra manera: ens referim a les obres tan personalitzades de Lluís Borrassà (finals del XIV i inicis del XV) que en algunes de les seves taules (*Sant Andreu de Gurb*) sembla treballar amb una imaginació figurativa pròpia dels simbolismes visceralment més alienats –com els impulsos que regien les accions pictòriques del nostre contemporani Joan Ponç–, que atrauen poderosament l’atenció i la sensibilitat de l’observador, crec que, més que per la temàtica, per la riquesa formal creativa que impliquen. Tot hi és present a partir de la quotidianitat i no de l’anterior abstracció conceptual, amb clara extorsió expressionista de les maneres i modes del temps. Però és que també cal tenir en compte les formes d’imaginació surrealitzant de Ramon de Mur, que treballà entre 1402 i 1435 i que en el retaule de Guimerà ens

presenta els relats religiosos amb formes completament imaginatives, pròpies d'una visió allucinant de la realitat. Tot això és present, juntament amb altres nocions en aquell moment potser molt més realistes –referides a la realitat del moment social i polític–, a l'obra que amb una altra intenció però també amb personalitat pròpia està a punt d'iniciar l'artista de Valls.

El taller de Jaume Huguet, tanmateix, fou sempre molt actiu. Però situat al bell mig d'aquest bati-bull. Cal suposar, pel que veiem a través de les seves obres, que Jaume Huguet no era un d'aquells artistes que, a Barcelona mateix, quatre segles després, deia: “jo pinto i prou”. Tanmateix, una indicació prou curiosa quan hom observa l'obra, de quin dels artistes als quals s'atribueix la frase: Nonell, Mir? No puc respondre, perquè decantar-me per l'un o per l'altre implicaria que o la realitat m'arrossega, encara que sigui només per la intimitat més pregona, o bé la mateixa nova realitat social em deixa lliure perquè jo em decideixi per mi mateix. Però és que per situar Huguet en el seu context, al marge de les qüestions de contractes –per establir en la història de l'art una via molt seriosa–, voldria aportar un cas ben documentat de mitjan segle XIX, quan la Diputació de Barcelona beca i encarrega a Marià Fortuny, el 1860 i 1862, fins i tot amb cartes de recomanació per als generals Prim i Ros de Olano, que faci els quadres testimoni de la qualitat de les tropes catalanes allí combatents. Efectivament, Fortuny va al camp de batalla i el que el captiva és l'atmosfera del Rif i el colorit dels vestits dels moros. Pintarà la *Batalla de Tetuán*, una dinàmica de cromaticitat que escandalitza i avergonyeix els qui li han fet l'encàrrec. En lloc d'establir el document històric sol·licitat el que Fortuny ha fet és donar-nos la seva resposta personal. No m'estranyaria que Jaume Huguet fes el mateix en moltes de les seves obres, per exemple en les encarregades per la Confraria dels Blanquers per mostrar-nos la vida de sant Agustí.

La confraria dels Blanquers comprenia els pellaires o assaonadors, els adobadors de pells. Tenia com a patró gremial sant Agustí. El 1452 havien contractat amb Lluís Dalmau –precisament, respecte de la pràctica dels retaules d'església, aquell artista que manifestament introduïa les noves formes flamenques, ja avalades per la mateixa protecció i comanda reial i també de l'administració oficial –l'execució d'un gran retaule (amplada de 60 pams = uns 12 m) amb cinc carrers i guardapols, amb taules de notables dimensions, com de 263 x 193 cm, dedicat a sant Agustí. Aquesta comanda no fou efectiva i el 1463 l'encàrrec es va fer a Jaume Huguet. En el contracte s'especifica que el mestre pintor ha de pintar totes les parts del retaule. Donades les enormes dimensions de l'obra és obvi que no es podia assumir tal responsabilitat sense comptar amb el recurs d'un obrador que ho preparés gairebé tot. Però, a més, les dificultats polítiques ja esmentades encara retardarien més els temps de lliurament de l'obra, que, efectivament, no seria acabada fins al 1486. Ja hem assenyalat que l'obra fou presa, en moltes ocasions, com a exemple d'un treball a seguir. Però el que ens interessa és verificar que a part que els diferents episodis de la vida del sant que havien d'il·lustrar el retaule –aspecte aquest en què és obvi que l'autoritat eclesiàstica hi tenia els seus mots i indicacions a dir i fer– el que correspon a l'execució pictòrica, això era de l'abast exclusiu de l'artista. En aquest aspecte, segurament per vetllar un nou concepte de representació menys idealitzat o simbòlic que la pràctica del gòtic internacional –el que havia motivat el recurs inicial a Dalmau–, s'indicava expressament en el contracte que “*lo dit Jacme Huguet promet de sa propia ma acabar les testes, cares e mans de totes les ymatges fabledores en lo dit retaule segons se pertany*”. (Hi ha una polèmica, gens menyspreable, sobre si qui va treballar en realitat en moltes parts del retaule fou la família Huguet o la família Vergós, oimés tenint en compte la durada temporal de l'obra per les causes

i interrupcions alienes a la voluntat del taller dels artistes.) Segurament fou, doncs, encarregada a l'Huguet aquesta tasca de realitzar el sant Agustí dels assaonadors, perquè al seu treball hi feia ja intervenir l'anomenat *realisme*.

