

JOAN TEIXIDOR

ELS  
ANTICS





EX-LIBRIS BIBLIOTECA DE CATALUNYA

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

PHYSICS DEPARTMENT

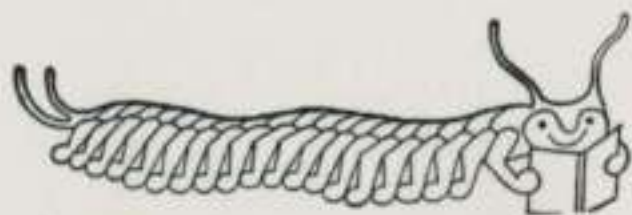
PHYSICS DEPARTMENT





collecció CENTPEUS

PEU 4





collecció dirigida per JOAN PERUCHO



ELS ANTICS



JOAN TEIXIDOR

# ELS ANTICS



Editorial Tàber  
Enric Granados, 85  
Barcelona

coberta: JOAN PEDRAGOSA

L'autor fa constar el seu agraïment a ALBERT JANÉ, sense la excel·lent col·laboració del qual, l'edició catalana d'aquest llibre no hauria estat possible.

Dipòsit Legal B. 41767-1968

© Editorial Tàber

IMPRÈS A ESPANYA

---

Gràfiques DIAMANT, Zamora, 81-83 - Barcelona

## PRÒLEG

A l'atzar de viatges, visites a museus, lectures i estudis, han anat sortint les pàgines d'aquest llibre. No obeeixen a cap idea massa sistemàtica però la seva referència constant a un mateix tema —l'art— els pot donar una certa unitat. Fins i tot en el desenvolupament més aviat cronològic dels seus capítols es pot imaginar com un esbós de la història de l'art d'un ús molt particular. És clar que per a això mancarien sempre capítols i les omissions serien massa importants perquè poguessin ésser perdonades a l'autor. Però ja ha estat dit que l'atzar va presidir la seva execució. Foren petits assaigs, articles, notes, que es distribueixen en un període d'anys força llarg que, sens dubte obligarà el lector a salvar certes referències a fets i circumstàncies que si bé van ésser vàlids en el seu dia avui no són sinó un anacronisme. S'han deixat en la seva forma original no solament perquè en definitiva no afecten la matèria bàsica del llibre, sinó tam-



bé perquè poden contribuir a recordar l'ocasió fortuïta que va provocar el comentari.

«Els antics» és un títol que voldria suggerir una constel·lació indefinida de noms que des de les èpoques remotes fins al llindar del nostre segle, han treballat en el món de l'art. En el meu cas no pot tenir cap sentit polèmic o d'oposició. Per a mi l'art és sempre el mateix en la seva última substància i m'importen igual els bisons d'Altamira que el darrer grafisme de Miró. Així cal entendre el títol en la seva simple accepció cronològica. Els antics són simplement els nostres avantpassats i, per tant, en un sentit molt profund, una cosa que encara existeix. No en podem dubtar si pensem com la seva veu i el seu missatge arriben contínuament fins a nosaltres.



## D'ORIENT A OCCIDENT



## I

### ESFINXS I PIRÀMIDES

#### *La plataforma de Gizeh*

Perquè no faltés res al Caire com a brillant estació d'hivern, la plataforma de Gizeh, amb les seves famoses piràmides, queda avui pràcticament inclosa en el seu recinte urbà. Els vuit quilòmetres que la separen del nucli estricte de la ciutat, no poden donar-nos cap sensació de viatge; no solament per l'exigüitat de la distància, sinó també per l'augment de l'edificació que al llarg de la recta carretera impedeix cap solució de continuïtat entre allò que era el poblat de Gizeh i la capital del Nil. Suburbi elegant creat a redós del turisme internacional, al llarg del trajecte hi ha un seguit de vil·les magnífiques, restaurants, hotels. Els cotxes transiten amb velocitat de pànic per la carretera; es tracta d'un camí obligat no ja d'un cap de setmana, sinó d'un dia feiner. Les piràmides o Mena House, el famós hotel que s'alça als seus peus, seran l'in-

dret de cita d'aquests cotxes estrepitosos. Hi ha la piscina al matí, el te de la tarda i el ball a la nit. L'esfinx de dues cares formada per les parelles de tothom pot quedar emmarcada per les diagonals precises de les piràmides. Això no deixa d'ésser una brillant estampa turística. On s'esdevingué la mort de les pedres i els somnis, on van deambular tantes ombres ignotes, avui s'agita una humanitat frívola i feliç. Aquesta domesticació del vell Egipte, impassible i majestuós, té quelcom d'absurd. Fins i tot pot arribar a produir-nos una sensació de malestar quan, a la nit, els ritmes sincopats de l'orquestra s'incrusten en les fosques parets de la gran piràmide i creen ecos burlescos, grotesques prolongacions de sons. Tant més si nosaltres mateixos deambulem per l'ombra, a l'altre costat de la plataforma, amb un peu al desert, i el brogit de l'hotel ens arriba perdut, sobrevolant la llunyana resplendor elèctrica que corona l'edifici i els voltants. Hi ha paisatges que es presenten a aquestes simbiosis d'èpoques, però el de les piràmides és massa solemne, suscita unes soledats tan immenses que només amb esforç podem admetre aquesta trivial modernització de l'ambient. Mena House, amb la seva decoració a base d'arabismes fàcils, amb la seva heterogènia barreja de tipus i d'estils, crea el dors exacte de la lapidària muntanya de pedres que, d'altra banda, hi justifica la seva presència. Trist destí: o la vulgarització de les guies turístiques amb els



horaris previstos i llistes d'hotels, o l'abandó absolut, amb la sorra del desert colgant monuments i edats.

Perquè quan Gizeh estava en despoblat, sense carreteres ni hotels, la pols de la incúria anava cobrint aquestes romanalles solemnes. La quarta piràmide encara s'ha de desenterrar. El món musulmà va tenir una indiferència absoluta envers el vell Egipte. Els fills del Profeta, naturalment, no es van considerar néts dels Faraons. La carretera que va del Caire a Gizeh va ser construïda pel Kediye Ismail, amb un gest d'atenció munífica, en honor de l'emperadriu Eugènia, que va expressar el seu desig de visitar les piràmides. Hi va haver tants segles entre una civilització i l'altra que és lògic el tall brusc amb què es presenten als nostres ulls. No té res a veure l'obra dels conqueridors d'Orient, impacients dalt dels seus ràpids corsers, amb les seves tendes nòmades del Fostat, amb la civilització de la ribera, aplomada i somnolenta com les lleus onades de les seves flors de lotus. Solament ara, quan el Caire musulmà també es modernitza, quan els joves efendis abandonen la vella Universitat de l'Azhar per aprendre l'última paraula de la tècnica occidental a la nova Universitat de Gizeh, l'Egipte faraònic comença a ésser comprès per l'Egipte del rei Faruk com un antecedent que cal rehabilitar com a propi. A la plataforma de Gizeh, convergeix l'esforç per a dotar de nous altars a la pàtria. Aquest passatge

ja no serà patrimoni exclusiu d'arqueòlegs francesos, alemanys i anglesos: també els paixàs doten amb munificència institucions culturals establertes sota els mòduls d'Occident. I en l'abraçada que la ciutat estén devers aquest suburbi il·lustre podem veure un símbol d'aquest afany d'integració, d'aquest desig d'immergir en un fons de minarets esvelts els massissos triangulars de les velles piràmides. Encara que el contrast sempre es mantindrà; tot i que la llunyania dels segles no permeti en última instància confondre l'aràbic pintoresc amb la gravetat faraònica, és innegable que el món de les piràmides pot esdevenir paisatge urbà, element arquitectònic d'una ciutat orgullosa d'ella mateixa. Ja hem dit que les avingudes van escurçant les distàncies. El Caire s'expansiona per la banda de Gizeh i les piràmides. Aviat els jardins cobriran allò que abans era solemne desert. I amb els jardins, els edificis, els hotels, els cotxes i els altaveus de la ràdio. Les piràmides alçaran la seva mola austera en un centre bigarrat de llums i de colors. S'haurà complert la domesticació d'un passat que s'allunyava en la buidor dels seus contorns desèrtics, ideals per a estampes romàntiques d'oficials napoleònics, simatarres i turbants. I el destí turístic de les piràmides, en la corba ascendent, haurà arribat al màxim.



*Al cim de la piràmide de Keops*

A fi de defensar-se contra les possibles diversions que un turisme fàcil pugui establir als seus peus, les grans piràmides de Gizeh compten amb la seva alçada. No parlo de l'alçada simbòlica que es pugui desprendre de la imponent majestat de les seves quatre cares triangulars, sinó de l'alçada estrictament física, dels cent quaranta-cinc metres de la de Keops, o dels cent trenta-sis de la de Kefrén. Els números, a cops, no són tan eloqüents com voldríem. Les piràmides, vistes de lluny estant, sobre el desert immens que les volta a Ponent i al Sud, no ens produeixen una impressió de gaire altes. Les grans dimensions de les seves bases, el seu profund arrelament a la terra, constitueixen l'antítesi d'aquestes formes que volen, que acostumem a considerar com a altes en una lògica confusió de l'alçada amb l'esveltesa. Però es tracta d'una impressió momentània. Després vénen els càlculs per a confirmar que aquesta alçada de cent quaranta-cinc metres és superior, de bon tros, a la de totes les cúpules del món, incloent-hi, naturalment, la de Sant Pere, de Roma; que una casa normal de Barcelona representa solament una cinquena o sisena part d'aquesta alçada. La qual cosa, tot plegat, ens fa arribar en un món de formes titàniques que ens semblaria impossible si no s'oferís, impàvid, a la nostra consideració. El prestigi de les piràmides prové en gran part de

la constatació d'una cosa gairebé monstruosa que s'expressa en certes cròniques sentimentals amb el càlcul de milers d'homes —cent mil constata Herodot— que, com una corrua de formigues, arrosseguen carreus immensos per glorificar els seus senyors. Prescindint d'aquest element fàcil i patètic, és innegable que les piràmides vénen a corroborar la magnificència plàstica de la pura línia, el valor elemental de la simplicitat i la nuesa. Per a ànimes amants exclusivament del pintoresc, allò que se'ls ofereix als ulls és la pura buidor d'elements representatius, una muntanya de pedres aixecant-se al cel amb un esforç que seria babèlic si no tendís amb exactitud tan matemàtica a l'estricta punt de la cúspide, aquesta abstracta representació de Ra que encara avui ens sorprèn amb la seva al·lusió a un concepte geomètric de la divinitat que no acostumem a imaginar possible en civilitzacions tan antigues. Deuen ésser aquestes línies tan pures i aquest vèrtex abstracte allò que ens duu a superar l'anècdota i les seves circumstàncies. Vistes de lluny estant, les piràmides conserven el seu màgic influx. Si en el primer moment ens angoixa una sensació de frívola postal turística i comprenem la repulsa de certs esperits massa sensibles, aquesta impressió no triga gaire a desaparèixer. Gairebé sempre la realitat és superior a la imaginació, malgrat la tendència a l'engany implícita en certes persones massa romàntiques, no aptes per al viatge, ja que tot s'hi frustra en una contínua



comparació amb somnis boirosos i excessius. En aquest sentit, les piràmides de Gizeh resisteixen totes les proves. Si valcïllem davant l'escomesa d'hotels i de guies a tantes piastres l'hora, aviat la nostra capacitat d'admiració fa passar a segon pla totes aquestes menuderies. La massa de pedres ens atreu com un gorg fosc, sentim una necessitat gairebé física de comprendre-la i viure-la; voldríem unes mans enormes, monstruoses, per acariciar-la com tantes vegades hem acariciat els assequibles flancs de les deves en la pau dels museus.

Realment, una piràmide com la de Keops no es pot acariciar. Existeix, però, una manera perquè les nostres mans tinguin una mica la sensació que aquest cos monstruós i enorme s'ha fet també per al nostre tacte ple d'avidesa i d'angoixa. Quan les piràmides eren una cosa viva religiosament, les grans rengleres de basalt que les recobrien no feien possible cap ascensió. Es van construir de baix a dalt i de dalt a baix, tancant-se un circuit màgic que de certa manera impossibilitava comunicacions massa directes. Primer, els pisos de carreus massissos, cada cop de plantes més reduïdes, fins arribar al punt de la cúspide; després, des d'aquesta cúspide, les rengleres basàltiques produint els plans inclinats de 51 graus 51 minuts, perfectament encaixades i que a mesura que anaven de dalt cap a terra tancaven l'enorme tomba a l'ansietat dels homes. Amb les pedres polides que anaven recobrint les

quatre cares de la piràmide, baixaven també els obrers i els arquitectes. Encara avui el cim de la piràmide de Kefrén que conserva la cobertura basàltica, ens recorda que les piràmides no van ser fetes perquè fossin trepitjades. Lluïnt al sol o la lluna, eren com plans de llum o d'ombra, superfícies grises, grogues o liles, que paralitza-ven les nostres passes. Però la pèrdua de la fe que sostenia el cos opac i sagrat de les tombes, va arrossegar el de les cobertes esquives. Ara, a la piràmide de Keops, s'hi pot pujar al damunt. Els carreus interiors s'ofereixen a l'aire i permeten una ascensió que no fóra possible amb la coberta intacta. Pugem pels enormes graons que formen les pedres dels pisos. I gràcies a això, comprenem millor el misteri d'aquest amuntegament, el significat de tan àrdua conquesta de l'altura. Les piràmides podien admirar-se de lluny estant. Des d'un avió o des de la terrassa de la ciutadella del Caire tenien la majestat que els atorgava l'imponent desert que les volta. Però ja hem vist que en aproximar-nos-hi, hotels, cotxes i guies ens destorben el pas. Va ser un moment difícil; se'ns desdibuixava la imatge grandiosa. A la piscina de Mena House tot es dilueix en la petita forma d'esquenes i cames de gregues, italianes i egípcies progressistes i feministes que xipollegen a l'aigua. Però quan ens girem d'esquena a aquests encants fugitius i avancem cap a la massa de pedra, el panorama torna a cobrar el seu sentit. Ens guanya un altre cop el



significat nu d'aquesta massa enorme que a mesura que s'acosta va perdent els seus perfils de cartell turístic. Un altre cop la realitat s'imposa. Les piràmides tornen a ser enormes, grans i misterioses. Materialment i amb la seva càrrega multiseular de metàfores. Ens arrosseguen al seu centre dens i obscur que és com el centre llunyà i ignot de la terra.

