

# OBSERVACIONS SOBRE L'ARQUITECTURA DEL RETAULE DE SANTA HELENA I SOBRE L'ARQUITECTURA DEL GRAVAT\*

BONAVENTURA BASSEGODA I HUGÀS  
BERTA ANTICH I MARTÍ

L'exercici que volem porposar-vos és el d'invertir la mirada: passar de l'espai il·lusori creat per Pere Fernández per fixar-nos en la curiosa mini arquitectura que l'emmarca, el retaule. No es tracta de reivindicar anacrònicament la preeminència d'un art per damunt d'un altre, ni de descobrir cap dada transcendent fins ara oculta. El nostre discurs neix de la necessitat, que creiem justa, d'emfasitzar el fet que el retaule de Santa Helena és el primer que hem conservat a Catalunya plenament compost «a la romana», ja que les escasses referències documentals d'altres retaules anteriors i ara perduts o bé no fan cap al·lusió a la nova moda italiana, o bé quan la fan, sembla que cal entendre-la només circumscrita a alguns detalls d'ornamentació, com és el cas del retaule de Biosca.<sup>1</sup>

El present comentari pretén solament dues coses: 1) reflexionar amb brevedat sobre

\* Aquest treball va ser llegit al Col·loqui: *L'Expansió del Renaixement a Catalunya*, celebrat a Girona entre el 5 i el 8 de novembre de 1987, per això presenta una redacció pròpia de la comunicació oral.

1. Falta un estudi exhaustiu que, a la vista de la documentació publicada, estudiï, dins el conjunt hispànic, totes les fórmules de denominació del nou estil, i, és clar, la més característica: «al romano» o «a la romana». Marías y Bustamante han advertit que aquest epítet designa sobretot una opció ornamental, un tipus de motlluratge (Vegeu Diego de Sagredo, *Medidas del Romano. Introducción de Fernando Marías y Agustín Bustamante*, Madrid 1986, p. 74). Volem afegir només que d'una lectura atenta de diversos contractes anteriors als anys 1520-1525, fins i tot es pot deduir que aquest tipus d'ornamentació dit «a la romana» no sempre és classicista, sinó que pot ser també un tipus d'ornamentació vegetal derivada de les orles de la miniatura gòtica, i que és divulgada sobretot per les orles de la gran il·lustració xilogràfica dels incunables francesos. Aquesta és la conclusió provisional, referida al cas d'Aragó, que proposem després de llegir el conjunt de contractes de les primeres dècades del segle XVI aplegats per Manuel Abizanda y Broto, *Documentos para la Historia Artística y Literaria de Aragón (siglo XVI)*, Zaragoza 1915, en concret pp. 11, 35, 68, 69 i 82; on tot sovint —no sempre— el terme «romano» s'associa al fullatge que ornamenta els guardapols dels retaules. Com veiem per exemple en un contracte de 1506 (*Op. cit.*, p. 68): «En torno del dicho retablo se han de fazer sus polseras e al cabo de las polseras con el vanquo, sus fojas del romano». Una lectura d'aquesta mena és la que correspon al contracte no executat del retaule de Biosca del 1512: «[...] en dites polseres se hagen de pintar seyans [escuts] del senyor e de la vila e tot l'altre [del guardapols] sie fet a la romana molt ben acabat». Vegeu el text complet i una reconstrucció ideal del retaule a l'article de Joan Serra Vilaró, "Tres pintores desconocidos, uno ciertamente de Valls y otro probable", in *Boletín Arqueológico*, (Tarragona), 1943, pp. 80-87.

les peculiaritats ornamentals i morfològiques de la nostra peça en relació a la seva prime-  
renca i precisa cronologia, i 2) presentar els primers resultats d'una investigació en curs  
sobre la il·lustració del llibre imprès hispànic, en concret sobre la divulgació dels motius  
renaixentistes i l'establiment del frontispici d'estructura arquitectònica, del tipus portada.  
Qüestió, aquesta darrera, que presenta evidents paral·lelismes amb l'arquitectura dels re-  
taules i dels monuments funeraris.

Abans d'entrar en matèria, però, voldriem reivindicar en un breu *excursus* la utilitat  
dels estudis morfològics.

Potser el fenomen més colpidor de la cultura renaixentista és l'aparició d'un nou  
repertori de formes, conscientment derivades o referides al món antic. Malgrat que era i és  
dins de l'arquitectura on la identificació d'aquest llenguatge resulta més directa i immedia-  
ta, paradoxalment és l'obra dels grans mestres de pintura i escultura aquella que ha estat  
analitzada des de la recerca de les seves fonts antigues. La morfologia arquitectònica, pel  
seu caràcter més serial, i per tant vinculat a l'artesania, no ha suscitat estudis en aquesta  
direcció. També és cert que la massa enorme de material desencoratja aquestes investiga-  
cions. No costa imaginar, però, que uns sumaris perfils tipològics sobre l'evolució de les  
diverses formes essencials del nou llenguatge a cada país ens serien ben útils. Sembla  
desproporcionada, per escassa, la informació que poseïm sobre l'origen de formes tan  
influent i característiques com el balustre o el canelobre,<sup>2</sup> o sobre determinades tipologies  
com l'arquitectura dels retaules, per citar només el tema que ara ens ocupa.