És molt important aquí fer una observació sobre el dret a la imatge pròpia, personalitzada. Des de les estructures de poder més antigues només eren els caps tribals o els dominadors dels pobles els qui tenien el dret a imatge. I encara en moltes ocasions només a una imatge simbòlica, segurament perquè així es podia fetitxitzar l'arrel del poder i fer-lo més inaccessible i invulnerable. Sabem que a l'hellenisme va circular una imatgeria naturalista o realista que, tanmateix, resultava més arquetípica i simbòlica que no pas extreta del natural. L'art de la República romana va voler-se realista per recollir els trets personals dels prohoms, és molt possible que d'acord amb la filosofia estoica, que entenia que era cadascú qui havia d'arribar a conèixer-se a si mateix, en les seves misèries i grandeses, per poder-se suportar segons la seva càrrega ètica que l'actitud i comportament en la vida quotidiana implicava en la manera de ser i l'adequar aquesta a la convivència social amb tota la naturalitat. La transcendència que implicava el primer cristianisme anul·lava per un sense sentit la personalització física perquè l'important era l'ànima i aquesta, si bé tenia contingut, no tenia imatge. Només és a partir d'una certa mentalitat que podem designar com la necessitat de testimoniar directament de qui és i què és cadascú, perquè és aquí, en aquest testimoniatge que hi ha l'autenticitat. Aquest aspecte de l'existència el podem emplaçar cronològicament, a Occident, entorn de la personalitat de sant Francesc d'Assís, i com a actitud històrica es pot designar com l'esperit del Renaixement, que al nord d'Europa revestirà, a les arts plàstiques, el realisme naturalista del que coneixem com a art flamenc.

La subsegüent conquesta de la imatge personal el menys idealitzada possible ha anat progressant –les personalitzacions extremes, per exemple, de Rembrandt, de Velázquez, de Van Dyck, de Quentin de la Tour, de Goya, de Géricault, d'Ingres, dels impressionistes i dels expressionistes– fins arribar a la fotografia que, diríem, democratitzà el dret a la imatge pròpia. Fins que hem arribat a la televisió actual, on en el cas extrem dels programes-escombraries, es reconeix que tothom té dret al seu quart d'hora d'imatge televisiva, on pot mostrar la seva grandesa i la seva inanitat en tota la seva dimensió i amb l'única responsabilitat pròpia sobre qui s'és i com s'és. És a dir, la imatge externa que mostra, dins uns plantejaments de psicologia conductivista, tal com un és i es comporta, sense, però – i això encara ho fa més decisiu i demostratiu – la contenció del rigor que en altres moments ha pogut implicar el concepte estoic de l'existència (la càrrega d'haver de suportar-se un mateix).

La qüestió d'una pràctica manca a l'obra de l'Huguet d'imatges de l'exterior, d'un paisatge. Segurament respon més a les conviccions conservadores i de manteniment de les distàncies formals respecte dels models oficials –ja ho hem vist– que no pas al fet que Huguet no volgués saber res d'un art que abandonava els fons d'or estofat, embotit i daurat. L'atapeïment de figures, a través de les quals es vol donar la psicologia dels personatges, en cap moment ofega la personalitat ben definida de cadascuna d'elles. El que se cercava era una bona visualització –les imatges en moltes ocasions són més grans que el normal– que permetés captar, i projectar, la doctrina d'alliberament espiritual que hi havia en les escenes del retaule. Els drapejats, la manera de pintar, les alegories, tots eren aspectes nous, corresponien a una nova sensibilitat encara que, aparentment, es mantingués dins d'un vell formalisme estètic. Els tres quarts d'imatge facial dels artistes flamencs alternen amb

la imatge frontal i les de perfil, de tradició italiana, a la taula de la consagració del sant. El que hi ha en totes elles, malgrat la carència de paisatge, és la noció d'espai, de recinte, d'atmosfera, que podríem dir espiritual, que tot ho entorna i que el concepte de geometrització, radicalment renaixentista, estructura, ordena i regula. Però quan les necessitats del relat gairebé imposen convertir el recinte en una circumstància desenvolupada en el paisatge —és el cas de la taula on un infant, el nen Jesús, demostra al sant la impossibilitat d'entendre el misteri de la Trinitat—, l'espai unitari i atemporal de la taula mostra totes les possibilitats de donar-nos una escena físicament versemblant i creïble, sense servir-se ni d'un petit fragment per establir coordenades geomètriques, ans al contrari mostrant com la pintura és autosuficient per dir-ho tot.