Ha arribat, doncs, l'hora de palpar-les com si es tractés de la Venus praxitèlica. No sortirem d'aquesta prova amb les mans perfumades de murtra o de tarongina. Una ascensió a la piràmide de Keops no té res d'èpic però us obliga a fer servir les mans contínuament, a ajupir-vos i redreçar-vos, a fer un petit recompte del que de joves vau aprendre al gimnàs. Són cent quaranta-sis metres que cal superar per un camí creat entre aquests carreus, l'alçada del qual és més que suficient per a posar a prova la força dels nostres pobres músculs. Però en l'esforç físic trobem la compensació. Tal vegada ens oprimeix l'ànim de pensar que hauríem pogut ser una d'aquelles formigues humanes que van deambular per aquestes pedres. Però nosaltres no construïm a cegues; només comprovem, anem comprenent allò que va ser tangible i perfecte. Ens adonem d'aquest esforç sens parió; de la grandesa impàvida que ha resistit els segles a fi d'ensenyar-nos fins a quin punt som vells; fins a quin punt són vanes les nostres il·lusions i els nostres somnis. Quan arribem al cim, ja no existeix Me-

na House ni la seva piscina solcada per la proa agressiva d'italianes i gregues; ja no existeixen turistes, ràdios ni cotxes. Hi ha un horitzó dilatat, una majestat de silenci, aquesta crida immòbil i eterna dels deserts, el flamejar patètic del sol ponent. Els anys van esquerdar el vèrtex de la piràmide, el punt abstracte que representa Ra. En el quadrat de vuit metres de costat que redueix la cúspide, una petita plaça sense cap més límit que els horitzons llunyans, ens sentim envaïts per les onades dels segles, d'aquests gairebé cinc mil anys que van transcórrer d'ençà que un home desconegut va abandonar aquesta cúspide per davallar pel curs de la seva història fins a la seva última condició d'humil *fellah*. Damunt les pedres d'aquesta cúspide truncada que ara ens sembla molt considerable i que de baix estant amb prou feines si arriba a alterar l'estructura harmònica de la piràmide, hi ha inscrits centenars de noms. No es tracta de jeroglífics egipcis. Són noms anglesos, francesos, americans. Pertanyen a la petita crònica turística d'aquests darrers cent anys. Van ser gravats amb ganivets petits, com a constància d'una curiositat o d'un amor. Total res per a un tan vetust paviment. Una lleu càries de l'excursionisme internacional, petjada profana com la meva, que crea un estremiment en la pedra i que ens acompanya en la soledat. No arriba a desvirtuar-se el sentit del paratge. Equival a aquest batec humà que nosaltres mateixos buscàvem, i que ha deixat una



pols de segles i alguna ferida lleu a les palmes de les mans. És l'única cosa que tenim, al cap de cinc mil anys, per a arribar a comprendre i sentir. Tornem a estar sols. Aquí res ni ningú no pot inquietar-nos. Les piràmides, en la seva alçada, troben encara un altre cop la seva grandesa i la seva significació. Ja s'ha dit que els horitzons són dilatats, el silenci majestuós i els deserts immòbils i eterns.

### *L'esfinx de Gizeh*

Les piràmides ofereixen les seves superfícies nues, elementals, creant una bellesa plàstica feta de repulses o d'integritats. Res no destorba el progressiu pas de la llum en els simètrics plans de la seva estructura. Així s'ofereix més aclaparadora la sensualitat monocroma de les hores. Un gris macilent als matins; un ocre càlid a la tarda; un blau profund a la nit. El color contrapunta significacions i oracles. Demanem el perquè de les coses a les superfícies immòbils. Solament aquesta modulació cromàtica respon vagament a les nostres preguntes.

Però fóra inútil que demanéssim aclariments més concrets a l'art del Vell Egipte. Aquesta indeterminació expectant, aquest mirar horitzons buits amb una enorme tristor a l'ànima, és el signe que defineix l'expressió de tot un poble durant centenars i centenars d'anys. No es parla

aquí de la petita escaramussa d'unes formes més òbvies i humanes com tants relleus de caceres o de pesca; ni tampoc de l'herètica expressió de Tell-al-Amarna. Parlem de l'antic Imperi, de Memfis i la IV dinastia, d'allò que avui constitueix encara el fulminant més decisiu d'una civilització que va comptar més segles que no pas la nostra. És clar que les determinacions massa concretes sempre són falses i que un estudi profund de l'art egipci no pot arribar a cap més resultat que el d'una precisió de matisos que vagi reduït a una proporció justa les simplificacions massa fàcils. Però, amb tot, sempre existeixen imatges que s'imposen, punts de concreció que a la llarga són decisius. Fins i tot en l'heretgia de Tell-Al-Amarna trobarem el rastre exacte d'aquest fons bàsic que no podia ser desvirtuat. En aquest sentit, no ens quedarà cap més recurs que tornar a la significació misteriosa i austera de les piràmides, de les columnes de Luksor, del granit indiferent d'esfinx i columnes. I l'art egipci revertirà a la seva grandesa primitiva, a l'escomesa de la seva indiferència davant els horitzons massa immediats, a aquest pes august de dimensions i matèries que s'afirmen en la seva integritat, en la seva mudesa sobrehumana.

L'humà participarà també d'aquesta expressió hieràtica. Heus aquí, com a exemple màxim, l'esfinx de Gizeh. Al peu de la piràmide de Ke-frén, gairebé submergida en el seu llit de sorra, creant el símbol més precís de tota una civilitza-



ció. No em voldria recordar de la immensa quantitat d'epítets amb què la condecora una fama estrepitosa i fàcil. Voldria veure-la com nascuda ara mateix. És, segons totes les probabilitats, la representació d'un home, del faraó Kefrén. La llegenda que la situava gairebé a la prehistòria ha estat invalidada per les investigacions modernes. Pertany a la IV dinastia i podria col·locar-se perfectament en una galeria de retrats, suposant que al món hi hagués galeries de retrats capaces d'albergar una massa de pedres tan imponent. Però l'art, fins i tot el dels retratistes, no pot desvirtuar el destí d'un poble. Aquest és un home que es creia déu, prodigiosament encaixat en aquest món de piràmides que, amb els seus triangles perfectes, van voler al·ludir a la divinitat de Ra. No existeix cap diferència decisiva entre el que és purament geomètric i allò que és sensualment biològic. Aquesta figura de lleó amb rostre humà és també una representació del sol, com les piràmides que l'envolten. La línia abstracta cerca aquí perfils humans, de la mateixa manera que l'obliqua llum solar va arribar a germinar per les riberes del Nil convertida en sang d'una reialesa distant i plena de prodigis. L'art realitza en pedra o càntic una concepció del món, una forma d'endinsar-se per l'embull dels fets i els pensaments. En aquesta terra de sol, elemental i simple, sense núvols ni crepuscles, tot reverteix a una angoixa d'ulls i plànols immòbils. Tot és solemne, hieràtic, indiferent als segles, als canvis

dels temps. La natura recobra aquí la seva significació més dura i aclaparadora. Per això, la mirada de l'Esfinx té aquesta calma de segles presa en els ulls menjats per la sorra del desert. La forma gairebé ha arribat a diluir-se. Queda una matèria preciosa tan apta com la de les piràmides per a reduir a unitat el pas de les hores. En el pit d'aquest animal-home-déu, les vetes horitzontals de la pedra produeixen una sensació equívoca, com d'alguna cosa que no ha arribat a determinar-se, gairebé magma del món, últim estrat d'on neixen els somnis i les aspiracions. Però queda la fixesa dels ulls buits, aquest incansable mirar a Orient com esperant alguna cosa que no arriba, que no pot arribar mai, pur miratge com el que crea la pedra recremada del desert. El colós també és pedra, mudesa, indiferència, esfinx sense oracle, expectativa a través dels segles. Hi ha alguna cosa d'inhumà en aquest art. Per a nosaltres, fills d'unes formes que es transfiguren i alteren al contacte més lleu, tanta gravetat i indiferència arriba a produir-nos una sensació d'asfíxia. Fóra insuficient imaginar que els egipcis no van fer servir l'escorç, aquest tendre i humaníssim moviment en les figures, perquè no posseïen els recursos expressius que per a això calia. Aquest mirar de front de l'Esfinx obeeix a un trasfons més essencial que no pas el d'una deficiència tècnica. És el mateix mirar extàtic de les quatre cares de la piràmide. Un horitzó immens, inaprehensible, que exigeix una fixesa insòlita,



desesperada. Així es comprèn que l'Esfinx no hagi pogut renunciar mai al seu paper de guaita dintre d'un mar de sorra que no s'acaba mai. Encara clama com en el temps del somni de la migdiada de Tutmosis IV: «Vine a ajudar-me. Treu-me la sorra que em colga». Tutmosis IV, faraó obedient a la veu dels seus avantpassats, va fer treure la sorra que cobria la imatge de l'Esfinx. I com ell, les generacions successives, han anat salvant aquesta imatge de la sepultura que continuament amenaçava de recobrir-la. Perquè seguís mirant-nos, perquè no ens faltés mai la indeterminada i misteriosa significació del plec dels seus ulls, dels seus ulls en èxtasi.

Quan avança la nit, dintre de la massa gairebé informe de la pedra, encara veiem com aquests ulls ens miren. És una hora estranya, de somnis i vacil·lacions. Deambulem per aquest cementiri de segles com si en cap d'ells se'ns hagués perdut alguna cosa. La gran esfinx de Gizeh encara és més allunyada que la Piràmide de Keops del brogit del món. Pedres i sorra; sepulcres elementals del pensament. Una volta translúcida, indiferent, sobre els nostres caps. L'Esfinx es retalla en el fons clar del cel. És una ombra blava, gairebé negra, sense detalls precisos. Però en aquesta ombra, tot i sense veure'ls, sabem que van repetint incansablement la seva vida aquests ulls immòbils. Miren cap a Orient i nosaltres a ells com si volguéssim sorprendre, en un atzar prodigiós, el darrer reflex d'un enigma etern.



## II

### A L'ACRÒPOLIS D'ATENES

#### *El turista a Atenes*

El turista, a Atenes, no pot aspirar a aquesta confortable sensació d'unitat que es produeix en ciutats com Venècia o Àvila, per exemple. Aquí res d'aquest miraculós procés tancat que es manté a través del temps, com si la vida s'hagués aturat, recreant-se en un pur prodigi de conservació. La vida va fugir d'aquestes ciutats tan perfectes, tan turístiques. I van quedar a l'aire els perfils vius que omplen els llibres, les biblioteques, el pensament de poetes i arqueòlegs. Àvila, per adormida, i Venècia en gran part per impossibilitat topogràfica, no coneixen el tall brutal creat per les modernes necessitats de transport. S'atenen al seu somni. Respiren plenament pel pulmó del seu segle millor. No pretenen sinó sobreviure, i fins es delecten en els cores i la podridura de



les seves pedres i els seus marbres. Són models de vida passada, exemples i cànons, postals fixes i inalterables.

Atenes no té res a veure amb tot això. Com a tot Grècia, com a tot l'Orient, ens movem en un món en el qual l'aliment per als ulls materials és escàs en relació amb el que lògicament podia esperar-se. Aquestes són terres metafísiques, gairebé irreals, on la imaginació ha de suplir la paorosa buidor que va deixar el temps. Hi trobem les arrels del nostre ésser, l'origen de tot; però es presenten a la nostra mirada com camps de ruïna. Les civilitzacions s'hi van succeir una darrera l'altra, sense cansament, durant segles i segles. Però darrera seu va arribar, com sempre, la destrucció, l'assolament. I tot viu ara amb una existència una mica fantasmal. El cor ha de salvar a temps el sot continu. S'ha d'acostumar al descoratjament que produeix de comprovar com ha desaparegut tanta riquesa. Una guia d'Itàlia es pot cenyir a la descripció dels monuments, del que s'aixeca en peu i encara avui es pot admirar. Una guia de Grècia, en canvi, ha de recórrer contínuament a la Història, a la citació literària al pretèrit. Aquí s'alçava... Pausànies ens diu... Plutarc explica... Comentari turístic basat no en la realitat, sinó en un altre comentari turístic. És descoratjador. Què sabem de tantes obres mestres, intuïdes gairebé sempre a base de còpies? O de la pintura de Polignot o Zeuxis, més estimada pels contemporanis que no

pas l'obra dels escultors, però que només ha arribat fins a nosaltres en pàl·lids reflexos pompeians? La materialitat existeix en quantitats mínimes; els noms són a cops obres —Alcámenes, Calamis... Cal aguditzar molt els sentits, mirar el paisatge a través d'una llum tan encegador com la boira. Gairebé és millor tancar els ulls, mirant endintre, mentre us asseieu damunt la roca evocadora, però deserta, de l'Acròpolis.

Així, doncs, el turista fàcil té molt poca cosa a fer en aquestes terres. Aviat haurà acabat el seu recorregut. En aquesta Atenes enorme, la part que mereix ésser visitada segons la preceptiva turística és reduïdíssima si ens atenim a allò purament material i tangible. Queden, després, els restaurants de segona categoria, els carrers monòtons, les botigues sense interès, l'hotel «standard». Si sabem prescindir, però, d'aquesta lamentable preceptiva turística, si sabem veure entre ombres, si alguna cosa en nosaltres ens torna el temps anat, aleshores, no ja al recinte sagrat de l'Acròpolis, sinó a qualsevol lloc, sabrem evocar, com diu George Meautis, el «genius loci», l'ànima del lloc, l'home o mite que li atorga valor i que li dona sentit. Amb aquest estat d'esperit, els dies són curts, no podem absorbir tant d'aire com voldríem, ens dol abandonar Atenes quan arriba l'hora. De certa manera, continua essent actual la jocosa invectiva de Lisip: «Si no has vist Atenes —ets una soca. Si l'has vista i els seus atractius no t'han emocionat —ets un



ase. I si, malgrat que t'agrada, l'abandones —ets un ase apallissat».

### *Nombre i vida.*

Ja hem dit que si es tracta de quantitat, és poc el que ens queda de l'Atenes clàssica a la ciutat actual. Però prou perquè ens sentim arrossegats al món que el seu nom evoca. Essencialment, Atenes és l'Acròpolis, tot i que no falten d'altres indrets que conserven el rastre dels bons temps. El conjunt monumental creat pels Propileus, el petit temple de la Victòria, el Partenó i l'Erecteió repeteix en marbre l'apaisada i noble proporció del turó rocós damunt el qual s'assenta. Ja en l'emplaçament advertim la ventura d'un destí. Al centre dels camps d'Àtica, avui en bona part ocupats per la febre expansiva de la ciutat, la petita altura és un mirador excel·lent d'un horitzó de mar i de pedra. Aquí tot té dureses i blanors de cristall: la llum, les roques de les muntanyes, el blau marítim, el marbre porós de les columnes. No creiem, com Taine, en una justificació purament geogràfica de la creació de l'home. Però sense necessitat d'acceptar-la, no ens passa pel cap de negar la sagrada i càlida contingència d'una terra. Aquestes columnes brollen de la roca que les sosté, com les oliveres dels camps que ens volten. Amb la mateixa meravellosa immediatesa. Hi ha un

encaix perfecte entre l'home i la seva obra. L'home és encara el fill de la seva heretat. I edifica el temple a la seva deva en la densitat dels seus dies més íntims, en aquest moment en què les pàtries no tenen necessitat de mirar a l'exterior per a produir el seu fruit.