La introducció del Renaixement a la península ibèrica és un fenomen que interessa i  
apassiona, ja que ha estat objecte de nombrosos estudis i de col·loquis, com el present,  
però la lletra menuda d'aquest procés, és a dir, com es produeix l'assentament del nou  
llenguatge en cadascuna de les arts, presenta encara nombroses i inexplicables llacunes.  
Santiago Sebastián i d'altres estudiosos han advertit la vinculació d'obres molt concretes  
amb els gravats i els «taccuini» vinguts d'Itàlia.<sup>3</sup> Des de l'època de Gómez Moreno s'estu-

2. Sobre el balustre al Renaixement només poden citar-se els treballs ja clàssics de L.H. Heydenreich, «Baluster und Balustrade. Eine "invenzione" der toskanischen Frührenaissance architektur», ara aplegat en el volum d'aquest d'autor, *Studien zur Architektur der Renaissance*, Munich 1981, pp. 213-222; i de Rudolf Wittkower, «The Renaissance Baluster and Palladio», ara dins el llibre del mateix, *Palladio and English Palladianism*, Londres 1974, pp. 41-48. No coneixem cap estudi específic sobre la fortuna renaixentista del canelobre antic. En el terreny de l'arqueologia romana vegeu el treball recent de Hans-Ulrich Cain, *Römische Marmorkandelaber*, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 1985.

3. En realitat la vinculació exacta entre un gravat o un llibre de models i la labor de talla escultòrica més o menys grutesca només s'ha pogut establir en casos molt concrets i relativament aïllats. En el cas del castell de La Calahorra s'ha demostrat la vinculació amb el Codex Escorialensis dut d'Itàlia pel Marqués del Cenete (Vegeu S. Sebastián, «Los grutescos del Palacio de La Calahorra», in *Goya 1969-1970*, pp. 144-148; també recentment els treballs de Margarita Fernández Gómez, «Una nueva lectura del Palacio de La Calahorra», in *Traza y Baza*, nº 9, pp. 103-119, y *Los grutescos en la arquitectura del Protorenacimiento*, Generalitat Valenciana 1987). Trobem relacions concretes entre l'ornamentació esculpida i models gravats a la façana de la Universitat de Salamanca (gravat de Nicoletto da Modena), a l'escala d'aquesta Universitat (gravat d'Israel van Meckenem), als relleus del claustre de la mateixa Universitat (gravats de la Hypnerotomachia Poliphili), i també al púlpit de l'església de San Esteban de Burgos (gravat de Zoan Andrea). Vegeu sobretot els treballs de S. Sebastián, «Las fuentes inspiradoras de los grutescos del plateresco», in *Príncipe de Viana*, 1958, pp. 229-233; «Influencia de los modelos y de grabados en los grutescos del Protorenacimiento español», en *Anales del Instituto de Arte Americano y de Investigaciones Estéticas*, 15, Buenos Aires, 1962; «La decoración llamada plateresca en el mundo hispánico», in *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Universidad de Caracas*, 6, 1966, pp. 42-52; *Arquitectura del Protorenacimiento en el mundo Hispánico*, Cali, Colombia 1969;

dien amb detall els monuments i els artistes italians, al costat de l'obra importantíssima dels espanyols amb estada i formació a Itàlia. Cal aprofundir encara sobre aquests artistes privilegiats, però sobretot ens cal un dibuix més precís de la producció artística, de les dificultats i progressos del treball a la segona fila. L'estudi de la documentació i dels textos de l'època, com *Las Medidas del Romano* de Diego de Sagredo publicat el 1526, però ja escrit el 1524,<sup>4</sup> i, és clar, un estudi dels monuments que tingui cura de la seva morfologia, poden ser, han de ser, la via més segura per entendre el nou art.

L'anàlisi del retaule de Santa Helena (fig.1) l'hem de començar a partir del contracte establert entre Narcís Simon i els pintors Antoni Norri i Pere Fernández el dia 19 de novembre de 1519. Aquest és un text aparentment ben poc explícit respecte de l'estructura arquitectònica. No fa cap referència a l'estil «a la romana» ni als motius ornamentals que haurà d'incloure. No parla de qui, ni quan es construirà l'obra de fusteria. Tampoc no s'adjunta ni s'esmenta l'existència d'una traça a la qual caldria subjectar-se. D'una lectura atenta, però, es dedueix amb claredat que hi ha d'haver per força un dibuix previ o traça, ja que es descriu de forma exacta quines parts aniran daurades i quines pintades de blau: «E tot dit retaula e ystories del saguent: Primo lo banchal e tota la talla de tot lo dit retaula e mollures e pilar deurat de or fi. E los pilars plans dels cantons, lo pla de atzur. Lo revolt; mollures e talla e roses deurades de or fi, e los plans del revolt de atzur.»<sup>5</sup>

La forma de pagament és prevista en quatre terminis iguals, el primer dels quals es produirà: «[...] encontinent essent lo dit retaula en case del dit Anthoni Norri, deset lliures deu sous». D'aquí pot interpretar-se que queda a voluntat dels dos pintors sub-contractar a un fuster l'execució del retaule, el qual seria pagat amb aquest primer lliurament, mentre que els altres tres cobririen les despeses del daurat, policromia i pintura, a càrrec exclusiu dels pintors. La menció suara citada al taller-casa d'Antoni Norri suggereix la idea d'entrega d'una feina de fusteria ja enllestida, i, alhora, que deuria ser aquest el lloc previst per al treball de daurat i pintura, perquè és plausible pensar que l'associació entre els dos pintors arrenca de la manca de taller a Girona d'en Pere Fernández.