Crec que aquesta és la força contradictòria que té l'Huguet de ser un pintor de nova sensibilitat i encuny i, tanmateix, mantenir-se per les imposicions o les voluntats de les circumstàncies en el pla d'una estètica que no vol deixar els patrons que imposava la visió socio-política local —la catalana, la de Catalunya— perquè las formes de la modernitat en realitat el que es proposen és desmuntar un *status quo* que l'entorn ataca ferotgement. Cosa que veiem, per exemple, en la lluita per mantenir les institucions pròpies en contra de les dels interessos dels reis, entre altres coses el manteniment de la llengua catalana, i que veurem desmoronar-se en entrar el segle amb poetes com Boscán.

Hom pot pensar el que vulgui, però el que jo no em puc creure és que Jaume Huguet pintés aquest enorme retaule per a la confraria dels Blanquers —retaule que per altra banda va ser en el seu temps estudiat per altres professionals per fer-ne de similars en altres indrets—, no puc creure, en les circumstàncies polítiques i socials en què es trobaven Barcelona i Catalunya entera, que l'artista n'emprengués l'execució sense reflexionar sobre l'obra i el pensament de l'iconografiat, sant Agustí. Crec que en aquest cas, i amb tota probabilitat en tots els altres, Huguet intentava, des de la seva circumstància i des dels seus coneixements i saber, trobar els lligams entre els iconografiats i la circumstància en la qual havia de desenvolupar el compromís del treball artístic.

Sant Agustí és una personalitat molt complexa, sobretot des que l'església cristiana es trobà amb una altra de personalitat, sant Tomàs d'Aquino. El sant d'Hipona és la inquietud, el dubte, l'angoixa, l'esperança, tots els tremolors i problemes que puguin afectar una ànima. L'aquinata és el coneixement ordenat, regulat, atent, el que pren totes les precaucions abans d'emetre un judici, que vol, certament, ajustat a l'objectivitat i a la veritat. Tots dos són creients en un Déu que es manifesta en la persona del seu fill, Jesucrist, i que hi ha, a més, i indistriablement un esperit que és la manifestació de la seva estreta unió i de la capacitat que els constitueix. Però és Huguet qui assumeix la responsabilitat de portar a cap el retaule de sant Agustí. Si més no, és un enfrontament no només amb la tasca professional que ha de portar a cap sinó amb el sentit —Huguet se'ns mostra quelcom més que un artesà— icònic i moral que es pugui desprendre d'aquesta tasca. Gairebé és impossible que limiti la seva tasca al fer; que no tingui en compte les preocupacions ètiques i reals que es desprenguin de la iconografia, i que es limiti estrictament a plasmar els elements icònics establerts per la tradició de la personalitat que ha de celebrar. Huguet podia llegir, i estic segur que ho va fer, sino en enter sí almenys alguns fragments de les obres del bisbe d'Hipona, en especial les *Confessions*.

En la circumstància del seu món espiritual i, en especial, el lloc on desenvolupava la seva tasca professional —un país en plena convulsió d'egoïsmes polítics i de rancors personals per la passió que més mou les consciències, el poder—, en aquesta situació, una de les preocupacions havia de ser la



Jaume Huguet, *Retable de Sant Agustí dels Blanquers* (1465-1475), actualment al MNAC/MAC 24140. Foto Calveras, Mèrida i Sagristà. Sant Agustí és el pensament i sentiment directes, no aquell que estructura i enquadra. D'entre tots els presents, indubtablement gent del temps d'execució de l'obra, n'hi ha que només controlen si de l'acte legal que executen n'és realment mereixedor el personatge honorat, i altres pensen que no caldria estructurar res perquè la realitat funcionés: amb l'ideari del sant n'hi hauria prou. Miri's l'obra atentament seguint el fris de caps. El demés és ornamentació, compliment del deure.

del “mal”; com és possible que el mal, allò que torça les voluntats i les consciències, existeixi? Una de les preocupacions de sant Agustí més centrals, sino la més radical, per assumir sense indignació aquest món: l'existència del mal a aquesta terra. No un mal abstracte, sinó un mal que es manifesta en les accions i en els comportaments, com si es desprengués de la mateixa natura de l'home. El sant d'Hipona ho reflexiona de la següent manera: *“preferien [els homes] pensar que la teva substància era capaç de patir el mal abans de creure que la seva [substància] era capaç de cometre”*. El mal no podia ser quelcom implícit en la natura, volguda pel Senyor. Aleshores si es cometien les atrocitats que fossin, no era perquè l'home fos dolent sinó perquè el bé i el mal eren un ordre de la creació mateixa? Hi ha una contradicció aquí. Com és obvi, sant Agustí, que vol fugir del maniqueisme, no podia acceptar aquest plantejament: carregar al Senyor el meu comportament indigne, perquè el mal és ja a la natura. Per això diu que *“tan clar com que vivia també s'adonava que tenia una voluntat. Si hom vol fer una cosa o no, és el jo el que ho vol fer. Gairebé estava convençut que és en mi que resideix la causa del pecat”*. Però, si sóc una criatura del Senyor, bondadós per antonomàsia, perquè estic en possessió d'aquesta mala voluntat *Per tant si jo feia una cosa en contra de la meua voluntat, era quelcom que em succeïa, no que ho fes. Aquesta acció no la considerava una falta sinó un càstig. I el Senyor tampoc no em pot castigar, perquè és bondat infinita”*. Aleshores, tornem-hi, per què existeix el mal? La resposta d'Agustí és que *“la falsedat no és altra cosa que suposar l'existència de quelcom que en realitat no existeix”*.