El relat dels edificis, proporcions i mides de l'Acròpolis, es pot trobar a qualsevol història de l'art. El que ja és més insubstituïble és l'efecte que ens produeix la contemplació, no ja de l'arquitectura, sinó de la mirada esmorteïda, absorta, de tants viatgers o indígenes, que al capvespre s'asseuen als graons del temple. Hi ha alguna cosa d'infinita malenconia en l'horitzó que pot ésser de porpra o d'un negre de sang coagulada. La gent mira cap a Ponent, cap a Eleusis, com si recorregués mentalment tot el llarg de la Via Sacra, que anava des de la ciutat dels Misteris fins en aquest recinte sagrat d'Atenes. Aquest viatge mental, que s'acaba en la flamarada del crepuscle, ens dóna tota la clau de la història de l'Acròpolis. Ja he dit que la mirada d'aquests homes i aquestes dones immòbils té alguna cosa d'esmorteïda i absorta, com si inconscientment complissin un ritu màgic, reproduïssin, després de dos mil·lenaris i mig, la mateixa mirada esmorteïda i absorta de les korai clàssiques, de les joves donzelles d'Atenes. Renan, que ens parla de l'esperit de l'Acròpolis, s'estén sobre una freda Raó tipus segle XIX, que no té res a veure amb la Grècia que intenta interpretar. Segurament,



els prejudicis del seu esperit, li devien impedir veure el fons intern d'aquesta freda i ardorosa bellesa numeral. Per a ell, la raó era una cosa que s'oposava al sentiment religiós, oblidant que el nombre, ja dels pitagòrics ençà, duu l'esbalaïment i l'estremiment en aquest poble apassionat, tens i elàstic com la seva columna. «El sentiment religiós és el fil d'Ariadna que ens pot guiar en el laberint de la nostra ànima». El Partenó ens convida a recórrer aquest camí. Tornem a la mirada extàtica de les korai i a la Via Sacra d'Eleusis. Hem carregat contínuament el pes dels malentesos i dels prejudicis sobre el món grec. Parlem del marbre pur, d'una bellesa gairebé cruel de tan abstracta, d'una lucidesa de cànon cec. I anem despullant temples i estàtues de la seva vida, d'allò que en el seu temps van tenir de càlid i tempestuós. Sense recórrer a cap estampa romàntica, és innegable que el Partenó real no té res a veure amb aquestes ratificacions de l'esperit. S'entra al recinte on s'alcen els edificis, de bellesa matemàtica, per aquesta mateixa Via Sacra tantes vegades alludida. Es tracta d'un paviment de pedres sense desbastar, brutal i salvatge per als peus com un camí de cabres. Per aquest camí arribava la processó dels devots i oficiants. On imaginem asèpsies de clínica, existia un tuf de bèstia i d'home. Aquests marbres impol·luts, aquesta bellesa desdenyosa i serena, era tacada amb la sang de les víctimes. Assegut en una d'aquestes pedres m'ha semblat veure mol-



tes vegades aquesta sang brutal i generosa sobre el camí. Atribuïm-ho, si voleu, a un reflex, en els ulls, de l'incendi crepuscular.

Així van viure aquestes pedres que ara ens exalten amb llur silenci marmori. Contemplant la fugida exaltada de les columnes arribem fins als frontons, on hi havia tota aquesta història màgica cisellada i pintada. Ara els frontons són buits, i des de la tomba dels venecians de Morosini del 26 de setembre de 1867, el temple apareix sense coberta, amb un dels seus costats destrossat i l'altre en peu gràcies a una construcció recent. Però el que queda s'aixeca encara amb tota la seva serena angoixa; les arestes mantenen la seva vibració tensa, ingràvida. El Nombre continua bategant; continua l'èxtasi i el fervor.



### III

## EN EL CAMÍ D'ELEUSIS

### *A la necròpolis del Ceràmic*

Tot i que en l'actualitat el Cementiri del Ceràmic es troba apresonat per l'Atenes moderna, al davant del carrer del Pireu, amb aires de suburbi als seus extrems, i al costat mateix d'unes cotxeres de tramvies, en un itinerari ideal la famosa necròpolis, que va haver el seu nom del barri que la voltava, constituiria la primera etapa d'aquesta Via Sagrada que uneix Atenes amb Eleusis. Cal imaginar-la en els seus orígens, quan era un camí que es lliurava al davant de les muralles de l'urbs, enfront mateix de la Porta Sagrada que s'obria per dur-nos a l'Àgora del Ceràmic i després al Turó de l'Acròpolis. Via mortuòria com la Via Àpia, de Roma, seguint aquesta bella teoria de rengleres de tombes que saluden



el viatger que vol penetrar al recinte ciutadà. Benvinguda dels morts als vius, moment solemne per a fer les nostres passes més lleus i tremoloses. La història de la ciutat abans que la vida de la ciutat. No un recinte emmurallat que pugui esquivar-se, com els nostres cementiris actuals, sinó una sèrie de tombes que assenyalen el camí als qui encara viuen.

Actualment, la necròpolis del Ceràmic és un camp de pedres, de murs excavats, amb alguns marbres supervivents de la fatal emigració al Museu realitzada per tanta de meravella com prenien el sol en aquest indret. Però queda encara la tortuosa indicació d'aquella via que, si la seguim, ens durà a Eleusis, i on un temps ressonaven els himnes dels peregrins, del solemne caminar del seguici de les Panatenees. Els camins són vells com els homes i perduren tant com ells. Són una cosa inaprehensible que no podem endur-nos al British Museum o al Louvre. Romanen en el seu lloc, pura orientació, simple paisatge. La Via Sagrada, flanquejada de tombes despullades, de murs en ruïnes, ha estat amassada amb les infinites trepitjades de tots els que hi han transitat. En el viatge d'anada, amb els ulls posats al marbre del Partenó; i en el de tornada, cap a l'horitzó crepuscular de les Muntanyes Egàlies que tanquen la badia i la plana d'Eleusis. Tot això es conserva intacte, geografia natural i humana. Turons, muntanyes i camins. I el cel extàtic de sempre, produint aquesta at-

mosfera rarificada, pura, com les línies del cos d'una deva. Més emocionant si es possible, perquè el camí en el moment d'endinsar-se en el Ceràmic ha estat excavat en la càries successiva dels segles a fi de quedar en la carn viva del record. Els nostres passos hi desvetllen la tremolor del que ja se sap que no es pot esborrar de la memòria dels homes. És un tros de terra sense cap més substància, sense altres elements expressius que els que li atorguen la seva pura significació espiritual. Però aquesta és tan viva com la nuesa del cel. En transitar pel camí a cops obstruït pels enderrocs de les edificacions veïnes, tenim la impressió que complim un ritu.

Al Ceràmic actual encara queden en peu algunes d'aquelles esteles funeràries que li van donar el sentit. La intimitat dels marbres daurats al sol ens descobreix una vida sense estrèpit de glòria, però que es gaudeix en la seva quotidianitat silenciosa, en el seu anonimat feliç. La cèlebre estela funerària d'Hegès apareix als nostres ulls amb tota la seva plenitud post-fidíaca. Tant com les vestidures meravelloses de la dama o la túnica transparent de la donzella que l'assisteix, ens impressiona l'ombra mòbil de la llum que arrenca a cada moment noves possibilitats al relleu. És una cosa estranya, emocionant com no ho podria ésser en cap sala de museu. Es destaca en la blavor del cel amb una vivesa inaudita. Les hores passen sobre el marbre i la immergeixen en tota mena de llums. Retallen



perfils, envaeixen draps del fons, estableixen un cromatisme fulgurant. La delicada escena és típica de l'escultura funerària. Una dama, abans de morir, s'acomiada del seu estoig de joiells. No hi ha res de tètric en la seva expressió; només una pau immensa, com si traspasar el mur de la mort fos una cosa desitjada. Malenconia en els rostres inclinats, però com la de qualsevol de les tardes o les nits de la vida de la dama. La seva mort és només aquesta pau, aquest silenci marmori, aquest enfilel-se en una posteritat de bellesa.

Es podria fer un itinerari sentimental, amb obres d'art funerari, que ens col·locaria en la intimitat de la vida de tantes edats perdudes i admirades. Seguint-lo, més que no pas en els llibres, tindriem la sensació d'una existència fugissera, d'una pols sagrada que treu el motlle del cos de les civilitzacions. Per a la gent anònima, la mort constitueix l'única possibilitat de perdurar. En aquest itinerari desfilarien les testes patrícies dels relleus de la Via Àpia, de Roma o de Pompeia, aquestes escenes de comiat de les esteles gregues del Ceràmic o d'Epidaur, la sèrie de retrats a l'oli d'El Faium, recolzant en el vell ritu de la momificació egípcia, el nou realisme dels primers segles de la nostra era, amb la seva alexandrina confusió de races, civilitzacions i costums; tampoc no hi faltaria el llegat impressionant de Palmira. Culte a la mort que ens condueix a nosaltres al centre de la vida que



fou, a allò que hi va haver de més immediat i senzill en unes existències que no van arribar a l'esplendor apoteòtic dels grans noms, però que justament per això ara ens semblen més humanes, més pròximes. En aquesta galeria ideal, l'estela funerària d'Hegès rebria fatalment honors de presidència. La noble dama contemplant absorta l'anell que sosté amb la mà encorbada, constitueix per a nosaltres una eterna lliçó de serenitat i de noblesa.

### *El convent de Dafni*

La carretera actual d'Atenes a Eleusis segueix molt de prop l'antiga Via Sagrada. Els fonaments de temples o d'esteles funeràries clavades a terra poden servir encara avui com a salers per al bestiar que pastura pels rostolls dels voltants. Aviat, la carretera s'enfila per les petites altures de les muntanyes Egàlies, fins arribar al «congost místic» de Pausànias, escenari del «vif transport» de Chateaubriand, al davant de l'amfiteatre de les muntanyes que tanquen la plana d'Atenes amb la ciutat coronada pel marbre de l'Acròpolis. El panorama canvia quan la carretera baixa amb sobtats revolts cap a la plana d'Eleusis. S'albira el mar encaixonat entre les masses blaves de muntanyes o d'illes. El paisatge esdevé elemen-

tal i solemne. Salamina, amb el seu nom ple de ressonàncies, tanca l'horitzó marítim com temps era temps va tancar el pas de les naus perses.

Cal aturar-se abans d'acabar aquesta ràpida baixada cap a la costa. A mitja alçada, en un paratge quiet, on les oliveres escampen la seva ombra d'argent, trobarem el convent de Dafni. Busquem els llorers del seu nom, els del culte d'Apolló al mateix indret on més tard es va erigir aquesta església dedicada a la Dormició de la Verge. Inútilment, perquè el paratge fou plenament cristianitzat pels monjos bizantins i, més tard, pels cistercens de Gautier de Brienne i del duc de la Roche, enterrats a l'església, on la seva rudesia avesada als murs ferrenys dels seus castells francs, es va poder esplaiar durant segles amb la glòria exhausta dels mosaics daurats. Res, doncs, de llorers; tan sols el nom i alguna ombra fugaç que qui sap si transita pel breu matí des de Dafni fins al temple d'Afrodita del costat, carretera enllà, més a la vora del mar del naixement de la deva.

Però ja se sap que a Grècia no tot són déus. El país va tenir la seva decadència, però no tan total que no hagués permès de florir aquesta massa magnífica del convent de Dafni, en contrast amb l'anècdota de nimfes perdudes pel bosc, però meravellosament enclavada en el paisatge sever, monàstic fins i tot. Els mosaics que enriqueixen voltes i murs la converteixen en una de les peces fonamentals de l'art bizantí. Pertany a finals del



XI, a l'època de la dinastia macedònica, aquell rar moment de Bizanci en què, reduïda al silenci la lluita dels iconoclastes, com una compensació o una venjança, transita per icones i murs una sensibilitat més refinada, un afany de moviment i de vida humanitzant els caràcters abstractes, el hieratisme imponent dels temps de Justinià i d'Heracli. És una època d'expansió que va des de Sant Marc de Venècia fins a Santa Sofia de Kiev; des de les esglésies de Capadòcia fins a les gregues de Beòcia i l'Àtica. Un moment breu d'entusiasme, de renovada joventut, d'interès ple de goig pel món i les coses, un parèntesi que s'obre a mitjans del IX i es tanca a mitjans del XI amb la pujada al poder dels Comnenos, que tornaran a imposar una línia més rígida, més immòbil, com si es penedissin del goig excessiu dels anys anteriors.

Dafni pertany a aquesta primavera fugaç. Degué ésser l'obra d'algun rerassagat, emigrant a l'Àtica en un moment en què aquest esforç d'agilització de la forma ja començava a declinar. Però precisament per això, l'obra té aquest punt de saborosa maduresa. El Pantocràtor de la cúpula té la majestuosa rotunditat d'una signatura. Però els ulls llueixen amb una feresa realística, amb una força gairebé sinaítica. Els altres temes, que es reparteixen per les parets dels creuers, per les voltes laterals, pel nàrtex, són d'una vivor inigualable. Escenes de la vida de Jesús i de la Verge, figures de l'Antic i del Nou Testaments.



L'ànim és envaït per la sensació d'una riquesa fastuosa, però que no es deixa ofegar en el seu excés. Com a occidentals, sempre hem estat injustos amb Bizanci. Ens hem oblidat d'aquest somni d'or que es perd en el misteri de la seva lluïssor. No sabem res de la teoria dels àngels que omplen els espais. Ens agrada ara de mirar els ulls parats dels sants, l'actitud absorta de les verges, el fruit poderós que es desprèn dels dits embolicats i dels plecs de la indumentària.

Dafni és una revelació per al viatger sensible. És un món de color brillant i d'expressionisme viu, en fort contrast amb els marbres brillants que ens volten pertot arreu amb la seva prima transparència. Però el drap d'or també té les seves transparències; més denses, més tèrboles, excitant ombres d'esglésies arraulides en la rotunditat de les creus gregues. El món va canviar de cara. Però no es pot renunciar a res del que fou en veritat i en bellesa. No enyorarem els llorers d'Apol·ló davant l'èxtasi daurat de les verges i dels àngels.

### *El misteri d'Eleusis*

Vaig arribar a Eleusis una tarda que es desmaiava en una estranya malenconia. Com si la ciutat dels misteris no es volgués oferir en cap més forma que la d'aquella pau angoixada que

s'anava estenent sobre la superfície de la badia. El mar tancat cap al Sud per la punta de Koridalos i les entrades i els sortints de la costa de Salamina, tenia una placidesa aturada. Cap a la banda de ponent, per la costa de Megara, tot era encara més ombrívol i incert. Em vaig recordar de tardes de Port-Lligat, amb idèntic caràcter opac; tot i que aquí les proporcions són uns altres, més solemnes i enigmàtiques.