Però malauradament, aquestes ben intencionades hipòtesis no ens permeten establir

---

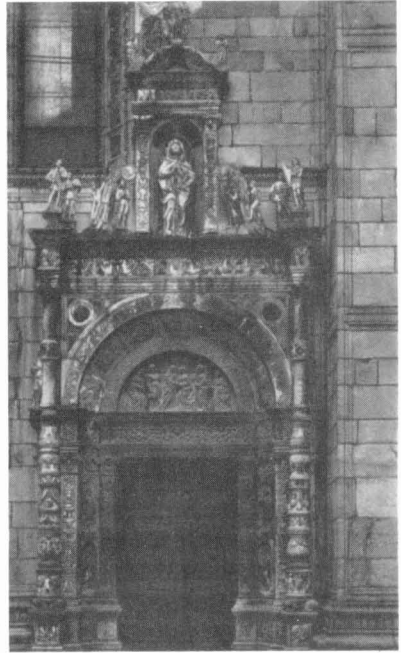
i S. Sebastián-Luis Cortés, *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*, Salamanca 1973. També cal mencionar en la mateixa línia d'investigació iconogràfica les aportacions de Luis Cortés Vázquez, *Ad Summum Caeli. El programa alegórico humanista de la escalera de la Universidad de Salamanca*, Salamanca 1984; Pilar Pedraza, «Los jeroglíficos del Patio de la Universidad de Salamanca y la Hypnerotomachia Poliphili», in *Traza y Baza*, nº 8, pp. 36-57, i de la mateixa autora, «La introducción del jeroglífico renacentista en España: Los «Enigmas» de la Universidad de Salamanca», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 394, 1983, pp. 5-42. Malgrat tots aquests valuosos estudis de casos concrets, la relació específica entre les primeres obres renaixentistes hispàniques i els models italians encara no ha estat plenament desenvolupada.

4. Deven aquesta data a J.M. de Azcárate, «Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI», in *Colección de Documentos para la Historia del Arte en España*, vol. 2, Madrid-Zaragoza 1982, p. 223, on es publica la reial cédula, datada el 15 de juliol de 1524, que concedeix el privilegi d'edició per cinc anys. Sobre Sagredo en general vegeu B. Bassegoda i Hugas, «Notas sobre las fuentes de las Medidas del Romano de Diego de Sagredo», in *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXII, 1985, pp. 117-125; i sobretot la completa introducció de Fernando Marías y Agustín Bustamente, a l'edició facsimilar del text de Sagredo de Toledo 1549, ja citada a la nota 1.

5. Vegeu el text del contracte que publica Pere Freixas, «Documents per a l'art renaixentista català. La pintura a Girona durant el primer terç del segle XVI», in *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. XXVII, 1984, pp. 165-188, en concret les pp. 184-185. En alguna ocasió hem modificat la puntuació per fer més clara la lectura.



1. Vista de conjunt del retaule de Santa Helena.



2. Porta de la catedral de Como.

amb seguretat a qui es deu la traça del nostre retaule. Aquesta podria ser obra d'en Fernández, d'en Norri, o fins i tot podria ser un model imposat pel mateix Narcís Simon, potser copiat d'algun altre lloc, qui sap si del retaule que se cita com a model i garantia jurídica en el contracte, i que no coneixem: «[...] judicar lo dit retaule si sera tant be e degudament e de tant bon art o pintat, com lo retaula del benaventurat sant Onoffre de les clausres del monastir dels frares menos de la present ciutat de Gerona.»

Assagem ara una breu anàlisi estilística de l'estructura arquitectònica del retaule, per tal de perfilar en la mesura del possible la seva propietat o impropietat respecte de la cultura artística de l'època. Hem de constatar en primer lloc que el retaule presenta un esquema compositiu plenament renaixentista, sense que es pugui apreciar cap mena de juxtaposició ni d'hibridació entre formes gòtiques i clàssiques. La nostra petita «màquina» és formada per dues peces anàlogues horitzontals: una predel·la o bancal articulat per petits balustres de separació, i un entaulament reduït a un fris continu decorat amb vasos flamejants i sirenes-peix alades, que al centre sostenen una garlanda amb un emblema o jeroglífic, que també trobem en els dos escuts del bancal, i que el contracte menciona com creu i xiprer sobre un globus.<sup>6</sup> Als extrems de l'entaulament hi figuren el sol i la lluna,

6. El contracte diu literalment: «E apres de cascun costat pintaran los sants del dit banchal de armes de ☉ e siprer». Més que en un escut heràldic propi de Narcís Simon, sembla que cal pensar en un jeroglífic al·lusiu al triomf de la Creu. Recordem que el xiprer era una de les quatre fustes que constituïren l'arbre de la Creu juntament amb el cedre, la palma i l'olivera. Diu per exemple Landulf de Saxònia el Cartoixà, *Vita Christi. Cuarta Parte*, Sevilla 1531, Cap. 63, fol. 110v.: «Fueron palos de la Cruz cipres

segurament perquè el tema del retaule és la història de la Creu, culminada al Calvari, i aquests dos astres en són motius habituals.<sup>7</sup>

Quatre són les peces de sosteniment: dues columnes i dues pilastres. Les columnes sembla que s'allunyen molt del repertori clàssic, ja que no duen ni basa, ni capitell; són una mena de columnes-canelobre fetes a partir de la superposició de formes vasculares, en realitat un híbrid de dues formes renaixentistes, que tampoc no podem considerar columnes monstruoses a la manera de Sagredo, perquè hi manca l'estructura essencial del balustre. No podem adduir cap model gravat ni cap model real rigorosament exactes o pròxims, però ens sembla que es tracta d'una forma d'esperit quatre-centista, tal com podem veure en una estampa anònima florentina datada por Hind entre 1470 i 1490 (fig. 4);<sup>8</sup> o també en la curiosa columna-canelobre del primer ordre d'una de les portes de la catedral de Como (fig. 2).<sup>9</sup> Les pilastres van correctament decorades amb el típic motiu del *candelieri*, encara que les seves bases i capitells presenten una forma molt insegura sobretot aquests darrers, que consisteixen en una ampla motllura decorada amb fulles.