Però com havia pogut arribar a aquesta suposició? La lectura dels llibres de Plató l'havia disposat a *“buscar la veritat com quelcom d'incorpori i havia entès que el que és invisible de Déu, des de la creació del món, es deixa veure a la intel·ligència a través de les seves obres”*. Però s'adonava que no era això la base de la creença sinó que la base era el Senyor, que *“és el que extremadament existeix sense cap alteració”* i que totes les coses existeixen pel Senyor, per la *“sola i única raó de que existeixen”*. Però tot això no anul·la el mal, la malvolença. Potser existeixen aquestes mancances, perquè jo no segueixo el camí correcte del que, tanmateix, m'adono que existeix quan *“dins de mi gemego i em menyspreo a mi mateix en la recerca de la teva misericòrdia, fins que es curulli la indigència i atenyi la perfecció d'aquella pau que és ignorada per l'ull de l'arrogant”*. Aquí hi hauria la principal mancança de la persona: el no acceptar que es viu directament i única en i del goig del Senyor i les seves obres, tal qual són, tal com es mostren. No cal res més. Però, per què fem una altra cosa? És obvi que hi ha una frenada, quelcom que s'escapa i que cal resoldre en un món on és l'home que acciona, es mou. Com ara aquesta pròpia inquietud: perquè es té pel creador, perquè, altrament, no es tindria.

És un déu especial aquest, que et vol, et desitja consirós. Que, en el fons, no vol el que succeeix; que vol que siguis tu qui recuperis per a tu aquest món ja fet. Em sembla que aquesta pensada és la pròpia d'una personalitat forta com la de sant Agustí. El sant d'Hipona percep en el Crist la recuperació de tota la creació; és per un mateix que s'ha de trobar sentit a tot el que ha estat donat. En el Crist, dirà, *“hi ha el somni d'un lleó”*, tota la força d'una realitat que es recupera. Crec que és per això que una personalitat tan sensible com la del sant s'oposa als platònics del seu temps, disputa amb ells, perquè si bé està d'acord que hi ha una espiritualitat que tot ho justifica i explica, tanmateix és només la realitat la que la fa factible. El Crist no és una entelèquia, és una realitat. La immortalitat no és una idea que explicaria l'existència de l'esperit, sinó que és una realitat necessària que explica l'esperit.



A molta distància dels segles i de les creences, però potser no de les intencions, potser aquí trobaríem una concomitància entre sant Agustí i Hegel. Hi ha, és obvi, l'esperit, que tot ho organitza, estructura i ho explica; però aquest esperit s'ha de "realitzar", convertir en quelcom de concret: els fets. La història esdevé, doncs, la revelació de l'esperit; la història mostra la realitat de l'esperit. Aquest incís, però, no és gratuït. Els espirituals sensibles, aquells que noten que l'esperit és una realitat que s'expressa pels sentits, els agustinians podríem dir, retornen al llarg dels temps. Santa Teresa d'Àvila seria un d'aquests espirituals. No és debades que Felip II va lliurar El Escorial als agustins: espiritualitat sí, però tangible, palpable, sense excessos però present, real. L'espiritualitat de sant Agustí emplaça en la dinàmica que es manifesta tangiblement en la contradicció verbal, però que no pot ni ha de ser real, de trànsit —que vol dir existència concreta— i eternitat, la justificació tangible que aquell trànsit ha estat viscut, sentit, experimentat. En una altra variant, sant Agustí té una expressió inequívoca que posa de manifest la mateixa concepció de la realitat: *volo ut sis*, vull, et vull, tal com siguis. No cerco quelcom adequat a la meua manera de ser, que em vagi bé, sinó que el que accepto és el que hi ha, sigui el que sigui, però que vull, es mostri com es mostra. És un amor incòmode, que no em dóna pau sinó que em provoca sempre, constantment, perquè entra en conflicte amb les meves idees o els meus interessos, espirituals o físics, un amor que ensems que és plaer és patiment, que implica adonar-se que s'està estimant. Si es vol es pot parlar de l'exercici d'una voluntat que és constantment contrariada, però no pot, la voluntat, exercir el seu imperi, es troba sempre, xoca amb la realitat, que no es rendeix, no és lliure, com podria fer pensar l'atansament de l'amor, sinó que imposa un exercici, una activitat continuada, enfrontada. Diguem-ho ben clarament: la realitat tal com és esquiva, escàpola, respecte de la persona que se'n vol possessionar. La cèlebre cançó del "foc follet", que s'allunya si t'hi apropes i s'acosta si en fuges. No és la voluntat dels herois de ferro, tal com la va intentar mostrar Schopenhauer i la va assumir i intentar exposar Nietzsche a la *Voluntat de domini*, sinó una voluntat treballada, persistent, continuada, que cal recuperar a cada moment, una voluntat plena de defalliments, però que, precisament, es complau en tot el que el seu manteniment per posseir l'esperat li exigeix i li imposa, una voluntat que no és abstracta, de concepte, sinó viva, sensual, existencial. Una voluntat que en moltes ocasions, per tot això, fins i tot pot ser vergonyosa. Una mena d'*agonia* cristiana, tal com, sense creença concreta, la sentia i vivia Unamuno, que, també se sentia agustiniana. No debades hi ha un existencialisme d'inspiració contemporània que s'autodesigna i se sent identificat amb sant Agustí.