Eleusis és una ciutat consagrada al més enllà, votada a Persèfone i a Hades. No se sap mai si són els pensaments els que alteren el paisatge o bé és el paisatge allò que altera els nostres pensaments. En tot cas, la correspondència de la tarda tancada d'Eleusis amb la idea de la mort em va semblar naturalíssima. Una mort lenta, que ens va guanyant com un crepuscle i que es prolonga a les cambres ombrívols d'aquest Hades sense llum que esperava aquelles ànimes que, impetrant Plutó, Demèter i Persèfone, feien cap al Telesterió per iniciar-se en els Misteris. Aquest sotsobre de les ànimes sembla perpetuar-se en l'hora silenciosa. Deambulant per les ruïnes d'Eleusis, entre el poc que queda del Santuari de les Grans Deves, no es pot dissimular una vaga esgarrifança. Quan el guia somnolent que ens acompanya, amb aquest gust pintoresc que caracteritza l'ofici, ens ensenya l'esquerda a la pedra del temple de Plutó que comunica amb l'infern, ens sentim inclinats a creure'l del tot. Ho diu d'una manera tan natural i indiferent, que



hem de fer un esforç per remuntar-nos al nostre temps. Quan alcem la mirada, ens ajuda a recobrar el nostre sentit de les coses, l'horrible fàbrica edificada al cim del turonet on hi ha les ruïnes. Encara que, és clar, no ens sentim pas més feliços. Si el fum nauseabund que vomiten les xemeneies de ciment, ens allunya del somni de l'infern, no és per a dur-nos a un altre somni millor. Entre els dos, ens estimem més l'angoixa antiga, aquestes mans patètiques que donen cops al mur de l'invisible.

No cal dir que hauríem preferit poder prescindir d'aquesta anotació del fum de la fàbrica en la nostra visita a Eleusis. Constitueix un contrast massa fort que només té sentit com a tràgic epíleg d'una destrucció sistemàtica perpetrada a Eleusis d'ençà dels segles obscurs de les invasions bàrbares. Però si guaitem cap al mar, asseguts al basament d'una columna, no podrem tampoc imaginar que sense els ultratges dels anys el paisatge es convertís en un indret d'ègloga. Ja s'ha parlat de la tristesa del mar i de les roques. La justa perquè hi ressoni encara el plany de Demèter després de la desaparició de la seva filla: «un dolor agut va penetrar el seu cor; es va arrencar els vels dels cabells perfumats amb ambrosia; es va posar un vel de color blau fosc a l'esquena i es va llançar, com un ocell, buscant sobre la terra i sobre el mar... Durant nou dies, la venerable Demèter va voltar, duent torxes enceses a les mans; en el seu dolor no va poder sabo-



rejar l'ambrosia, ni el dolç nèctar, ni es va rentar el cos».

El rapte de Persèfone, si va inundar d'amaror la seva mare, per als mortals representa una solució. La filla, deva de l'Hades, a través del dolor humaníssim de la mare, que en tot el mite s'oblida de la seva condició de deva i es queixa com qualsevol mare, constitueix l'anella entre els homes i el més enllà que n'enfosqueix les passes. Mite agrícola en els seus orígens —Da-mater, terra, a qui s'implora per al blat de l'any, per a la fecunditat del camp—, es converteix a través de les ramificacions de la llegenda i gràcies a la figura de la filla, en un camí d'iniciació a la mort. Així, mort i vida es lliguen en les tres gran figures del gran relleu votiu d'Eleusis, on les dues deves s'inclinen davant el jove Triptolem, a qui Demèter va donar la primera espiga de blat. Però és per l'advocació a la mort que Eleusis cobra tota la seva significació. Les doctrines òrfiques amb el fons de llegendes eleusianes creen el món complex i vague dels Misteris, aquesta fe en el do gratuït d'una divinitat que ens ofereix als iniciats una nova vida després de l'actual, que s'expressa en el sarcasme d'Aristòfanes quan ens parla dels «morts de dalt», o sigui nosaltres, en contraposició amb els «vius de baix», o sigui els que anomenem morts.

Quin món d'exigències en el paisatge desolat! No ens hauria d'estranyar quan recordem que és en la desolació de l'ànima on neixen aquestes

grans forces d'èxtasi i de fe que eleven la vida dels homes i dels pobles. Així a Grècia, al voltant d'Eleusis, en contrast agut amb la freda serenitat que per a molts va ésser sinònim d'un món clàssic més imaginat que no pas sentit, més llegit que no experimentat. En el frenesí de la imaginació, l'angoixa de l'esperit que endebades es revesteix amb la resplendor dels marbres. És el món de sempre: sotsobrant, ambigu, en ebullició perpètua, que es resisteix als perfils massa aguts. La bacant de Dionís davant la korai d'Atena. Eleusis representa tot el que hi va haver en una vida que no es podia incloure totalment en la pura exactitud euclidiana ni tan solament en la mística serenitat del cosmos pitagòric. Alguns ho anomenen inquietud, malaltia, excés o desvari. Més lògic fóra parlar de la simple condició humana. Aquesta plana d'Eleusis, i el mar embassat de la badia, van ser testimonis d'un dels més alts esforços de la humanitat per a plantejar-se i resoldre, a través d'un cicle impressionant de llegendes i de ritus, l'íntim sentit de la vida i de la mort.



## IV

### EL MÓN DE LES ESTÀTUES

#### *L'home*

Ens queda de l'art grec l'arquitectura i l'escultura. La pintura és una referència constant en els vells textos que ens il·lustren sobre la seva importància i retenen noms —Polignot, Zeuxis— escrits amb més èmfasi si això és possible, que els de llurs congèneres escultors i arquitectes. Però no ens ha arribat res de les obres llurs i en perseguim inútilment el rastre en la ceràmica o en les conseqüències tardanes, ja plenament romanes, dels frescs de Pompeia.

L'escultura, en canvi, ens volta i ens escomet als museus d'Atenes i d'Olímpia, a Delfos, a Roma i a Nàpols, al Louvre i al British Museum. És un gran bosc d'estàtues que s'imposa amb molta coherència i, fins i tot, amb una certa monotonia, perquè abunden les repeticions de te-



mes i les còpies provocades per l'entusiasme. Roma, en tantes coses deixebila, va viure d'aquesta admiració multiplicant aquestes còpies amb més o menys fortuna.

Però la monotonia tal vegada provingui d'una raó més poderosa. Es tracta d'una escultura basada gairebé exclusivament en el cos humà. Aquest, nu o semiocult entre els plecs de les túniques, sembla ésser el seu únic objectiu. Si tal com s'ha dit mil vegades la Grècia antiga representa sobretot el descobriment de l'home, enlloc millor que en aquest bosc d'estàtues no trobarem l'asseveració d'aquet fet. Tanta insistència i tanta redundància ens posen immediatament en la pista del seu caràcter.

Perquè realment el fet és exclusiu i únic. Es produeix a Grècia i en uns segles determinats. Més enllà d'aquest món de costes accidentades, de muntanyes abruptes i d'illes lluminoses l'escultura va ésser sempre una altra cosa. No hi fa res que pensem en els entrellaçats geomètrics dels pobles danubians com en els prodigiosos animalistes que van decorar les grans civilitzacions orientals. Els perses contemporanis continuaven aquesta tradició i els seus emperadors barbuts, malgrat la seva altiva arrogància, van quedar com sotmesos a la prepotència dels braus alats. La Grècia pre-clàssica se sotmet encara a aquestes figuracions. Però quan arriba al seu ésser, quan es descobreix a si mateixa, les abandona totalment. Queda l'home, l'home sol i sense aventura.

Insisteixo que el fet és excepcional. No es tornarà a repetir mai més, fins i tot en els anys del Renaixement, quan encara un altre cop el cos humà esdevé el centre de l'art, intentant-se repetir la jugada dels antics. Bizanci es cobreix de fullaraca decorativa, l'Edat mitjana és plena de nou de bestiaris, l'Islam abomina de l'home, l'Europa moderna descobreix el paisatge o l'atmosfera i l'escultura actual intenta fixar no sé quines còsmiques tensions de la matèria. Aquesta presència lluminosa de l'home i del seu cos és solament grega.

Però convé aclarir immediatament de quin home es tracta en aquest cas. Perquè l'home, per a nosaltres i sobretot després del Romanticisme, és un ésser inconnex i confús, solitari i dramàtic, sollicitat per forces exteriors, pendent de mil fils. Contràriament, l'home que apareix en aquests marbres és un ésser immers en els seus límits, feliç i jove gairebé sempre, amb prou feines individualitzat i que hom sap que no espera res perquè en ell s'acaba tot. Quan tantes vegades l'home de després, Holderlin o Winckelmann, evoca aquest avantpassat no ho pot fer sense una desesperada melangia. És curiós que aquest somni d'una Edat d'Or que els grecs perseguien s'hagi concretat precisament per a nosaltres en aquesta mateixa Grècia. Idealitzant-la l'hem transformada a gust nostre, a cops fins perdre-la en les estrofes de Racine. Seria útil de profunditzar



quina estranya passió o quina estranya necessitat ens ha dut a tantes Grècies reinventades.

Qui sap si el primer engany consisteix a no pensar que aquesta imatge de l'home està irremediablement perduda perquè es recolza en un fons intern que ja no pot ser nostre. La primera cosa que ens confon és que, en el bosc d'estàtues, hi veiem precisament això: un cos humà. L'era realment? Almenys per als grecs és segur que no. Es fa difícil d'imaginar avui el moviment de pietat que pogués menar Praxíteles a cisellar les formes mòrbides i voluptuoses de la seva Afrodita. Però l'erudició té els seus inconvenients i els seus avantatges, als quals no podem renunciar. Encara que ens costi d'acceptar-ho, som davant una escultura religiosa. Quan representa concretament els seus déus i quan en ex-vots o en figures d'atletes o nois vol reflectir el seu agraïment envers aquests déus. Així, els cossos meravellosos pregunten el déu que els conservi l'agilitat i la força. Sense cap mena de dubte, tota aquesta estatuària que ara admirem als museus devia tenir el seu millor lloc als temples sense sostre del sud d'Itàlia, de Grècia o d'Àsia menor.

Així, doncs, a fi de comprendre aquests cossos nus, aquests Apollons i aquests Afrodites, la primera cosa que hauríem de fer és conèixer aquests déus, dels quals al capdavall eren imatge i transsumpte. Ja ens adonem tot seguit que la seva perfecció arquetípica en prové en bona part. Però



en la seva felicitat plenitud també es nota que la imatge a penes si era imatge. Perquè el secret de tot potser consisteixi en això: que no és solament que aquests homes siguin déus, sinó també i, més prodigiosament, que els déus gairebé van esdevenir homes. És per això que gairebé se'ns confonen. De les antigues potències tectòniques, dels monstres de la terra indiscernibles, amb prou feines si queda res en aquest Olimp antropomòfic. Un bon dia, Apolló va arribar a Delfos del mar i va començar el diàleg amb els homes. La pau, aquesta estranya pau que ara surt a flor de pell als rostres de les estàtues, prové d'aquest pacte.

Hi ha un vers d'Eurípides que convé recordar: «No estimo els déus que cal adorar de nit». I un altre de Sòfocles: «Només els déus no coneixen ni la vellesa ni la mort». I un altre del pseudo-Teòcrit: «Vull ser pura i plaure aquells qui són purs». Déus, a plena llum, que gairebé viuen amb nosaltres, propers, familiars, amb els mateixos desigs i les mateixes il·lusions. Per això habiten la nostra terra i hi transiten francament. «Somriure de les illes vagaroses, on el cos de les deves s'ha inundat amb les suors del part». Doncs, no ens pot estranyar l'ambigüitat d'aquesta escultura perquè en realitat no existeix quan les deves engendren i donen a llum damunt la terra, segons ens diu Píndar.

*El realisme*

Ja hem dit que l'erudició té els seus inconvenients i els seus avantatges. Així ens ensenya, per exemple, que l'obra d'Escopes, Lisip i Praxíteles, només ens és coneguda a través de còpies posteriors, incloent-hi el famós «Hermes» d'aquest darrer, trobat a Olímpia, l'autenticitat del qual, que hom donava per certa, ha estat posada darrement en entredit. Les obres, a més, ens van arribar sovint mutilades i a cops fora de llur context. Les instal·lacions museístiques no deixen de ser gairebé sempre un diorama més o menys afortunat.

Però hi ha un altre problema que agreuja la qüestió. Ara veiem aquesta escultura en blanc i ens entusiasmem amb l'austeritat del marbre i amb la pàtina del bronze. En realitat l'escultura grega va ser sempre acolorida tal com consta als textos i tal com podem comprovar en alguns casos com en el de les estàtues de les corèes desenterrades a l'Acropòlis d'Atenes. Eren pintades amb colors vius, i la indumentària, els cabells i les joies permetien un joc fulgurant i pintoresc molt poc d'acord amb el que admiren en l'actualitat. En el cas de l'escultura criselefantina juguen, a més, l'or i el vori i tota mena de pedres precioses, tècnica que produïa l'admiració dels contemporanis i amb la qual es realitzaven les obres de més categoria. Fídies s'hi va aplicar



amb gran fortuna i sempre va ser citada com una de les seves obres màximes la seva Atena Partenós, realitzada amb aquest procediment.

S'ha assenyalat com un dels valor bàsics de l'escultura grega el seu realisme, fins i tot el seu naturalisme. És intrigable el seu continu avenç per aquest camí, des d'unes primitives formes més hieràtiques fins al virtuosisme dels seus últims moments. L'estudi anatòmic del cos humà és dut amb constant aplicació. Arribar a fixar el moviment més lleu li és fonamental, fins i tot en els seus moments més estàtics. El modelat serà consciencios, exigent. Aquest ideal de verisme que ara ens consta de celebrar, constitueix la pedra de toc d'aquest art. Els grans elogis es centren en ell. La mimesi, la imitació és suprema virtut. Les citacions són típiques i tòpiques: els ocells anaven a picossejar el raïm pintat per Zeuxis i el cavall d'Alexandre renillava davant la seva imatge. «Els ulls són millors testimonis que les orelles», afirma Heràclit.

Si tenim en compte tots aquests fets comprendrem millor fins a quin punt el color podia contribuir a aquest il·lusionisme i, en conseqüència, com era d'obligat en una obra acabada i perfecta. Aquest il·lusionisme podia arribar a extrems que gairebé ens semblen incomprendibles, tractant-se d'un art que ha estat tan idealitzat per acadèmies solemnes i professors encotillats. L'Atena criselefantina de Fídies que s'allotjava al Partenó, tenia al davant un petit estany on es pogues-



sin reflectir els daurats de la indumentària i les pedreries que representaven els ulls, les dents i els adornaments. Iluminada per l'única porta del temple, l'efecte havia d'ésser forçosament solemne i teatral. D'altra banda, l'estàtua, de gran tamany, estava realitzada a base d'aquestes aplicacions de vori, or i pedres precioses, muntades sobre una estructura de fusta, una cosa així com se solen fabricar els gegants dels pobles o d'una falla valenciana. Anem a parar en un món de diorama, de pessebre napolità, de pas de setmana santa sevillana. Que lluny que som d'aquells marbres neoclàssics de Winckelmann, però també com encaixa tot això amb aquesta exigència de verisme perseguida per aquesta escultura!