La peça de major personalitat és el guardapols que corona el conjunt, i que el contracte anomena amb gran propietat «revolt», perquè és constituïda per una volta de canó rebaixada i bocellada amb decoració de cassetons i rosetes, en definitiva un tema de formes més o menys clàssiques que s'adapta a la funció tradicional de guardapols. Finalment cal fer esment de les columnetes que separen les diverses taules pintades. Aquestes peces són formades pel tipus de balustre doble que Sagredo, per la seva esveltesa, descriu com a propi de les reixes.<sup>10</sup> L'única «llicència» és l'estranya superposició de dos balustres dobles sobre un balustre simple, resultat de la gran alçària que han d'atènyer aquestes columnetes. Causa una certa sorpresa trobar aquest motiu aquí, quan encara no existien reixes renaixentistes de balustre a Catalunya. De més difícil classificació són les garlandes que rematen l'arc rebaixat i els laterals, fetes de motius entre vegetals i vasculares als costats, i més clarament vegetals a la cresteria.

Després d'aquesta descripció sumària, no ens sembla agosarat establir el caràcter plenament renaixentista de l'ornamentació i de la morfologia del retaule de Santa Helena. Una certa rudesia en l'obra de talla i en els acabats menuts ha d'atribuir-se a les dificultats del fuster per interpretar i executar, segurament per primer cop, aquests motius ornamentals a partir d'un dibuix que potser no arribava al detall minuciós.

---

palma cedro oliva. El cedro significa la cumbre de la contemplación. El cipres la fama de la sancta opinión. La palma el fructo de la justicia. La oliva la blandura de la misericordia. La cruz que es de quatro braços significa las quatro partes del mundo: ca si se assentare en tierra llana, la una parte haze rostro a oriente y la otra a occidente, y la otra al mediodía y la otra a setentrion.»

7. La presència del sol i la lluna és plenament justificada atés el caràcter tòpic de la seva aparició en la iconografia de tots els calvaris medievals. Una pista complementària per explicar la tria de la història de la Creu en aquest retaule podria ser la coincidència entre el nom de qui ajudà Crist a dur la Creu pel camí del calvari, Simon Cireneu, i el cognom del canonge gironí.

8. Vegeu Arthur M. Hind, *Early Italian Engraving*. Londres 1938, Kraus Reprint 1978, (4 vol.), làm. 190.

9. Podrien adduir-se també altres exemples, ja pintats o reals, del 400 o dels primers anys del 500, del nord d'Itàlia o espanyols, que afegirien ben poc a la qualificació de relativament singular dins un context de formes anàlogues molt comuns, que hem donat a la columna.

10. Diu Sagredo al capítol que dedica a *La formación de las columnas dichas monstruosas, candeleros y balaustres*: «Ay otros balaustres que se forman pilares o bastones de rexas o de verjas de antepechos siquier varandas [...]. Este género de balaustres son más delgados, más subtiles, más largos de cuello y más estirados; según la disposición del lugar donde han de venir requiere. Formáanse de piedra más gruesos que de madera y de madera más que de metal.»



3. Joan de Vingles, gravador, portada del llibre: Las Pragmaticas y capitulos de su Magestad el Emperador, Saragozza 1538.

Una altra qüestió ben diversa rau en el fet que aquestes formes no siguin «canòniques», ni en relació als models toscans del 400, ni d'acord amb la incipient divulgació de les normes vitruvianes, ni molt menys, és clar, amb els models de la gran arquitectura romana post-bramantesca. Exigir en 1519, dins l'àmbit hispànic, puresa morfològica i sobrietat ornamental fóra un anacronisme greu. Recordem, per exemple, el treball d'un artista d'experiència italiana com Diego de Siloé a Burgos en aquestes mateixes dates. El caràcter primerenc d'alguns sepulcres monumentals duts d'Itàlia o fets per italians a Espanya no constitueix una veritable objecció al nostre argument. Són obres vinculades a l'aristocràcia de cultura italiana i no serien assimilades per la producció local fins uns anys més endavant.

L'absència d'estudis de conjunt sobre l'evolució de l'arquitectura dels retaules a Itàlia i a Espanya ens impedeix, ara com ara, intentar una hipòtesi sobre els orígens tipològics de la nostra peça.<sup>11</sup> Ens sembla, però, que la recerca s'hauria d'orientar en primer lloc cap a la cultura figurativa llombarda del canvi de segle.

Una darrera qüestió sobre el retaule se'ns fa evident amb molta força: la seva estructura global de portada, de porta monumental. En primer lloc pels mateixos elements que el conformen: basament, columnes, pilastres i volta; i en segon lloc per la seva disposició en profunditat, que crea un cert espai propi, potser explicable si fos conegut amb tot detall el lloc exacte i els condicionaments de la seva ubicació originària: «[...] e detras lo altar maior de la seu de Gerona», segons diu el contracte.

11. L'únic treball específic sobre el tema de que tenim notícia ens l'ha fet conèixer Joaquim Garriga. Es tracta d'una part del catàleg de l'exposició de *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, Electa, Milà 1982, on s'estudien alguns retaules concrets, sense cap voluntat, però, d'establir una línia tipològica precisa.