Aquesta actitud és la contrària, per exemple, a la dels dominicans, que estableixen que tot és explorable per la raó i que aquesta és la prova de la realitat. Ben lluny també de l'estricta vivència existencial dels franciscans: viure és suficient, només cal seguir l'exemple, el mateix procés de la naturalesa, de la realitat, ho resol tot; no cal explicació, perquè tot és evident.

És obvi que en temps de Jaume Huguet hi havia altres ordes religiosos. Però crec que aquest dels agustinians devia importar-li pel que implicava de presa de compromís amb la realitat sense deixar-se portar per ella i, tanmateix, sentir tota la força de la seva presència.

Reprenem, però, aquells aspectes inicials que ens han portat a tota aquesta sèrie de reflexions: que Jaume Huguet no és un pintor que es limiti a seguir un estil o una manera de fer. Aquest artista de Valls, establert a Barcelona en el moment crucial per la ciutat en què, com han observat els historiadors, per primera vegada es jugarà políticament el seu destí, aquells terribles i esperançadors anys que van des de la mort del Magnànim, 1458, a l'entronització del seu nét, Ferran II, conegut

com *el Catòlic*, el 1479, data en què pràcticament va quedar decidida la sort de Catalunya per als propers temps. Huguet quan arriba a Barcelona es troba entre els trenta i quaranta anys, bona edat per ser sensible en el propi ofici i en les circumstàncies polítiques i socials en què s'ha de desenvolupar. Ja he dit el que em va frapar de l'obra d'Huguet: el retrat, la figura humana que presenta. Observant la taula central del *Retaule del Conestable* hom s'adona que aquelles cares pensen personalment. És a dir, que l'artista mostra uns personatges a través dels quals és el mateix artista que pensa. La semblança amb el retratat és una qüestió que la imposa el temps en relació amb les representacions simbòliques que fins aleshores es feien. Però referida aquesta semblança amb l'anècdota del quadre res hi té a veure. Si es tracta de retratar el donant, com ho ha de fer Lluís Dalmau al *Retaule del Consellers* o ho farà Bermejo a la taula del canonge Desplà, la qüestió de la semblança, en aquells temps, és quelcom de concret. Però no és així respecte dels altres personatges que intervenen a l'escena. Respecte del *Retaule del Conestable*, que va encarregar Pere IV, els experts diuen que és molt possible que el pintor no arribés mai ni a veure el comitent, malgrat que es diu, també, que en aquesta obra l'artista hi va fer el retrat del monarca efímer. Però el que volem assenyalar és que en els dos personatges centrals la força del caràcter de cadascun d'ells hi és ben evident i no es tracta d'una caracterització simbòlica sinó, diguem, personalitzada. El pintor pot treure aquesta personalització d'una composició que es faci del caràcter o de les intencions d'una persona, o bé pot aplicar els trets facials d'una altra persona que creu, al seu criteri, que els manifesta. Jo diria que aquest art d'Huguet és un art de projecció espiritual seva, referida i relacionada amb les circumstàncies de l'encàrrec, l'anècdota que ha de representar i el propi judici seu de la situació en què es troba la societat en què viu i treballa. A més (he d'assenyalar-ho encara que sigui una aparent anticipació històrica, però no gaire llunyana, del fet creatiu sobre el retrat que comentem de l'Huguet), aquesta psicologització del retrat, fins i tot per estereotips de profund calat social, la trobem, per exemple, en el triple retrat de les tres edats, conegut com *Allegoria de la Prudència*, vers 1550, fet per Tiziano. El venecià pinta tres retrats unificats en un sol cap, però a tres direccions possibles, frontal, dreta i esquerra, de les edats de l'home, jove, madur i vell (aquest s'ha dit que era un autoretrat seu). Cada una de les cares és ben caracteritzada, segurament obeint a una imaginació pròpia de l'artista o bé per haver escollit entre les persones reals aquella que s'acordaria amb el prototip que l'artista en té de la plenitud, en cada grau, de la fisiognomia de les persones. Són tres fàcies, tres cares ben diferents. A sota, tanmateix, Tiziano, com per reblar l'aspecte caracterològic que revesteix l'obra en la seva intenció, hi pinta les cares de tres animals, convencionalment simbòlics del caràcter de les persones, aspecte que potser no acabaria de reflectir el mer i estricte retrat. A sota, com un pedestal, posa les virtuts o tares pròpies de cada una d'aquestes tres edats de l'home: el gos (lleialtat), el lleó (empenta i força decidida) i la hiena (perfídia, ràbia, pròpia de la vellesa). Huguet no és tan extrem, però estic segur que a les seves obres aquesta caracterologia hi és. Aquest signe, repeteixo, és la força que jo trobo a l'obra d'Huguet. Amb aquesta actitud s'acaba, sense renunciar a l'estètica, el simbolisme maniqueu a què estava abocat l'art del seu temps en una societat que havia ja de lluitar més per la seva subsistència que pel manteniment o l'esperança d'un esdevenidor esplendorós.