### *El nombre*

Però res no fóra més fals que intentar liquidar amb aquest realisme dut fins a l'excés, el secret d'aquesta escultura. En primer lloc tot això que escrivim és fatalment imaginari i ens duu a la caricatura. Ens serveix molt bé per a desvirtuar idees preconcebudes que ja no es poden admetre, però no per aproximar-nos a una realitat que fatalment se'ns escapa perquè va ser molt més complexa. D'altra banda, ¿com no fóra veritat això mateix que encara intuïm al davant d'un d'aquests marbres mutilats que ens parlen de tanta pau i amb tanta força persuasiva? ¿No

devia tenir raó Holderlin a l'últim racó del seu somni?

Existeix indubtablement l'altra cara de la moneda. Aquest esforç realista de la cultura grega s'acompanya d'un gran poder d'abstracció que el limita i el condiciona. La realitat és sempre una cosa per depurar, per corregir, per estructurar. La realitat ha de ser sotmesa a la raó. La paraula grega *tò eidos* és decisiva en aquest cas. Significa idea, però, més primordialment, la idea o la norma equivalent també a la imatge. Arriba un moment en què el contrast entre realisme i abstracció desapareix. Les formes mentals de l'arquitectura, de la columna i del frontó, van poder tenir el seu origen en elements naturals com el tronc i les copes dels arbres i arribar a la seva nuesa elemental a través d'una depuració de la forma on tot es resol en càlcul i nombre. De la mateixa manera, les formes humanes amb tot el seu realisme mai no van deixar de contenir en el seu interior aquest mateix nombre dels elements arquitectònics. Fins i tot a vegades, com en el cas de l'Erecteió de l'Acropolis d'Atenes, les gràcils formes femenines poden fer sense esforç el seu paper de columnes.

L'artesana probitat de Policlet ens deixava la rigidesa del seu cànon perquè no ens poguéssim equivocar mai en les nostres interpretacions. Lisip ho modificarà per fer-lo més àgil i esvelt, però persistirà el nombre. En el cas de Fídies, aquest nombre alena en una forma més subtil



precisament per més abstracta. Els filòsofs, en aquest cas, ajuden els artistes. Pitàgores fa el salt de la simple geometria a un món de pures relacions numèriques i hi basa el seu sistema filosòfic. Per a l'artista el nombre és l'harmonia, la proporció entre les parts, la forma en el seu sentit més absolut i depurat. Aquest és l'únic ideal més enllà de la fressa dels cossos, perquè en realitat aquests cossos només valen en tant que participen d'aquest ideal.

En definitiva, si aquesta escultura pot il·lustrar-nos sobre les peripècies dels déus o dels grans fets de llur història, també ho pot fer i, d'una manera més secreta i recòndita, de la mateixa evolució de les idees, d'aquest gran esforç d'un poble per a dominar el món que l'envolta. Les paraules de Plató a «El Banquet» es refereixen d'una manera precisa a aquesta bellesa ideal perseguida per l'art i que completa aquella primera imatge realista i pintoresca que intentàvem d'evocar. «Només aleshores, estimat Sòcrates, la vida val la pena d'ésser viscuda, quan es contempla la bellesa en si, simple, pura, sense barreja de res, salvada de les carns humanes i dels colors i de tota mena de futilitats mortals». L'altra cara de la moneda ens deixa veure plenament el seu joc.



### *L'equilibri*

Aquest és tal vegada tot el drama d'aquesta cultura. El seu difícil punt de síntesi que teòricament sembla impossible i que es va imposar només en un breu lapse de temps, en aquells anys solars d'equilibri que van de les guerres mèdiques a les guerres del Peloponès, en l'anomenat segle de Pericles. Però n'hi ha prou perquè marquin un art per sempre. Després podem entrar en els detalls, recórrer el dramàtic itinerari que va des dels primers passos en què el cos humà és encara tronc vegetal fins quan amb l'alexandrinisme s'imposa la turbulència i el cos humà esdevé un cop més fullaraca i clamor. També els déus i la idea sortiran malparats d'aquesta aventura, però sempre quedarà entre els dos extrems aquest veïnatge d'homes i déus, aquesta confusió de forma i idea per a testimoniar un moment en què el pensament humà va poder imaginar-se que havia arribat més a prop d'un equilibri. Després Heràclit, Heràclit el pre-socràtic, Heràclit «l'obscur», segons deien els mateixos grecs, tornarà a guanyar la partida.

L'equilibri en aquest cas, repetim-ho, es confon amb la mesura. Hem tingut la pruija una mica pueril de recolzar aquestes línies només amb citacions d'autors d'aquella època i d'aquella terra petita, concreta i solitària en el seu mar lluminós, voltada de móns vastos i informes. Acaba-

rem amb Èsquil: «Que a tot arreu triomfi la mesura. Els déus li van atorgar un privilegi únic, restringir el seu poder capriciós. La desmesura és filla de la impietat».

## V

### UNA VISITA AL MUSEU NACIONAL D'ANTROPOLOGIA DE MÈXIC

#### *Raó del Museu*

El Museu Nacional d'Antropologia alça la seva estructura apaisada i grandiloqüent en ple bosc de Chapultepec, que si en temps relativament recents eren encara afores, avui el prodigiós creixement de la ciutat de Mèxic ha convertit en un dels seus centres. La ubicació és perfecte donades aquestes circumstàncies i més encara si pensem que el bosc és un dels alts indrets històrics de la vall. S'hi van assentar per primer cop els asteques abans de començar la seva definitiva aventura que els havia de convertir en el corollari final d'una sèrie de civilitzacions que qualifiquem de pre-colombines. Cal afegir-hi la bellesa de l'indret. D'aquest Museu estant sempre és possible d'albirar a través dels amples finestres l'exuberància de les boscúries. Ens convençem una vegada més del gran paper de les ober-



tures exteriors dels museus. Aquest contrapunt de la natura estableix el necessari descans en la contemplació, sempre massa precipitada i confusa, de tot allò que es recull a les sales.

Hem dit que el Museu té una certa grandiloqüència. També això cal subratllar-ho. Els seus arquitectes, amb Pedro Ramírez Velázquez al davant, van comprendre perfectament que la generositat en els espais era imprescindible en un programa museogràfic tan complet. Però, a més, era lògic que la presentació de les peces d'unes civilitzacions que van tendir a l'èmfasi i a la grandesa fos feta partint d'aquests mateixos supòsits. El marbre de Santo Tomás de Puebla i la llamborda rosa de Querétaro eren materials apropiats sense cap dubte. I també una certa reminiscència maia o teotihuacana a les formes. No es tracta de cap beneit «revival» arquitectònic, però sí d'un noble esforç per a atènyer-se a una llunyana i difícil tradició. A les estructures moderníssimes no podia faltar aquesta vehement al·lusió al passat. També s'hi barrejava una bona dosi d'orgull de pàtria, molt comprensible en un país tan vell i tan jove alhora. El resultat és el caràcter evidentment monumental de l'edifici.

Però també això estava en l'última intenció dels promotors del Museu. A Europa, i fins a Estats Units, un museu és el resultat d'uns interessos molt determinats. Productes en alguns casos de col·leccions reials o particulars i, en d'altres, d'immenses rapacitats, es van justificar bàsica-

ment en la qualitat de les seves obres. Vull dir que el factor merament estètic fou sempre primordial. En canvi, en el cas del Museu d'Antropologia de Mèxic, a la base de les seves col·leccions hi ha una concepció més pedagògica i cultural. A més, no podem afirmar que només aquestes col·leccions són el Museu. Al seu costat existeixen biblioteca i centre d'estudis, informació i visites comentades, una gran suma d'elements que tenen més a veure amb l'educació general que no pas amb la simple contemplació de l'art. Aquesta és una magnífica Casa de Cultura que intenta que els habitants d'un país s'adonin exactament de qui són, almenys en un dels seus elements constitutius. D'on que el Museu, el continent i el contingut, les seves parets i les obres que allotgen, responguin sempre a aquesta darrema voluntat de formació.

Comprovem aquestes intencions en veure la gran abundància de maquetes, diorames, mapes i plànols més o menys simbòlics o il·lustratius, que es distribueixen per les sales. I, encara més, quan tan sovint l'obra autèntica s'acompanya de l'obra reproduïda que es fa entrar en joc perquè el panorama sigui més complet. Per a una certa sensibilitat això pot ésser incompreensible, encara que l'obra reproduïda ho sigui a escala natural, realitzada amb materials idèntics i amb la màxima escrupolositat. Segons com es miri, aquestes últimes garanties encara empitjoren la cosa perquè faciliten la confusió. Però aquí en-



trem a l'essència mateixa del Museu. Amb això comprenem que la seva finalitat pedagògica està molt per damunt dels seus fins estètics. Les sales ens han de proporcionar sobretot un resum útil i comprensible de cada una d'aquestes velles cultures. L'espectador hi ha de trobar les seves línies bàsiques i els seus elements decisius. El pur gaudi estètic es donarà com a complement després que s'hagi orientat l'espectador en la complexitat de la vida més general. És un valor a tenir en compte, però no l'únic.

El Museu té raó de qualificar-se d'antropològic i no d'artístic. Aquí l'home, en el seu total d'aspiracions i de lluites, de treballs i de somnis, és el veritable protagonista.

### *Las niñas bonitas de Tlatilco.*

Una visita amb presses al Museu podrà reafirmar un prejudici molt estès sobre l'art de l'Amèrica pre-colombina. Se'ns escapen els seus matisos i ens deixem dur per suggestió massa immediata davant el hieratisme de les esteles tolteques i el bigarrament dels relleus maies. Cal convenir que aquesta confusió es deriva fatalment del fet que es tracta d'un art que fins no fa gaire no ha estat més o menys classificat. Els treballs i les investigacions dels especialistes han anat ordenant de mica en mica el que durant segles fou vist massa en bloc. Ara comprenem millor que



no es tracta d'un poble i d'una civilització, sinó de molts pobles i de moltes civilitzacions que si bé van tenir caràcters comuns i es van relacionar intensament no van deixar de mantenir unes característiques particulars. A més, s'ha pogut precisar a fi de fer més comprensible el quadre, el tall vertical en el temps i l'horitzontal en l'espai de totes aquestes cultures.

Són molt de temps els vint segles d'abans de la nostra era i els quinze que en l'actual antecedeixen l'arribada d'Hernán Cortés, per tenyir-ho tot amb els mateixos colors. Des del nòmada errívol que procedent d'Àsia es va escampant Amèrica avall des de l'estret de Behring, fins al sedentari constructor de ciutats, poden ser inscrites innumerables i contradictòries possibilitats humanes.

Precisament això és el que ens mostren les quatre primeres sales del Museu. Prescindint i tot de la primera que és més aviat didàctica i constitueix sobretot una introducció general a l'antropologia, les tres restants ens donaran fe d'unes cultures que a Mesoamèrica ens duen des d'uns orígens prehistòrics fins a les cultures de l'Altiplà mexicà que han vingut a dir-se pre-clàssiques.

La primera cosa que hi cal assenyalar en el moment en què ja ens deixen prou material d'estudi, és la seva base essencialment agrícola. Román Piña Chan ens diu que van cultivar gran nombre de plantes alimentàries, medicinals i uti-

litàries, entre elles blat de moro, carbassa, *chile*, fesols, *aguacate*, *zapote*, *amaranto*, cacau, tabac, cotó, *chia*, gira-sol, *magüey*, *henequén*, etc. Davant aquesta enumeració la imatge de Mèxic es concreta definitivament. I en conseqüència s'estableix el caràcter d'una terra, i es donen alguns dels signes essencials del seu art.

La ceràmica i els teixits, tota la gamma d'eines per al treball i d'objectes per als seus cultes als morts preludien els desenvolupaments ulteriors. Però ja en aquest moment, en aquest tercer segle abans del nostre segle, l'aparició d'aquestes sorprenents figuretes de Tlatilco ens deixen astorats. Es tracta de representacions femenines en terra cuita batejades encertadament amb el nom de *niñas bonitas* perquè hi ha en elles com una pruija exhibicionista que tant es comprova en els volant de la indumentària com en l'abundància de joies que les cobreixen. Semblen alludir a alguna festa camperola i s'hi ha volgut veure l'espiga del Moresc en una forma antropomòrfica. Que ens trobem amb el blat de moro en aquestes figuretes segurament culturals ens sembla lògic en una terra on aquesta planta serà el centre de tantes coses. Sigui com sigui heus aquí les figures, eixerides i vivaces, amb una barroca exaltació que ens les fa properes. Per primer cop haurem de revisar el tòpic d'un art sempre tràgic i desmesurat, violent i solemne. Per descomptat que aquests aspectes incidiran després en l'art pre-colombí. Però ara és més aviat



una altra idea la que s'imposa. Unes societats més aviat rurals i domèstiques sembla ser que van trobar la pau almenys durant uns segles. Les *niñas bonitas* de Tlatilco amb els seus collars i arracades, amb els seus rostres infantils, amb els seus pentinats complicats i divertits, no tenen res a veure amb els déus de la guerra i de la sang.

### *Teotihuacán o la severitat.*

Teotihuacán és una part fonamental del passat de Mèxic. Aquesta gran cultura que s'estén des de segles abans de l'era cristiana i desapareix sobtadament a finals del segle set o començaments del vuit de la nostra era ens ha deixat els monuments més impressionants de l'Amèrica antiga. Davant aquestes emprentes comprem que el seu prestigi fos enorme entre els pobles tolteca i asteca que a la vall de Mèxic heretaran el seu poder. Encara avui a l'Amèrica pre-colombina gairebé es confon amb Teotihuacán. El diorama solemne de les seves grans piràmides i temples pot prescindir de l'esforç de la imaginació tan necessària quan es tracta d'altres civilitzacions. En aquest cas s'imposa la simple realitat.

Tant és així que gairebé no ens serveix la gran sala del Museu d'Antropologia destinat a aquesta cultura. Això no és just quan es pensa

en les abundants col·leccions de ceràmiques, en la curiosa estàtua de Xipé Tótec, en un braser cerimonial que és una filigrana de formes encavallades, en tantes altres coses que hi podem admirar. Però Teotihuacán és sobretot un lloc situat només a cinquanta quilòmetres del Museu i és massa forta per a resistir-la la temptació d'anar a veure no solament les obres dels homes, sinó també el lloc que les va veure néixer. A més, sabem que Teotihuacán és bàsicament arquitectura i paisatge i això no pot ésser conservat als museus. Cal aturar-se en la nostra visita i traslladar-nos a Teotihuacán.

Precisament el paisatge que desfila davant la nostra mirada durant el breu viatge ens farà comprendre moltes coses. Tot té una amplitud i una severitat especials, i ens predisposa a l'espectacle que ens espera. El cel és clar i transparent i en aquesta gran alçada el vent encara el vernissa més. Les pedres lluiran al sol amb els seus perfils més acusats.