La tipologia de la portada-retaule procedeix de l'arquitectura real i de l'arquitectura en marbre de les tombes o en fusta dels retaules, però sobretot es desenvolupa i es fa característica en la il·lustració del llibre, que precisament ara, al llarg de la segona dècada del segle, es difon per Europa des d'Itàlia. El llibre i el gravat no sempre van ser els vehicles més ràpids i fidels en la difusió dels nous models artístics; en tot cas sí que van ser els més comuns i extesos. Com ja s'ha dit, res més adequat que una porta per a convidar-nos a l'aventura de llegir, i res més adequat que una porta —afegim— per a l'aventura de l'espai imaginari que el pintor ens proposa. I encara, res més adequat que una porta per a definir l'essència de les noves formes arquitectòniques i ornamentals.

No és ara el moment per a tractar l'origen de la il·lustració en el llibre imprès. Aquest tema ha interessat des dels antics bibliòfils i bibliògrafs fins als moderns estudiosos del llibre, als quals s'han afegit recentement alguns historiadors de l'art.<sup>12</sup> El nostre estudi es limita al problema de l'aparició a Espanya del frontispici d'estructura arquitectònica. Abans, però, convé recordar una vegada més que en l'estudi de la il·lustració del llibre el gran problema és l'exhaustivitat, avui encara impossible malgrat l'extensió d'alguns dels repertoris publicats; per això, el que direm són més aviat propostes per confirmar que no pas dades positives.

12. Obviament, aquest no és el lloc per intentar una bibliografia sumària de la complexa història del llibre il·lustrat, però citarem alguns dels repertoris clàssics que hem utilitzat en la recerca d'un model possible per al retaule de Santa Helena. Foren estudis pioners en el seu temps, encara vinculats a una afeció bibliòfila, els treballs del Duc de Rivoli, *Les Missels imprimés à Venise de 1481 à 1600*, París 1896; el del Prince d'Essling, *Les livres à figures vénitiens de la fin du XV siècle et du commencement du XVI*, París 1907-1914 (6 vol.); i de Leo S. Olschki, *Choix de livres anciens rares et curieux. Livres à figures des XV<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Florència 1912, (8 vol.). Un caràcter més sistemàtic i científic presenten els treballs de A. Claudin, *Histoire de l'imprimerie en France au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle*, París 1900-1913, (4 vol.), obra de gran utilitat però malauradament aturada el 1500; de M. Fava-G. Bresciano, *La stampa a Napoli nel XV secolo*, Leipzig 1911-1912 (2 vol.); de Paul Kristeller, *Early Florentine Woodcuts*, Londres 1897; i del mateix, *Die lombardische Graphik der Renaissance*, Berlín 1913; i les visions de conjunt de Alfred W. Pollard, *Italian Book Illustration Chiefly of the Fifteenth Century*, New York 1973 (1.<sup>a</sup> ed. el 1905); i del mateix, *Early Illustrated Books*, Edimbourg 1917; André Martin, *Le Livre illustré en France au XV<sup>e</sup> siècle*, París 1931; Robert Brun, *Le Livre français illustré de la Renaissance*, París 1969; A.M. Hind, *An Introduction to a History of Woodcut*, New York 1963 (2 vol.) (1.<sup>a</sup> ed. 1935); i de C.E. Rava, *Arte dell'illustrazione nel libro italiano del Rinascimento*, Milà 1945. Són imprescindibles pel seu caràcter de repertori sistemàtic les obres de W. Nijhoff, *L'art typographique dans les Pays-Bas pendant les années 1500 à 1540*, La Haya 1926, (2 vol.); Alfred Forbes Johnson, *A Catalogue of Italian Engraved Title-Page in the Sixteenth Century*, Londres 1936; Max Sander, *Le Livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, Milà 1942, (6 vol.); C.E. Rava, *Supplément à Sander «Le Livre à figures Italien de la Renaissance»*, Milà 1968; Ruth Mortimer, *Harvard College Library: Sixteenth Century French Books*. Cambridge Mass. 1964; i de la mateixa, *Harvard Sixteenth Century Italian Books*, Cambridge Mass. 1974; i sobretot el treball específic de Francesco Barberi, *Il frontespizio nel libro italiano del 400 e del 500*, Milà 1969, (2 vol.). També hi ha molta informació històrica en l'obra col·lectiva, *Histoire de l'édition française*, París 1982 (4 vol.).

En l'àmbit hispànic cal consultar, entre d'altres, els treballs de K. Haebler, *Bibliografía ibérica del siglo XV*, La Haya-Leipzig, 1904; P.R.J. Lyell, *Early Book Illustration in Spain*, Londres 1926; F. Vindel, *Manual gráfico-descriptivo del bibliófilo hispano-americano*, Madrid 1930-34 (12 vols.); F.J. Norton, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge 1966; i del mateix, *Printing in Spain, 1501-1520*, Cambridge 1966; Antonio Gallego, *Historia del grabado en España*, Madrid, 1979; José Luis Portillo Muñoz, *La ilustración gráfica de los incunables sevillanos (1470-1500)*, Sevilla 1980; Jesusa Vega, *La imprenta en Toledo, estampas del Renacimiento*, Toledo 1983; Blanca García Vega, *El grabado del libro español, siglos XV-XVI-XVII*, Valladolid 1984 (2 vol.); i Fernando Checa, *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*, dins *Summa Artis*, vol. XXXI, Madrid 1987, pp. 11-200.

Es prou coneguda la dependència dels primers volums impresos respecte dels manuscrits, tant pel que fa a l'estructura del llibre com a la seva decoració.<sup>13</sup> Un dels aspectes que manifesta millor l'autonomia dels impresos és l'aïllament, a la primera pàgina del volum, del títol de l'obra, del nom de l'autor i del lloc i any d'estampació, és a dir, la constitució de la portada o frontispici.<sup>14</sup> Els primers impressors es limitaren a estampar el títol de l'obra simplement amb caràcters tipogràfics, i després ja introduïren vinyetes xilogràfiques amb imatges que representaven l'autor de l'obra, o algun pasatge o escena, o els escuts reials en el cas de llibres de caire jurídic. Les primeres orles decoratives i els primers motius arquitectònics no apareixen a les portades sinó a les pàgines que inicien el text, els *incipit*, ja que en la tradició manuscrita aquest era el lloc més decorat.