Cert que això el distanciaria respecte d'una estricta adscripció a la idea que tenim de l'art fet a Flandes pels Van Eyck i altres. Però és que precisament hi ha una diferència de concepte, malgrat coincidir en l'objectiu que l'art ha passat de ser simbòlic a tenir com a referència la realitat social del moment, entre la manera de fer d'Huguet i la dels flamencs. És en això que em baso. És en

aquest aspecte que Huguet és un renaixentista ple, a la manera com ho seran Leonardo o Rafael, en el sentit que atrapen la circumstància concreta per expressar-se ells mateixos. No és d'inspiració flamenca estricta en el sentit d'arribar a un realisme personalista, que, tanmateix, no exclou. El *Retable del Conestable*, fet els anys 1462-64, fet en plena maduresa de l'artista, ens mostra quina és la seva sensibilitat i el seu concepte d'un art representatiu de la circumstància que el motiva. Tot hi és en aquesta obra, la força del caràcter dels seus representats, la força de la pintura i de la pinzellada, que es mostra expressiva per ella mateixa, contundent, autosuficient. A més, una capacitat de modelar pròpia, pictòrica, diria, com ho varen fer els cubistes, que esquarteraven, contrastaven i diferenciaven el fet constructor dels dos elements que constitueixen l'aparent indissociabilitat llum i color, posant així de manifest el fet de pintar, ensems que el de retratar i testimoniar. La visió de tres quarts per a les cares és determinant en l'execució i apreciació d'aquest fet plàstic.

Que a l'obra d'Huguet hi ha un retratisme amagat, que es dissimula darrere dels diferents personatges que sorgeixen per a cada situació, em sembla que és evident si interpretem l'obra de l'artista més que com la il·lustració d'un passatge bíblic, evangèlic o hagiogràfic, com una representació d'una situació humana que l'artista es planteja. En cada obra de l'Huguet hi ha molts més personatges que els estrictament necessaris per plantejar i mostrar la solució del tema. (No puc estar-me de recordar els quadres i les peripècies que havien de fer els pintors holandesos Franz Hals i Rembrandt per enquibir a les seves obres d'encàrrec tots els que hi volien figurar, sigui perquè eren els membres d'una confraria o d'una institució o d'un gremi, o perquè pagaven amb moneda a l'artista el dret d'aparèixer-hi.)

Per què, doncs, tanta gent a cada una de les taules d'Huguet? Indubtablement per crear l'escenificació; però, a més, per donar les coordenades de la confrontació de voluntats que en tota circumstància i ocasió es produeixen. Prenem la taula de la consagració de sant Agustí. Sabem més o menys, en tenim o ens n'hem fet una idea, sobre quin pugui ser l'ideari religiós del sant. No sé, pel que hem dit, si de la imatge frontal del sant, a aquesta taula, es pot endevinar que pensem que era un sensual però, que, tanmateix, en cap moment descarta la teoria. La imatge de la cara d'Agustí és mol·lada, plena, satisfeta, encara que la mirada, en aquest cas interior, reflexiva, ens faci pensar que una cosa són les satisfaccions que cal treure i extreure de la natura i dels seus productes, tan naturals com els d'artifici, i una altra cosa és l'intent de comprensió mental, intel·lectual, del perquè de tot això. Tots els bisbes van enguantats i plens d'anells. Què és que es tracta d'evitar la contaminació del món, sense renunciar a res del que proporciona? Això potser ho pensa més aviat l'artista que no pas correspon a les normes iconogràfiques. Perquè en les altres taules, llevat de la taula de la discussió amb els heretges, en cap altra circumstància, malgrat ja de la de ser bisbe, porta aquelles proteccions i guarniments a les mans. Tanmateix en aquesta taula de la consagració, l'aspecte intel·lectual, propi de la formació filosòfica de sant Agustí, és present en el personatge amb túnica negra (que és la que porta també a sota sant Agustí) que llegeix. És possible que siguin les normatives de la consagració, o que sigui la lectura d'un dels psalms que tant –ben curios– agradaven al nou bisbe. Però en una cerimònia tan concentrada, tan limitada a la presentació del fet concret de la consagració que ¿què hi fa, a l'altre extrem de la taula, a la part més endarrerida, no direm que amagat, perquè els primers plans de l'escena són ocupats per personalitats més qualificades, però sí que tanmateix amb voluntat d'ésser present, –almenys així l'artista ho vol– aquell personatge similar en indumentària, negra i senzilla, al que llegeix i que, per la cara, ens adonem que està molt més atent al que diu la lectura que no pas a la situació que provoca la trobada del moment? Això li van dir els