Es conserva més o menys recompost el que fou gran centre cerimonial de Teotihuacán. Sembla ser que cal imaginar aquesta grandiosa ciutat més aviat com un enorme santuari que no pas com un nucli de vida quotidiana. Teotihuacán significa l'«indret on van ser creats els déus» i la llegenda explica com dos d'ells, Teccuziztecall i Nanauatzin, van acceptar dels seus companys divins el tràgic paper d'il·luminar el món i per això es van llançar al foc del braser ritual. Així



van néixer el Sol i la Lluna per als homes. Les grans piràmides que encara s'alcen al pla recorden aquest sacrifici.

Com en tants d'altres llocs del món —Grècia o Egipte— el que imposa en aquest conjunt de monuments és el seu esplendor matemàtic. L'eix de la Piràmide del Sol els orienta i la gran Avinguda dels Morts que va a parar davant la Piràmide de la Lluna crea una excel·lent perspectiva urbana. Els murs en diagonal i rectangulars, la curiosa combinació que en diuen de *talud-table-ro* (marge-tauler), creen unes formes netes i precises, una sòbria estructura on els plans s'imposen per ells mateixos. La grandesa del paisatge que ens envolta és subratllada per la simplicitat d'aquesta arquitectura. L'element ornamental és sempre secundari en aquest cas, encara que compremem per les restes de pintura sobre estuc que troben al temple de Quetzalcóalt, que, com sempre, la nostra visió d'avui només pot ser molt incompleta. No podem substituir amb la imaginació el que insinuen aquestes restes ni tampoc imaginar aquesta gran avinguda, ara solitària, plena de gent devota i apassionada.

En tot cas, ens sembla que la claredat dels volums i la seva força expressiva justifiquen el gran paper que atorguem al rigor geomètric en la construcció d'aquests edificis. D'on la seva severitat i la seva grandesa, aquella estranya força que sembla esclafar-nos i esclafar el paisatge. A Teotihuacán li escau la llum del capvespre. Quan

tot es difumina una mica encara s'exalten més les arestes de les pedres.

### *El guerrer tolteca*

Teotihuacán va presidir un món de pau que va venir a resumir segles d'instal·lacions agrícoles en uns camps encara lliures i no discutits. La religió va sorgir d'aquestes civilitzacions rurals que van anar millorant les seves tècniques de conreus i les seves eines de treball. A Teotihuacán no hi havia muralles defensives i en les seves pintures murals i en els seus relleus no trobem imatges bèl·liques. Es comprèn que per als pobles posteriors Teotihuacán vingués a parar en una «llegenda daurada» i en definitiva només pogués ser obra dels mateixos déus.

Però la invasió de les hordes seminòmades procedents del Nord —els anomenats chichimeques— va venir a destruir aquest món feliç. La crisi se situa més o menys a l'any mil de la nostra era. Quan es tendeix a uniformar aquestes cultures pre-colombines convé de recordar aquesta gran ruptura en el temps que les separa i les distingeix d'una manera decisiva. Ara apareix per primer cop la imatge del guerrer. I també, en conseqüència, un nou tipus d'arquitectura que respon a unes necessitats purament militars. L'art sofrirà les conseqüències d'aquesta evolució. Ja serà més agitat i dramàtic. La realitat de



la conquesta i la guerra substitueix el món de les tasques pacífiques. Els herois exigeixen l'ariscat gest de l'aventura. Tot i adoptant costums i tècniques dels pobles conquerits, creient-se fins i tot pares de totes les arts, els tolteques no podran renunciar mai a llur origen atzarós i brutal. El seu cabdill Tezcatlipoca serà sempre un déu de la guerra. El seu opositor Quetzalcóatl s'haurà d'expatriar per massa generós i amant dels homes. Fugitiu cap a les terres de l'Est, també ell com els seus avantpassats de Teotihuacán, es precipita al foc i esdevé l'estrella del matí.

A l'art tolteca hi ha una imatge que resumeix tots aquests ideals. Es tracta dels hieràtics pilars representant un guerrer. Rígid, amb la seva indumentària i el cofat de ploma de quetzal, se'ns ofereix a la vista com un model d'energia i de voluntat. Sostenen el món en les seves amples esquenes geometritzades. Miren de front sense vacil·lació. Accepten sense por el tribut de la sang. Són fills predilectes d'aquest culte de la violència que d'una manera abusiva ha estat conferit a tot l'art pre-colombí.

### *La Sala Mexica*

Els asteques seran els més brillants successors dels tolteques. Pertanyen a la mateixa raça de pobles chichimeques i les circumstàncies els van dur a ocupar un paper determinant en els tres

segles anteriors a la conquesta d'Hernán Cortés. Tula, la capital tolteca, esdevé un mite per a ells i l'invocuen com un exemple a seguir; també els déus seran els mateixos i el culte de la guerra i aquest gran holocaust de víctimes ofertes a fi d'alimentar els déus que tant va escandalitzar els conquistadors.

Al Museu d'Antropologia la sala dedicada a aquesta cultura duu el nom de Sala Mexica. Mexiques o asteques són noms distints d'una mateixa realitat. El definitiu assentament d'aquesta civilització va fundar en una llacuna l'actual ciutat de Mèxic que ells anomenaven Tenochtitlán. Com es veu el nom del poble que va donar vida a la ciutat ha acabat imposant-se. De tal manera que ara no és solament el nom d'una ciutat, sinó el de tota la nació.

Hom podria pensar que el lloc presidencial que ocupa aquesta sala dins el Museu es deu a aquestes circumstàncies al·ludides. Però hi ha d'altres raons que ho abonen. Concretament aquesta és la cultura que ens ha deixat uns rastres més significatius i més complets. Podrem col·locar al seu costat la cultura maia, amb un volum de peces i significacions d'igual o major importància. Però la cultura maia, és més remota en el temps, es resisteix més a una certa idea tradicional sobre l'Amèrica pre-colombina, que, en canvi, encaixa molt bé amb la cultura mexicana. Cal tenir en compte que encara avui gran part del que sabem d'aquest món pre-colombí depèn



dels relats i descripcions dels primers cronistes d'Amèrica, Bernal Díaz del Castillo al davant. En definitiva, la Sala Mexica és el pont necessari a fi d'introduir-nos-hi. Pensi's que arriba un moment en què la seva història es confon amb la nostra. Moctezuma i Hernán Cortés són dues figures paral·leles. Les imatges de l'emperador asteca i del conquistador espanyol, i la història dels amors d'aquest amb l'índia Marina, eren familiars en el petit món dels gravats que decoraven les cases pairals de qualsevol racó d'Espanya i de França en els segles XVII i XVIII.

La Sala Mexica està presidida pel famós Calendari Asteca, un gran bloc circular de pedra de 3,35 metres de diàmetre que pesa 24 tones. El Sol presideix una sèrie de registres concèntrics que amb les seves inscripcions jeroglífiques ens informen sobre el pas del temps. Va ser construït una mica abans de la conquesta, sota el regnat de Moctezuma II, i davant seu hom pot sentir-se inclinat a pensar, tenint en compte la imminència dels esdeveniments, que quan un home o un poble es preocupen massa del futur comença el seu ineluctable declivi. Tota la cultura asteca sembla gravitar sota el pes d'aquesta obsessió del temps. La llegenda dels déus blancs que havien d'arribar d'Orient conduïts per Quetzalcóatl explica l'escassíssima resistència davant el grapat de soldats d'Hernán Cortés.

Aquesta immensa malenconia d'una cultura cansada pot ésser també percebuda en el Mace-

hualt mexicana, assegut amb un tan displicent gest de cansament als braços deixats anar damunt els genolls; el mateix diria del rostre inclinat d'aquest home mexicana també assegut; o d'Ehecatl, el déu del vent i, en definitiva, de tants altres rostres talment ensonyats o vacil·lants que ens miren a la sala. No arriben a desvirtuar aquesta idea les al·lusions sagnants de l'estàtua de Coatlicue, o del Teocalli de la guerra florida o del Tzompanli o mur del cranis; ni la fermesa altiva del famós cavaller Àguila. La Sala Mexica és realment l'expressió d'un capvespre i l'aire funeral i solemne de la instal·lació encara contribueix a accentuar-lo.

### *Oaxaca*

Les sales que hem recorregut fins ara se succeixen segons un ordre cronològic i totes elles en una de les dues grans ales del Museu, llevat de la Sala Mexica que ocupa la capçalera central de l'edifici. Ens queda ara per veure les sales de l'ala paral·lela que es distribueixen segons un altre criteri. Les anteriors corresponien a civilitzacions de Mèxic central i ara es tracta d'unes cultures escampades per tot el vast territori. La ruptura, doncs, ja no serà cronològica, sinó geogràfica. La Sala Mexica és evidentment un final, però un final d'una regió molt determinada. Ens esperen les cultures paral·leles que van créixer



en regions més allunyadas. Com és lògic, ens veurem obligats a retrocedir en el temps. Precisament totes elles van tenir el seu màxim esplendor en èpoques molt anteriors al gran imperi dels asteques.

La Sala Oaxaca recull la cultura mixteca-zapoteca. Sobre un país muntanyós cobert de boscs en la seva part meridional, tenen lloc primer la civilització zapoteca i, després, la civilització mixteca. Monte Albán i Mitla són els grans llocs d'aquestes dues cultures. També ara hauríem d'abandonar el Museu i traslladar-nos a aquests indrets. L'arquitectura hi va tenir molta importància. Mitla ens rebria amb la lapidària sobrietat de la seva arquitectura, amb l'escalonada successió de motius geomètrics que representen un extrem en l'alternativa de realisme i abstracció que constitueix l'últim secret de l'art pre-colombí. Les estatuetes de Tlatilco com el rostres olmeques podrien ser el símbol de la primera temptació i els jeroglífics maies de la segona. Però encara més aquestes sigles exactes i matemàtiques que trobem a Mitla.

Però deixant de banda tantíssimes coses com podem admirar en aquestes cultures, en aquest ràpid repàs ens convé fixar-nos molt especialment en la seva prestigiosa orfebreria. És molt possible que les tècniques del laminat, repujat, *cire perdue*, filigrana i soldadura els arribessin de més cap al Sud, de Colòmbia i del Perú. Però és impossible de no rendir-se davant l'extrem virtuo-

sisme d'aquest pectoral d'or amb cascavell efigie procedent de Barachila o del fermall en forma d'escut amb fletxes travessades de Yanhuitlán. Les matèries llueixen amb clamor insistent. La forma és succinta i pura. Tal vegada en aquests productes d'una artesania eficacíssima ens trobem davant els missatges més definitius d'aquest art.

### *Les cultures del Golf*

A la Sala de les Cultures del Golf ens trobem en primer lloc amb els olmeques, aquest vell poble que sembla que estigui a la base de totes les cultures americanes, perquè el rastre de la seva influència es troba igualment a Teotihuacán i entre els maies o a Mitla. Se n'ha parlat com de comerciants colonitzadors que es van dispersar per petits grups fins a Guatemala i el Salvador. Originàriament van ocupar les zones tropicals que ara es concreten en uns quants noms arqueològics com Las Ventas, Tres Zapotes, San Lorenzo... Qui sap si d'aquella primera vida a la selva va néixer el culte bàsic del déu-jaguar, l'animal enemic que s'havia de propiciar. En tot cas els trets bàsics d'aquest déu-jaguar els podrien entreveure més o menys desfigurats en els elementals i categòrics rostres humans de la seva escultura. Per a ells l'arqueòleg Jiménez Moreno va proposar el nom de *tenecelone*, «els que tenen



una boca de jaguar». Més coneguts són amb el qualificatiu de «Baby face», motivat per l'infantilisme de l'expressió, els llavis grossos i caiguts, els ulls oblics i els nassos camusos. Ens hi impressionen aquestes característiques racials i el profund realisme amb què han estat vistes i tractades. Ens podrien semblar gairebé còmiques si no fos que el plec dels llavis té encara un aire felí que ens corprèn. Hi ha un mínim d'ornamentació en aquestes peces; la pedra porosa ha estat polida amb gran refinament i arriba a adquirir qualitats de la més fina matèria. Tot és sobri, simple, un pur joc de formes vàlides per elles mateixes. Aquest és un dels més alts moments de l'art d'aquelles terres. Es comprèn que aquest gran sentit plàstic dugués els olmeques a llaurar el cap monumental de San Salvador i a la seva recerca de pedres dures com el jade per a fabricar peces admirables.

En aquesta mateixa zona del Golf, més cap al Nord, hi van habitar haustecs i totonaques que també ens han deixat temples, estatuària, ceràmica i orfebreria. Dels totonaques queda el lloc del Tajín amb la seva «piràmide dels nínxols» i la seva sèrie escultòrica de «jous», «palmes» i «destrals» relacionats amb el Joc de la Pilota, més ritu que no pas esport, veritable punt central d'aquesta cultura. Concretament, la «palma» esposada en aquesta sala, que representa dues mans juntes en actitud de suplicar, és una imatge on realisme i abstracció arriben a una síntesi admi-

rable. Podríem arribar a pensar en les formes més audaces de l'escultura moderna així, per exemple, en el cèlebre «ocell» de Brancusi—. També en el gòtic més perpendicular. És una forma pura, alada, fugitiva i tendra.

Dels haustecs destacariem certa serenitat explícita tant en la seva ceràmica com en les seves nombroses figuretes. La imatge d'un adolescent que procedeix de Jalpán és d'una gran dolçor. La seva actitud hieràtica correspon a la representació que se li atribueix de jove sacerdot de Quetzalcóalt. Ens impressiona el joc assossegat dels braços i sobretot el feliç estat d'esperit que deixa endevinar la boca mig entreoberta.

### *Els maies*

La cultura maia és el gran opositor de les cultures que tenen lloc al Mèxic central. Durant molt de temps, per falta d'investigació, aquestes últimes es confonien massa i no se sabia exactament la distància que existia entre Teotihuacán i els asteques, per exemple. Els maies en canvi quedaven a part com una cosa distinta i inconfundible. Es pot explicar aquesta més ràpida caracterització d'una cultura per indubtables raons intrínseques. Però també hi va influir molt la seva concreta ubicació geogràfica. Els maies van créixer i van prosperar a la vasta, però molt ben delimitada regió de Yucatán. Sembla com si ja



la circumstància física els determinés d'antuvi. Els maies són aquesta extensa zona tropical de plans i muntanyes que va des del «riu Grijalbo», a Mèxic, fins a la vall de l'Ulúa, a Hondures, i al riu Cempa, al Salvador.

Però és indiscutible que aquesta gran civilització de petites ciutats que amb alternatives de sort i desgràcia s'estén des del segle IV de la nostra era fins al segle XIV, va arribar a una concreció singularíssima. A part de les múltiples influències i invasions que va haver de suportar, un geni especial la va preservar de l'anonimat. Ara ens apareix com una cosa molt determinada i amb un desenvolupament complet. Qui sap si el paisatge, amb el seu enorm volum, va interveir en aquest cas d'una manera decisiva. És indiscutible que el pur espectacle de la selva ens sembla com una sustentació essencial d'aquest món embolicat de formes que caracteritza l'art maia.