Gràcies als estudis de Francesco Barberi sobre el cas italià sabem que és a la darrera dècada del segle xv quan apareixen els primers frontispicis decorats amb imatges.<sup>15</sup> Pel que fa a la tipologia que ens interessa aïllar, la portada-retaule, la veiem constituïda també en aquesta dècada a Venècia i a Ferrara, com a una variable més en la decoració amb orles de la primera pàgina de text. Aquest és el cas d'una de les xilografies de l'edició veneciana de *La Divina Comèdia* del 1491, o de les *Dècades* de Titus Livi (Venècia 1495) (fig. 5) o de les *Opera Varia* de Campanus (Roma 1495), o d'una edició ferraresa de les *Epístoles* de Sant Jeroni de 1497, entre d'altres.<sup>16</sup> El nostre motiu arquitectònic passa a ser per primera vegada la rigorosa clau de l'ordenació d'un frontispici —no d'un *incipit*— en una obra de caire jurídic editada a Pavia el 1505: els *Statuta Papiæ et Comitatus* (fig. 6).<sup>17</sup>

Aquesta novetat, però, no es començarà a divulgar amb intensitat fins uns deu anys més tard, cap a 1515, en un procés de caràcter simultani a quasi tota Europa. Evidentment, no estem en condicions d'establir amb precisió una cronologia, però de l'examen d'una àmplia mostra de portades de llibres que hem aplegat, resulta que a Alemanya el 1515 ja es troba constituït el frontispici d'estructura arquitectònica, com ho veiem en aquestes tres obres: St. Atanasi, *In Librum Psalmorum*, de Tubinga; Otto Frisingensis, *Res gestae*, d'Estrasburg; i St. Bonaventura, *Scripta super sententias*, de Nuremberg (fig. 7).<sup>18</sup> A Flandes la data significativa sembla l'any 1517, segons ha advertit H.F. Bouchery en base al repertori

13. En els primers incunables hi treballaven els nous tipògrafs per compondre els textos i els antics miniaturistes per decorar-ne les caplletres i les orles pintades a mà. El procés mecànic d'impressió i la tècnica del gravat fan que el llibre deixi de ser un exemplar únic, i a mesura que es va introduïnt en el mercat, pren la seva pròpia identitat tant ornamentalment com estructuralment. Citem només dos estudis sobre el tema: el breu fullet de Leo S. Olschki, *Incunables illustrés imitant les Manuscrits. Le passage du manuscrit au livre imprimé*, Florència, 1914; i sobretot l'article de L. Donati «Studi sul passaggio del manoscritto allo stampato: la decorazione degli incunabili italiani», in *Studi di paleografia, diplomatica, storia e araldica in onore di Cesare Manaresi*, Milà, 1950.

14. Utilitzem el terme frontispici com a sinònim de portada malgrat que el Diccionari de l'Enciclopèdia Catalana el reserva per a designar la pàgina anterior a la portada del llibre.

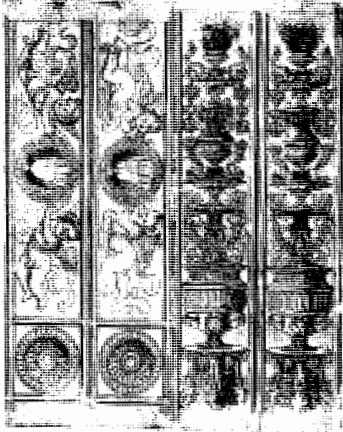
15. Vegeu Francesco Barberi, *Il frontespizio nel libro italiano del 400 e del 500*, Milà 1969, vol. I, p. 11 i ss.; i també del mateix autor, «Derivazioni di frontespizi», ara aplegat al volum, *Per una storia del libro: profili, note, ricerche*, Roma 1981, pp. 94-109. Tracta els orígens medievals del motiu, Hendrik Désiré L. Vervliet, «Les origines du frontispice architectural», in *Gutenberg Jahrbuch*, 1958, pp. 222-231.

16. Dante, *La Divina Comèdia*, Bernardinus Benalius i Matteo Capcasa, Venècia, 3 de març de 1491; Titus Livi, *Dècades*, Philippus Pincio, Venècia, 1495; Campanus, *Opera Varia*, Eucharius Silber, Roma 1495; Sant Jeroni, *Epistolae*, Laur. de Rubeis, Ferrara, 12 d'octubre de 1497.

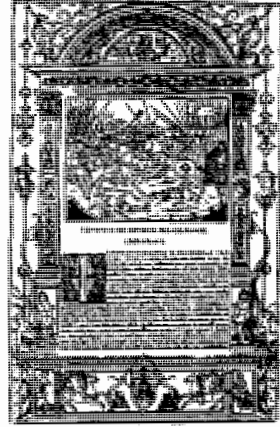
17. *Statuta Papiæ et Comitatus*, Jac. de Burgofranco, Pavia, 11 d'agost de 1505.

18. Sant Anastasi, *In librum Psalmorum*, Thomas Anshelmun, Tubinga, 1515; Otto Frisingensis, *Res gestae*, Matthiae Schurerri, Estrasburg, 1515; Sant Bonaventura, *Scripta Super Sententias*, Nuremberg 1515.