comitents que ho havia de pintar així, o va ser l'Huguet que així ho va disposar, perquè a ell el preocupaven els plantejaments ideològics, pragmàtics i de conducta que l'escena pintada impliquen?

Vista de conjunt, la taula presenta onze cares, totes diferents, cadascuna amb la seva psicologia i atenció; algunes concentrades en el que estan fent, el motiu de l'escena, altres, una capficada, ulls clucs, al fons central, i l'altra capficada en si mateixa, però amb els ulls oberts i com si xiuxiuegés amb l'altra cara frontal que hi ha a la taula, capgirada vers la dreta, com si estigués amatent al que li diuen. Dels dos personatges que consagren el bisbe, el de l'esquerra està molt concentrat en la seva tasca però la mirada, només percebuda de perfil –segurament perquè és des d'aquest punt que l'artista pot plasmar més intencionadament la seva idea– és la d'un personatge malfiat, colèric, com si s'arrepentís de concedir amb la seva acció els mèrits que s'atorguen. A l'altre investidor, en imatge de gairebé tres quarts, molt reduïts i escarits, però suficients per infondre un especial caràcter al personatge, se'l veu complagut i satisfet per la seva acció. Darrere d'aquest, un altre mitrat, de tres quarts també, però amb la percepció de la cara una mica impedita per la indumentària del personatge de davant, que també mira amb atenció l'escena d'investidura, diríem que més aviat satisfet i complagut. Darrere d'aquests dos mitrats, s'apercebeixen dos personatges més, amb les seves gorres encasquetades, de la presència a l'escena dels quals només és indicada per l'ull o pel petit tros de cara amb què l'artista els ha fet presents. Algun altre casquet ens indica que hi ha més persones presents a l'escena. Per què l'artista té interès de fer tan multitudinari aquest acte? Per què tants curiosos? Jo puc pensar que el pintor volia transmetre'ns la idea que aquesta consagració fou contestada en el seu temps, que tingué partidaris i contradictors. Que això mateix és el que està passant en el moment que pinta respecte de quina ha de ser l'autoritat, no ja de la confraria (hi havia polèmiques, quan es portà a cap l'encàrrec) sinó de les estructures de govern del país, ben complicades en aquell moment (Personalment jo recordo una representació d'*Antígona*, de Sòfocles, al teatre Grec de Barcelona, en què cada cop que sortia Creont a l'escena era rebut amb tota classe de cridòries i de mostres de rebuig, independentment del que digués, perquè en la seva persona s'hi veia el tirà que ens oprimia en aquell moment. Per altra banda, aquesta manera de concentrar i polaritzar l'acció escènica entre l'heroi positiu (que és diferent de l'heroi que porta a cap accions o heroïcitats pròpies dels esforços que es pot permetre o dels dons naturals) i el personatge menyspreable per les seves poques qualitats socials o personals, el dolent, diríem, ha estat emprada ben sovint com un recurs escènic per influir en el públic, si bé en el cas de Creont era simplement una projecció espontània de la gent. A la taula de l'Huguet hi ha, també, un altre mitrat, amb el cap descobert –per què el cap descobert?– però amb el bàcul sostingut, curiosament, per una mà velada, que mira, pictòricament, de perfil, l'escena amb atenció. Vindria a ser aquell personatge que s'ho mira tot des de la distància? No cal dir que, per part dels mitrats, les capes pluvials que porten són totes riquíssimes de colorit, ornament i d'iconografies de sants, amb els mèrits afegits dels plecs, que motiven visions representatives amb escorç i irregularitats formals que demanen un bon domini de l'ofici. Tota aquesta escena succeeix en un recinte posat de manifest per una estrada, que marca l'inici de la profunditat de l'escena, i un dossier que ens fa present la distància mitjana, a fi i efecte que quedi patent que darrere del dossier l'espai continua fins a perdre's en la indefinició, que no és ofegadora, del fullam daurat enguixat de fons.