Els maies foren un poble amb un desenvolupament social i econòmic molt elevat. Els seus coneixements matemàtics i astronòmics, el joc màgic dels seus calendaris gravats en esteles, han estat objecte d'investigacions contínues i ponderatives. Els seus centres culturals de Palenque o de Tikal foren també centres de cultura. I aquest mateix element intel·lectual intervé en la seva arquitectura i en la seva plàstica que no queda mai satisfeta amb les seves primeres consecucions, sinó que evoluciona metòdicament i arriba a re-

sultats sempre més difícils. La famosa volta maia, tot i en el seu equívoc i la seva falsedat, representa una intuïció genial que queda única en l'art americà pre-colombí. Però encara ens sembla més important el tractament sistemàtic de la voluta que produeix un joc de formes i de ritmes pràcticament inexhaurible. És aquest el factor decisiu de la ufanosa decoració que recobreix façanes i esteles. La voluta, que té l'origen en la forma de la serp, constitueix una possibilitat expressiva sense límits. S'estén i es contorsiona, adquireix tota mena de formes, fa néixer singulars punts d'interrogació i crea una màgia floral mai interrompuda. Però també sap adaptar-se a l'ordre arquitectònic de les piràmides de perfil elevat i passant pels angles contornejats arriba fins al quadrat i al rectangle, i les interessantíssimes gregues escalonades que s'havien d'expansionar no solament en els seus edificis, sinó entre els dels pobles dels Andes. La voluta esdevé també jeroglífica i tant en esteles com en còdexs planteja la seva gran eloqüència d'escriptura plàstica.

Potser això ens duu al signe més distintiu de la cultura maia. L'arquitectura en el seu cas serà només el resultat d'una gran força ornamental. A Teotihuacán admiràvem les superfícies nues, l'esplendor de la pedra solitària. Aquí, els murs sempre apareixen coberts per l'eura ufanosa dels relleus i dels estucs. La pedra calcària de les seves pedres es va prestar en alt grau a aquest joc de les petites formes que converteixen els tem-



ples en brodat afiligranat i prodigiós. El que interessa és el revestiment, la rica indumentària sobre l'estructura que desapareix com van desaparèixer els ossos de la terra recoberta per una vegetació salvatge. Hi ha un fet que ens ho confirma d'una manera clara. L'arquitectura de pures formes funcionals importa tan poc que sempre la veiem deformada per afegitons sense justificació constructiva. Hi ha dos elements bàsics en aquests edificis maies que ens deixen perplexos: la cresteria i la façana volant. La primera és un mur que s'alça sobre la teulada i té un paper de simple coronament. La segona és un mur exterior que vist de front fa pensar en un segons pis inexistent. En ambdós casos sembla molt clar que l'únic que es busca es disposar de més superfícies per a decorar, encara que aquestes superfícies no es justifiquin estructuralment. Repetim que l'arquitectura és un simple suport de la decoració.

Assenyalats aquests fets es comprèn que els maies sobresortissin en qualsevol art aplicat, orfèbreria o teixit i més encara en el pur signe gràfic. El que passa és que la gran hecatombe de la Conquesta ens ha deixat orfes d'un món de còdexs que segons Landa arribava a milers. Ara només n'existeixen tres que es conserven a les biblioteques de Madrid, Dresde i París. Pensem que en aquests còdexs l'art maia se'ns revela en el moment de la seva màxima intimitat.

*La dona agenollada de Nayarit*

Es van acabar els grans moments d'art precolombí. A les sales dedicades a les cultures del nord i occident de Mèxic ens espera un món més humil. Civilitzacions del desert i de les altes planícies, dels pobles recolectors i caçadors a les terres àrides. Un art més elemental i succint s'expansiona en aquesta regió però ens deixa un valuós material ceràmic i tèxtil tractat amb ímpetu eficaç.

Però si ha petites zones i racons on la cultura, recolzant-se en una més gran estabilitat, pot arribar a resultats òptims. Hem començat aquesta visita al Museu d'Antropologia parlant de les «nenes boniques» de Tlatilco. És curiós que l'hem d'acabar amb la figura buida policroma d'una dona agenollada procedent de Nayarit. Aquí aquella saborosa juvenesa de les noies felices de Tlatilco ha desaparegut per a donar pas a una imatge més greu i enigmàtica. Però resulta que aquest nu impressionant, aquest cos obert oferint-se —també ella la Terra i els seus cultes sagrats— ens aproxima una vegada més a forces elementals que ens acosten un art que massa cops confonem amb les plomes del quetzal i la guerra florida dels sacrificis humans. Mèxic és també aquesta dolcesa i aquesta humanitat.

La nostra visita al Museu haurà servit per a revisar molts tòpics. Si ara en sortim per a descansar de tant de pes de la història, ens podem



perdre una bona estona entre els grans arbres del bosc de Chapultepec. Segur que acompanyats per aquesta vegetal harmonia l'última imatge de la dona agenollada de Nayarit adquirirà tot el seu sentit.





## LA CREU I L'ISLAM





# I

## L'ART BIZANTÍ

### *L'obelisc de Teodosi I*

Busquem a la ciutat que es va dir Bizanci, després Constantinoble, i més endavant Ístanbul, les empremtes corresponents a la segona d'aquestes tres denominacions. També ens interessa la primera en tant que va ser pas obligat per a la segona i àdhuc, paradoxalment, quan el nom desapareix com a apel·latiu de la ciutat, persisteix per a designar l'Imperi centrat en ella i, en conseqüència, el seu art i la seva cultura. D'Ístanbul, en canvi, en podrem prescindir perquè té molt poc a veure amb el que ens evoca Constantinoble. La ruptura va ser brusca i violenta en aquella data de 1453. El mil·lenari imperi s'enderroca submergit per l'onada otomana i tot canvia a l'Orient grec on les velles comunitats cristianes comencen a viure la seva letàrgia de se-

gles que persistirà fins al nostre. L'art dels turcs deu molt, segurament, a la retuda Constantinoble. Pensi's solament en les especials característiques de les noves mesquites turques de la ciutat, incomprendibles sense l'antecedent de la planta de Santa Sofia, ella mateixa convertida en mesquita. Però, amb tot, el món és un altre i la civilització també. Ens sembla gairebé necessari que la ciutat canviï de nom.

La denominació turca va durar molts segles. Així, doncs, no ens pot sorprendre que no sigui fàcil al viatger apressat de trobar els rastres de la ciutat medieval submergida. A nosaltres, amb les nostres velles voluntats al damunt, fatalment més acostats a Constantinoble que no pas a Istanbul, aquest fet no deixa de descoratjar-nos. Quan passegem ara per la ciutat voldríem que ens atabuixés més la imatge que en vam aprendre als llibres o que vam poder sorprendre en altres ciutats que foren, en el seu temps, províncies de Bizanci. Ens sembla perillós que la imaginació hagi d'omplir tants buits i que molts capítols d'aquest art s'hagin d'escriure amb conjectures i aproximacions. Però ja sabem que aquest és un fet inapel·lable a tots els països d'Orient. Terres assolades on els pobles i les civilitzacions s'han precipitat successivament. Sempre qualsevol país és la suma de diversos països en un continu trasbals de races, religions i cultures. Les ciutats sempre han canviat de nom. Aquí, com a Pèrsia, Anatòlia o Egipte, una immensa



història de segles obliga a capítols inconnexos que només s'unifiquen al fons d'un paisatge callat i indiferent.

L'itinerari bizantí d'Ístanbul comença per a nosaltres al rectangle de l'Hipòdrom. Fou el centre de la vida de l'Imperi. Constantí va donar a la primitiva obra de Sèptim Sever les seves dimensions definitives de 400 metres de llarg per 150 d'ample. Tots els sobirans van rivalitzar a decorar-lo i enriquir-lo. Ara és un espai una mica esvaït, voltat d'edificis inconnexos, amb un públic provincià que es dedica a admirar les escasses romanalles de l'antic esplendor. Per als nostres propòsits és al davant d'una d'elles que ens hem d'aturar. El sòcol de l'Obelisc de Teodosi I, de 390, ens pot semblar a primera vista una obra més de l'art provincial del Baix Imperi. Els temes dels relleus són els habituals: l'emperador inaugura les curses de cavalls, dóna una corona al guanyador, rep l'homenatge dels bàrbars captius. Al capdavall, la festa del circ com a pretext per a magnificar el sobirà. Però si el tema i la circumstància no semblen afegir res de nou a tantes obres similars, no passa el mateix amb el seu estil. Els personatges ens miren de front, hieràtics, impassibles i freds. Les vestidures serveixen més com a símbol de majestat que no pas per a cobrir uns cossos que no sabem si existeixen al seu darrera. La perspectiva desapareix. Entre el món i aquesta escena àulica hi ha una gran distància que contrasta amb aquella huma-

níssima proximitat que sembla pròpia, primer, de l'estatuària grega i després, d'una manera encara més realista i directa, de la romana. Un nou element incompreensible altera unes formes que en aparença continuen essent tradicionals.

El trasllat de la capital a Constantinoble no va ser cap fet fortuït. És segur que va obeir a raons profundíssimes. Es tracta d'un llarg procés en què l'antiga Roma vacilla sobre els seus fonaments. Els pobles conquerits es vengen amb la contrapartida de la seva influència espiritual. El mateix culte de l'emperador s'impregna d'elements estranys, de magnificència i solemnitats que no tenen res a veure amb l'antiga sobrietat llatina. Iran i els seus monstres, la teoria dels animals sagrats envaeixen un art que es complaïa en els seus límits. La parquedat ha estat substituïda pel fast i un cop més el sobirà és un ésser diví. Aquests rostres frontals i solemnes els trobarem a les medalles romanes de l'època substituint els realistes retrats de perfil antics. El relleu de Teodosi no és cap excepció, si bé totes les tendències se'ns hi fan més evidents. Un nou esperit s'entortolliga en la sacietat de les formes, i és lògic que això passi a les zones més excèntriques i barrejades del vast Imperi.

Continua essent un tema d'estudi i controvèrsia la importància i el volum d'aquests focus locals que van contribuir a la liquidació de l'art clàssic. El descobriment de Dura Europos, a les vores de l'Èufrates, amb la seva sinagoga jueva



i el seu baptisteri cristià, va ser un gran pas en aquest camí. Hi trobem en plena eclosió moltes de les mutacions que havien d'imposar-se a la llarga. Però també les trobaríem a Antioquia i Palmira, en aquesta cruïlla de pobles i idees que continua essent Alexandria. A Egipte, d'altra banda, hem vist prosperar la galeria dels rostres astorats. A les taules d'El Faium els veiem encara com els humils representants d'una humanitat anònima i vulgar. Però ja els grans ulls que omplen els rostres allargassats insinuen una estranya transcendència, una voluntat de captació de no sabem quin estrany misteri. Aquests ulls, com si fossin cecs de tanta llum interior, els trobem després als grans mosaics bizantins i, amb una vigència expressiva inusitada, persistiran durant segles i deixaran la seva última lluïssor a les teles del Greco.

Ès lícit de preguntar-nos per quin motiu aquestes estranyes formes d'art gaudeixen d'un predicament creixent en un Imperi que encara se sent segur d'ell mateix. La resposta es immediata quan pensem en l'avenç en aquests mateixos segles, no solament del Cristianisme, sinó de toda mena de sectes religioses orientals. Però és que fins i tot en el mateix pensament filosòfic de l'època, l'esquerda per on es precipiten les velles seguretats s'ha anat eixamplant paulatinament.

Plotí, en el segle III, ens parla de la matèria com a tenebres i del *pous* com a llum, d'un coneixement immediat i total en contra de l'anàli-

si, dels «ulls interiors» i d'una naturalesa «desmaterialitzada». La teoria filosòfica reverteix en aquest cas a una estètica. L'art atindrà fatalment el signe dels temps encara que el procés d'afirmació sigui lent i difícil, atès el prestigi dels vells models. Però el procés és irreversible, i si Roma fou el realisme i la raó, a Bizanci li tocarà la sort de la irrealitat i de l'inconscient.

### *De Santa Sofia a Ravenna*

Els relleus de Teodosi a l'Hipòdrom d'Ístanbul són com el primer esbós de l'art bizantí, una intuïció que no trigarà molt de temps a concretar-se. A la mateixa plaça, a poca distància, ens trobem davant de Santa Sofia, Hagia Sophia, el temple dedicat a la Saviesa Divina. En el temps, la distància entre els petits relleus i aquest gran edifici és de segle i mig. La basílica actual fou inaugurada en 548. Però ja des del temps de Constantí existia el temple. Destruït aquest i el que el va succeir, obra de Teodosi II, de resultes de la violència de l'època, és la tercera fàbrica la que ara admirem. Gairebé de cop ens hem traslladat al cor d'aquest món.

És segur que els arquitectes Antemios de Tralles i Isidor de Milet es van inspirar en els seus plànols en exemples anteriors —concretament a l'església de Sant Sergi i Sant Bacus que podem



visitar a la mateixa ciutat—. Però Santa Sofia representa la punta extrema d'una sèrie de temptatives per a materialitzar aquest somni de temple «com a símbol de l'Imperi cristià», segons proclama un text siríac del segle VI. No es tracta exactament de les grans dimensions, amb tot més reduïdes que no pas les de Sant Pere de Roma. Es tracta més aviat de com són jugades aquestes dimensions. A cap edifici del món no hem tingut tanta sensació d'espai, tanta quantitat d'atmosfera per a respirar. La immensa cúpula ni ens aclapara ni ens arrossega. És maternal i dolça. Té la llisor i la concavitat d'una mà protectora. Qui sap si és a causa de la llibertat d'aquest espai, a la sobrietat decorativa d'aquest espai dels marbres i a l'or solitari que cobreix la major part de les superfícies. Però el secret definitiu és el joc prodigiós de la llum sobre aquestes superfícies riques però elementals. Comprenem tot seguit que aquest joc de llum sigui el gran secret de Bizanci. No es trien matèries tan riques —pòrfids, marbres, mosaic, argent i cristall— per la seva simple redundància encara que aquest món d'excés es complagui en la riquesa i en l'ostentació. Hi ha una altra raó oculta que ens dona la clau d'aquesta predilecció. Aquestes matèries, serveixen, sobretot, per a exaltar la llum, per a fer-la precisament més immaterial i fantàstica. Ja se sap que el cub del temple representa la Terra, i la volta el Paradís, segons els programes constructius de l'època. La llum, símbol de

la llum definitiva, conjunta aquests dos termes, els redueix a unitat i harmonia.