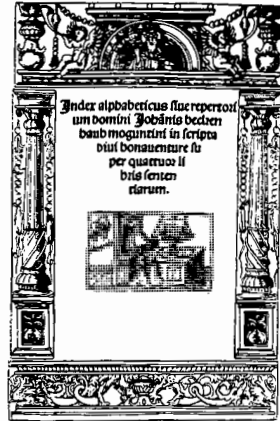
4. Estampa anònima florentina de ca. 1470-90.



5. Titus Livi, Dècades, Venècia 1495.



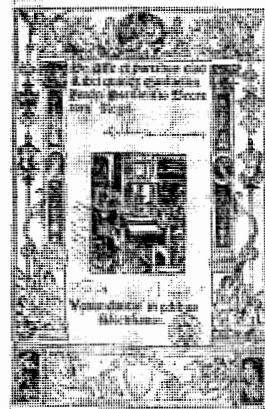
6. Estatuts de Pavia, Pavia 1505.



7. Sant Bonaventura, Scripta super sententias, Nuremberg 1515.



8. Wyngfeld, Nobilissima disceptatio, Lovaina 1517.



9. Guil·aume Budé, De Asse, Paris 1514.

publicat per Nijhoff, on trobem també dos exemplars molt clars: Wyngfeld, *Nobilissima disceptatio*, de Lovaina (fig. 8), i *Den Oorspronck onser salicheyt*, d'Anvers.<sup>19</sup> Sobre França disposem d'una informació més limitada, amb tot, ja apareixen motius arquitectònics prou elaborats en l'edició parisenc de *De Asse* de Guillaume Budé de 1514 (fig. 9), on només hi manca un veritable entaulament. La primera portada completa l'hem trobat a la *Biblia Latina* de Lió de 1520 que presenta un aspecte molt alemany.<sup>20</sup>

Una qüestió que potser no hem subratllat prou és la diferència entre la introducció de l'ornament renaixentista en la il·lustració del llibre —els típics motius a *candelieri* i d'altres que es difonen, conviuen i a voltes s'hibriden amb el darrer gòtic— i el procés que descriuim de la constitució del frontispici del llibre d'acord amb el tema de la portada-retaule. La cronologia per a ambdós processos pot ser molt contrastada, i en el cas hispànic, que hem estudiat amb més detall, aquestes diferències cronològiques confirmen un cop més la lenta assimilació de la morfologia clàssica, sempre a partir de 1515 i sobretot al llarg dels anys 20 del segle. En canvi l'ornament s'avança fins als darrers anys del segle xv. El primer exemple que ha estat adduït són les orles de traceria blanca sobre fons negre que trobem a l'*incipit* de l'edició de Gerson, *De la imitació de Jesuchrist*, imprès a Barcelona per Pere Posa el 1482, i que ja Lyell va vincular a l'orla utilitzada a Venècia per Erardo Ratdolt.<sup>21</sup> És una orla notable i italiana, però no podem oblidar l'origen alemany del tema, igual que l'impressor que la divulgà a Venècia.

Potser val la pena recordar un bon exemple d'orla gòtica, com la que figura en la primera pàgina del *Tirant lo Blanch* editat a València el 1490, per entendre la fàcil convivència d'estils que caracteritza la primera il·lustració de llibre que hem trobat amb un motiu a *candelieri*. Aquest apareix a la portada del fullet *El Quaderno de les leyes Nuevas de la Hermandad*, que es publicà a Sevilla el 1498 (fig. 10).<sup>22</sup>

El nou ornament també pot donar-se en negatiu, és a dir, amb fons negre, com en el cas del *Comento sobre Eusebio* del Tostado, imprès a Salamanca el 1506-1507.<sup>23</sup> Però haurem d'esperar fins entorn de 1515 per identificar les primeres formes arquitectòniques, que es vinculen a dues empreses de clara empremta humanística. Una és la marca de l'impressor Arnao Guillén de Brocar, que conté dos pedestals circulars amb dos *putti*, i que també s'utilitza per decorar un frontispici de 1516.<sup>24</sup> L'altra és la portada d'un tiratge especial de la *Biblia Políglota* de Cisneros, impresa pel mateix Brocar a Alcalá entre 1514 i 1517, on trobem dues pilastres amb decoració a *candelieri* (fig. 11).<sup>25</sup>

19. R. Wyngfeld, *Nobilissima disceptatio*, Lovaina 1517; *Den Oorspronck onser salicheyt*, Joan van Doesborch, Anvers 1517. Vegeu el treball de H.F. Bouchery, «Des arcs triomphaux aux frontispices de livres», al volum J. Jacquot ed., *Les Fêtes de la Renaissance*, CNRS París 1973, vol. I, pp. 431-442.

20. Guillaume Budé, *De Asse*, París 1514, amb una portada gravada per Josse Bade; i *Biblia Latina*, Jean Marion pour Koberger, Lió 1520.

21. Vegeu Lyell, *Op. cit.*, pp. 41-42, on s'especifica com arriba aquesta orla al taller de Pere Posa.

22. Joanot Martorell, *Tirant lo Blanch*, Nicolàs Spindeler, València, 1490; *El Quaderno de las leyes Nuevas de la Hermandad*, Sevilla 1498.

23. Tostado, *Comento sobre el Eusebio*, Hans Gyser, Salamanca, 1506-1507.

24. Es tracta del *Cursus quattuor mathematicorum*, obra de Pedro Ciruelo, impresa a Alcalá el 1516 per Arnao Guillén de Brocar. Les marques d'impressor s'estampaven al final del llibre, per això resulta excepcional trobar-les a les portades, tot i que hi ha d'altres casos, per exemple l'edició de La Celestina feta per Carles Amorós a Barcelona el 1525. Vegeu Clara Louisa Penney, *The Book Called Celestine in the Library of the Hispanic Society of America*, Nova York, 1954, p. 100.