No es tracta d'una escena aixafada, comprimida, sinó viva, real i plena d'aire; estructurada, en les cares i les mans, amb aquella grisalla que enfosqueix i configura les formes, perquè del que es trac-

ta no és de fer una composició a partir d'un focus de llum que projecta les ombres –el clarobscur renaixentista, el que s'ha dit *trompel'oeil*– sinó que la llum ho banyi tot per un igual, perquè el que importa no és proposar un succedani de la realitat (la teoria renaixentista de l'espill, l'art és el doble de la realitat, un recurs d'artifici) sinó mostrar l'objectivitat del que hi ha a l'escena. En aquesta escena el que hi ha, també, són els caràcters, els temperaments, el tarannà de les persones. Una primera part executiva correspon al treball de l'artista com a coneixedor de l'ofici, l'aspecte artesanal, podríem dir. La segona part, l'altre vessant de la qüestió, és la intervenció de l'artista, amb les seves idees, pensament i sensibilitat, sobre el seu entorn i el deure que té de mostrar la realitat i l'opinió que li mereix la situació social als altres, als conciutadans seus. Jo crec que així ho assumí Huguet.

Amb detall es poden anar analitzant totes las obres. És infinita la seva riquesa per poder deduir i esbrinar l'angoixa o la felicitat de l'artista i de la gent en el temps en què l'artista actuà. En el cas d'Huguet puc dir, a més, que amb seguretat va ser amatent als trets especials personals, socials i polítics, dels comitents. El cas de sant Agustí era per a una entitat potent i acreditada, amb tota classe de problemes i d'ambicions, però instal·lada a la societat i amb els conflictes interns que la realitat de l'agrupament i de les tasques que li són pròpies, tot plegat arrossega. Però, per exemple, en el retaule que va fer per a l'església de Sant Vicenç de Sarrià la qüestió iconogràfica és una altra. En aquest cas no es tracta d'una obra que ha de recollir o pot recollir idees i opinions subtils, sinó que va adreçada a la gent en general. Cal pensar que Sant Vicenç és un personatge local, propi, a l'inici –segle III– de la Tarraconense i, després, en el moment en què pinta Huguet, és un sant popular, de la Ccorona d'Aragó, amb gran expansió del seu culte en les terres aragoneses i valencianes. La iconografia d'aquestes obres ha de ser més anecdòtica, cosa que no implica que es menystinguin les qüestions i condicions pròpies de la teoria perspectiva de l'espai que s'està desenvolupant, simultàniament a l'execució de les obres, entre els artistes que inicien el Renaixement a Itàlia, i que els artistes flamencs intenten resoldre també, amb tècniques potser més pictòriques, en el sentit de recursos cromàtics per donar la profunditat òptica, que permet la utilització de l'oli com a vehicle pictòric. Totes les taules de Sant Vicenç de Sarrià són un prodigi de construcció espacial. La construcció perspectiva en fuga hi és a totes elles. Les caracteritzacions de les cares i de les actituds, molt accentuades i diferents, denoten els variats estats d'ànim: sorpresa, indignació, dolor, capficaments, etc... A més, estan ben carregades les escenes d'atuell i elements propis del temps, emprats per a la foguera o per al martiri. Molta anècdota instrumental per entretenir-s'hi i fer el comentari de la situació.

És obvi que es tracta d'una manera de portar a cap el retrat que podem caracteritzar com a psicològic. Però la psicologia que reflecteixen les seves obres, ja ho hem dit és el punt de vista de l'art, l'opinió que es fa o treu del retratat, del comitent. Hom pot dir, per fer símil, que els seus personatges equivalen als d'aquells dibuixos de vells a la sanguina o a la tinta de Leonardo de Vinci. Es tracta de captar des de mi, des de l'artista, el valor de la fàcies captada. Encara és més òbvia aquesta actitud en la cèlebre pellerina del propi cara i cos de Miquel Àngel, al *Judici Final*, de la Capella Sixtina. No cal dir els artistes que hem mencionat, sense oblidar en cap moment Goya. Però en els temps moderns podrien dir el mateix de Francis Bacon i dels “retrats” de Carlos Mensa, dels anys setanta i vuitanta o l'obra del alemany-britànic Freud, amb els seus personatges brutals, inhòspits. Ofensius. Que sabem, tanmateix, que no ho són; només és l'artista el responsable d'aquella psicologia visual.

Totes les problemàtiques són presents a l'obra de Jaume Huguet. El que passa és que ell les resol segons els plantejaments específics del lloc on treballa, de la psicologia i interessos dels seus comitents i del seu criteri personal sobre què és, significa i ha de ser un artista que Huguet entén que és el d'aquell que ha de posar de manifest el compromís amb el seu temps, expressant això en la seva pintura. És un artista modern perquè vol intervenir ja a la realitat; no es limita a reproduir esquemes.

(Cal referir-se al gairebé paralelisme intencional entre l'obra d'Huguet i la del seu contemporani portuguès Nuno Gonçalves, el del políptic de Sant Vicenç, 1460.)