25. *Biblia Políglota*, impresa per Arnao Guillén de Brocar a Alcalá entre el 1514 i el 1517. Vegeu l'estudi de Federico Carlos Sainz de Robles, *La imprenta y el libro en la España del siglo XV*, Madrid 1979, p. 201 i ss.



10. El quaderno de las leyes Nuevas de la Hermandad, Sevilla 1498.



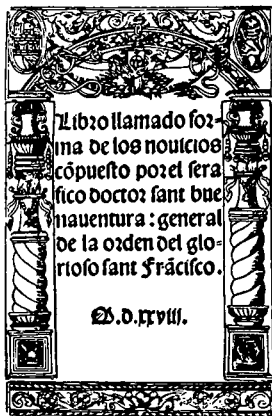
11. Biblia Poliglota, Alcalá 1514-1517.



12. Petrarca, De los remedios contra prospera y adversa fortuna, Saragossa 1518.



13. Espejo de conciencia, Toledo 1525.



14. Sant Bonaventura, Forma de los Novicios, Sevilla 1528.



15. Francisco de Osuna, Tercera Parte del Abecedario Espiritual, Valladolid 1537.

La primera ocasió en què les pilastres reben un mínim basament i suporten un lleugeríssim arc, és a dir, formen un frontispici arquitectònic, es localitza en el llibre de Petrarca *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*, publicat a Saragossa el 1518 (fig. 12).<sup>26</sup> Aquesta encara feble estructura pren una major consistència i propietat en una portada de l'impressor Carles Amorós de Barcelona. *Constitucions fetes per la sacra y real magestat de don Carles*, de 1520; i un alé monumental i fantasiós en el *Blanquerna* publicat a València el 1521.<sup>27</sup>

A partir d'aquest moment el frontispici arquitectònic ja és una opció compositiva en ascens, que admet un ampli marge per a les diverses opcions expressives, des de models més canònics, com el *Espejo de conciencia*, Toledo 1525 (fig. 13), fins a models més decorativistes, com a Fernández de Oviedo, *Natural Ystoria de las Indias*, Toledo 1526, o a St. Bonaventura, *Forma de los novicios*, Sevilla 1528 (fig. 14).<sup>28</sup>

Un darrer detall, abans d'acabar aquest ràpid recorregut pels primers frontispicis arquitectònics hispànics. Es tracta de la possibilitat, que no tothom considera, de suggerir un efecte de profunditat mitjançant recursos rudimentaris de perspectiva, amb la qual cosa s'accentua la il·lusió de porta, d'accés a l'espai imaginari que és la lectura del títol tipogràfic o la representació figurativa. El tema ja s'insinua en el *Blanquerna* de 1521, en el text de Fernan Díaz de Toledo, *Las notas del Relator*, Burgos 1525, i en el llibre de Francisco de Osuna, *Tercera parte del ... Abecedario espiritual*, Valladolid 1537 (fig. 15);<sup>29</sup> però potser el millor exemple que hem sabut trobar en aquestes fases inicials del nostre Renaixement és el gravat del lionès establert a Espanya Joan de Vingles, que decora la portada de *Las Pragmaticas y capitulos de su Magestad el Emperador*, imprès a Saragossa el 1538 (fig. 3),<sup>30</sup> i que recorda molt d'aprop l'estructura del retaule de Santa Helena. Fóra absurd establir una relació directa entre ambdues obres: són arts diferents, són conjuntures diverses.<sup>31</sup> En canvi, sí que podem predicar la interrelació d'aquestes arts en la fase inicial d'assentament del repertori morfològic classicista. A la Girona de 1519 un «retaule-portada» com el de Santa Helena és una profunda novetat, una veritable ruptura. Segurament més comprensible gràcies als frontispicis dels llibres recents que els homes cultes atresoren a les seves biblioteques.

26. Petrarca, *De los remedios contra prospera y adversa fortuna*, Jorge Coci, Saragossa, 23 d'octubre del 1518.

27. *Constitucions fetes per la sacra y real magestat de don Carles*, Carles Amorós, Barcelona, 1520; Ramon Llull, *Blanquerna*, Joan Jofre, València 1521.

28. *Espejo de conciencia que trata de todos los estados assi ecclesiasticos como seglares*, Gaspar de Avila, Toledo, 1525; Fernández de Oviedo, *Natural Ystoria de las Indias*, Ramon de Petras, Toledo, 1526; Sant Bonaventura, *Forma de los novicios*, Sevilla, 1528.

29. F. Díaz de Toledo, *Las notas del Relator*, A. de Melgar, Burgos, 1525; Francisco de Osuna, *Tercera parte del libro llamado Abecedario espiritual*, Juan de Villaguiran, Valladolid, 1537.

30. *Las Pragmaticas y Capítulos de su Magestad el Emperador*, Joan de Vingles, Saragossa, 1538. L'estudi més important sobre aquest impressor lionès és el d'E. Thomas, *Juan de Vingles. Ilustrador de libros españoles en el siglo XVI*, València, 1949.

31. No es pot descartar del tot, però, la possibilitat que el model xilogràfic fos utilitzat abans en alguna altra portada, espanyola o francesa, i que no hem sabut localitzar, perquè la reutilització de les fustes dels gravats era una pràctica molt normal en l'art tipogràfic, i Joan de Vingles procedeix d'un dels més grans centres editorials de l'època: la ciutat de Lió.