A Santa Sofia, com a tota la ciutat, ens falta per comprendre aquest primer període de l'art bizantí que va des de Justinià fins a les lluites iconoclastes del segle VIII, la seqüència dels mosaics figuratius. Els que hi ha a la basílica són d'època posterior i ens hi referirem després. Aquesta absència de mosaics figuratius es deu precisament a les lluites iconoclastes. Per omplir aquest buit podem traslladar-nos amb la imaginació a Itàlia, a Ravenna, on ens en podrem rescabalar amb escreix. Amb l'avantatge, a més, que un aspecte decisiu de la vida bizantina que queda com a segon pla a Santa Sofia, el de l'emperador i el seu món palatí, aquí cobra el seu màxim relleu. Es tracta també de temples i, per tant, no hi faltaran les imatges religioses. Per exemple: el Bon Pastor del Mausoleu de Gala Placídia, encara tan fidel a la tradició greco-llatina. Però allò que es grava més vivament a la nostra memòria són les dues sèries de Sant Apol·linar el Nou i de Sant Vitale. A la primera les processons de les santes —or i pedreria a la indumentària— i dels sants— blanques túniques consulars tenen massa posat protocolari per a no veure-hi la transfiguració d'una escena de la Cort. I a Sant Vitale ja no hi ha necessitat de cap traducció. Són exactament l'emperador Justinià i l'emperadriu Teodora els qui apareixen voltats dels seus cortesans i dames d'honor en un marc



esplendorós de verds i daurats. S'imposa el hie-ratisme de les figures, l'ordenació frontal i la majestuosa distància. El rostre de Teodora se'ns perd en la irrealitat de la pedreria rutilant que l'envolta. Ens adonem fins a quin punt aquest primer art bizantí és esclau d'un programa àulic que es complau buscant equivalències entre una litúrgia religiosa i una litúrgia profana. L'empe-rador ja no és diví com en els temps de Diocle-cià. Però alguna cosa en la seva condició de re-presentant de Déu a la terra el manté en una situació intermèdia entre el cel i la terra. I és a base d'aquesta peculiar jerarquia que s'ordenarà en gran part tot l'art de l'època. Fins i tot la mateixa representació de Déu queda afectada per aquest ideal imperial. Del monograma de la creu, del símbol del peix, del Bon Pastor, de les pri-meres representacions cristianes s'anirà a parar a la imatge solemne de Crist, presidint en el seu tron la cort angèlica. Així, la figura del Panto-cràtor, ja tan absolutament religiosa en el romà-nic posterior, no és res més en els seus inicis que el resultat d'aquesta confusió.

### *Teòlegs i mosaistes.*

Un cop més hem de tornar a Santa Sofia a fi de buscar els escassos rastres que hi queden dels segles d'apogeu de l'art bizantí. Liquidada la lluita iconoclasta, l'Imperi va conèixer uns se-

gles de respir des del IX al XII. A partir del Concili de 787 queda resolta la polèmica de les imatges. La teoria de sant Joan Damascè segons la qual a la imatge hi ha una part de l'energia divina s'imposa definitivament. La pintura és, a més, il·lustració per al poble, equival a paraula i a sermó, ens exhorta i ens il·lustra i, més íntimament, ens commou, ens emociona i, per tant, ens ajuda en el nostre camí cap a Déu. Totes aquestes idees atorguen a la pintura un paper transcendental. Iconoclastes també, els triomfadors destruïran les obres del període anterior que havent vist un retorn als vells temes decoratius d'arrel pagana. Aquest període ha estat qualificat de dogmàtic, precisament pel rigor amb què s'hi estableix un programa representatiu destinat a posar en relleu els valors espirituals que interessin el poble fidel. Un cop més, un rígid dirigisme limita l'àmbit de l'expressió. En aquest moment, el poder de la cort és pariós amb el dels abats. És l'època de Foci i dels grans patriarques. Paral·lelament a tota Europa, l'Església ordena i regeix la societat.

Precisament a Santa Sofia, el mosaic de la porta principal del nàrtex ens il·lustra clarament sobre aquesta evolució. Jesucrist, Saviesa Divina, majestuosament assegut rep l'homenatge de l'emperador Lleó VI, que s'agenolla amb devoció. També els altres mosaics d'aquesta època a l'interior de la basílica s'assenyala aquesta exacta relació de poders. Al de Constantí IX, Monòmoc



i de l'emperadriu Zoè, Crist ja hi és representat en una figura de grandària superior a la dels seus acompanyants, posant així en relleu la seva jerarquia superior. En el bellíssim de l'emperador Joan II Comnenos i de l'emperadriu Irene, la figura presidencial és la de la Verge amb el Diví Infant als braços. A totes aquestes imatges s'imposa un gran laconisme, un afany de gravetat i de rigor, encara que es conservi el luxe de la indumentària i la figura d'Irene gairebé s'esvaeixi en la lluïssor del seu pentinat.

En rigor aquestes són simples imatges d'exvot, donatius imperials a Santa Sofia, que tenen un valor episòdic dins del conjunt. Però en programes decoratius més complets —a Sant Lluc de Fòcida o a la Nea Moni de Chios, a Dafni, prop d'Eleusis, a Monreale o Cefalú de Sicília, a Sant Marc de Venècia o a la catedral de Torcello— trobaríem expressada amb més de rigor aquesta ordenació teològica de les imatges. A la cúpula apareixerà sempre la imatge de Jesucrist voltat dels seus àngels. A les voltes i parts altes dels murs s'organitzarà la cohort de profetes, apòstols, màrtirs i bisbes. A l'absis presidirà la Verge i al nàrtex contemplaren un reduït nombre d'escenes bíbliques. En cicles més litúrgics l'ordenació serà també prou travada per a il·lustrar la funció eucarística del temple. I tot aquest pla minuciós, tan lògic en una època de renaixement dels estudis, de tractadistes i teòlegs, vindrà acotat pel rigor de les equivalències cromà-

tiques. Així el blau i el vermell cirera amb or es faran servir per a la figura de Jesucrist; tots els matisos del blau per a la Mare de Déu, el groc i el blau clar per a sant Pere i el vermell bordeus i el verd per a sant Pau. Immediatament, el devot té en l'ideograma cromàtic la clau de la representació. A la graduació abstracta dels colors s'incrusta el significat més precís.

També de Santa Sofia estant hem de traslladar-nos amb la imaginació a d'altres indrets on aquest art va irradiar. Si per al primer període assenyalàvem Ravena, ara escollirem Dafni, la petita església a prop d'Eleusis, a la lluminosa Àtica, voltada d'oliveres i de pau bucòlica. Aquest programa representatiu que hem esbossat s'hi desenvolupa d'una manera perfecta. Si preferim aquest exemple a d'altres de similars, es tal vegada per circumstàncies personals que ens ho van fer veure i comprendre millor. És innegable, però, que aquest és un dels cims més alts de l'art bizantí. Àdhuc aquella contínua correcció classicista o arcaïtzant que periòdicament atempera la força oriental d'abstracció del que és bizantí, adquireix aquí uns dolços accents que s'acorden amb el paisatge circumdant. Si exceptuem la imatge del Pantocràtor, violenta i patètica, talment emigrada de la Nea Moni de Chios, tot té una modulació suau i harmoniosa. La melangia d'un realisme humà s'imposa en algunes d'aquestes figures: en el modelat del nu de Crist a l'escena del Bateig, en la dolçor de la Mare de



Déu en el passatge de la Nativitat. Un nou element que ja en aquesta època va alterant l'art bizantí adquireix una gran força expressiva. Ens referim a la presència d'una asimetria que ve a contradir el hieratisme i la frontalitat primitius. Tal vegada aquesta asimetria sigui l'últim secret d'aquesta mena d'humanisme que ens fa pròxims a les figures. En tot cas, anima amb els seus lleus escorços, amb la tremolor dels seus gests insinuats, del cap que s'inclina o la passa que gosa, la sàvia i animada composició.

### *La pintura com a narració*

Hem parlat del realisme i amb això arribem a l'últim període d'aquest art. En el segle XIII, l'Imperi passa un altre cop per moments difícils. És l'època de les Croades i de l'ocupació i saqueig de Constantinoble en 1204. Al cap d'uns anys, els Paleòlegs intentaran i aconseguiran a mitges la seva reconstrucció. Hi ha un aire de renaixement a finals del XIII i durant el XIV. Però el poder otomà és ja a les portes. L'Imperi es va reduint cada cop als límits de la metròpolis. Tot comença a cruixir en els fonaments. 1453 és la data infausta.

Amb l'ocupació de la ciutat pels llatins perilla la unitat anterior. Els programes rígidament establerts ja no poden tenir la mateixa vigència. Tampoc no s'ha de descomptar una influència

d'Itàlia en la nova sensibilitat a redós d'uns invasors menyspreats com a brutals, però que amb tot alguna cosa aporten de nou. Sigui com sigui, hi ha en aquesta època com una inquietud de renaixement que en alguns moments ens sembla paral·lela a la que il·lustren a Florència o Siena els noms de Giotto o de Duccio de Buoninsegna. El realisme de què parlàvem s'introdueix per aquest camí. Una més gran llibertat, la falta d'una direcció organitzada, accelera el procés. Les grans composicions, sàviament arbitrades, són substituïdes pel petit quadre, per l'escena solta. Amb raó es qualifica la pintura d'aquest segle de narrativa. Més que no pas la imposició abstracta de les seves imatges el que interessa ara és el relat, la petita anècdota, la vida detallada dels sants, els seus actes i miracles, la seva amable, dolça novelleria.

Com és lògic, la primera cosa que desapareix és l'antiga gravetat, ja no solament el hieratisme dels primers segles sinó fins i tot l'humanisme ponderat del moment de Dafni. Una vegada més comprovem l'error dels que van insistir massa en la uniformitat i falta d'inquietud de l'art bizantí. Quan es parla en aquests termes es pensa en l'estancament d'unes formes que s'arrosseguen durant segles fins gairebé la nostra època. Però això val per a l'època de la turcocràcia. Mentre Bizanci fou viu, el seu art va estar exposat als canvis. No per sistematitzat i jerarquitzat i per ser fidel a uns procediments i a unes matè-



ries, va deixar d'ésser sensible als temps. Així res més lluny de l'antiga rigidesa que aquestes imatges emotives i animades de l'última època. On hi va haver silenci, trobem agitació. L'antiga gamma molt restringida de color, ara és substituïda per una paleta molt modulada on les mitges tintes juguen un gran paper. A l'austeritat dels grans draps d'or succeeix la bigarrada multitud dels personatges.

Tot això ho trobem en un exemple plenament representatiu de l'art d'aquesta època. Aquest cop no ens caldrà recórrer a la imaginació. Podem romandre a Ístanbul. En un dels seus barris s'alça l'església de Sant Salvador de Chora o Sant Salvador dels Camps, que avui coneixem amb el seu nom de mesquita turca de Kahriye Cami. L'església és de l'època justiniana, però el que primordialment ens n'interessa és el seu gran conjunt de mosaics i pintures d'una rara unitat, que omplen l'exonàrtex, el nàrtex i el paraclesió o capella funerària adjacent a l'església. Fruit de la generositat d'un dignatari de la cort del segle XIV, que es deia Teodor Metochita, il·lustren amb una veracitat sucosa molts passatges de la vida de Jesucrist, de la Mare de Déu i d'uns quants sants. La delectació amb què l'artista es complau a representar-nos escenes de la infància de Jesús, quadra amb aquella tendència narrativa que hem assenyalat. També respon a la seva major llibertat el continu recurs als Evangelis apòcrifs. El que hi ha de més rellevant

és l'esforç imaginatiu, el gust pels detalls, l'abundor de paisatge i arquitectura, que es destaquen sobre els fons d'or. Així el joc cúbic de les teulades de Jerusalem o el paó que anima un racó, o el vel que es desplega com una rúbrica sobre el cap d'àngel que acompanya la Verge nena.

El colorit vivaç i gros anima aquestes escenes que en el barroquisme dels seus detalls ens fan pensar en un retorn momentani a decorativismes paleocristians. També la indumentària d'alguns dels personatges ens aproxima a l'elegància ja una mica decadent, refinada i malencònica de la Constantinoble de la seva època. Tot és com una morosa complaença en un refinament gairebé amanerat i el joc de llums i ombres accentua il·lusòries perspectives. Tanta bellesa sentimental troba el seu punt màxim en el fresc de la Davallada de Jesús als Llimbs. La figura blanca del Salvador estén les mans per treure de les seves tombes Adam i Eva, unes figures lànguides i ascendents. No hi falta el detall de les portes trenca-des de l'Infern als peus de Jesucrist. Com que les figures encaixen a la forma corbada de la volta, és un altre dels encerts màxims d'aquesta obra excepcional dins de la pintura de tots els temps.

Però també a Kahriye Cami tot ens parla de temps nous. Arquitectura i pintura ja no juguen a l'uníson. S'imposa la pintura com a peça solta, independent de l'estructura general. Aquesta dispersió s'anirà accentuant al llarg del XV quan l'art bizantí comença a escampar-se pels Bal-



cans i per Rússia, o es refugia als cenobis del Mont Athos. Tot això respon al declinar d'aquella unitat imperial que s'acosta al seu enfonsament definitiu. Però amb aquesta ja començaria una altra història que és la d'una simple supervivència en formes locals, deslligades entre si, inconnexes i cada cop més tradicionals i, per tant, menys capaces d'engendrar vida nova. En realitat, el gran art bizantí ha mort per sempre més i només persisteix com un ressò esmorteït, i emocionant a vegades, en el món innumerable, bigarrat i confús de les ícones.







## II

### LA CREU DEL VELL CAIRE

Estem avesats a admetre com a lògic l'abisme intel·lectual que des de fa uns segles separen les terres que volten el Mediterrani. D'una banda existeixen les costes dels països la unitat dels quals es basa en la seva condició de cristianes; d'altra banda, les africanes i asiàtiques, totes elles musulmanes, enemigues nostres d'ençà dels temps de croades i pirateries. Aquests dos móns plantegen la seva oposició en un escenari comú, en l'estadi magnífic del mar que els va veure néixer. Ja no discutim els fets que per mandra o cansament han arribat a semblar-nos naturals. Més; assignàvem als països d'Àfrica i Àsia una condició de colonials a redós d'uns incidents històrics que daten dels darrers cent anys. Tot a fi de profunditzar l'esvoranc profund que va començar a mitjan segle VII, quan les hosts d'Omar es van llançar a la seva vertiginosa conquesta.



Cal comptar, però, no solament amb la geografia, sinó també amb el pes històric dels segles anteriors a Mahoma. No ens podem acostumar a considerar com a remotes unes terres que foren províncies, idèntica vida enfrontant-se a través d'aquest mar rient que sembla que existeixi no per a separar sinó per a unir. Tant l'Imperi marítim grec, com el militar romà i la superior expansió espiritual del cristianisme, no va conèixer oposicions entre les ciutats del mar que miren al Sud i a Llevant i les ciutats del mar que miren al Nord i a Ponent. Agustí de Tagast o Ciril d'Alexandria no seran per a nosaltres noms estranys i enigmàtics. Hem de tornar a la idea de la unitat d'aquest mar que encara es pot albirar quan en un marc d'àgora o de plaça ressona la dialèctica espurnejant i els crits es perden en un cel blau, gairebé de propaganda turística, que atorga a les coses una significació concreta i exacta.

A fi de seguir els rastres d'aquesta unitat és bo de perdre's una tarda pels carrerons del Vell Caire darrera aquesta creu egípcia oblidada en la seva vida gairebé de catacumbes. A Egipte, els coptes han conservat al camp i a les ciutats la integritat de la seva fe cristiana enfront de l'escomesa d'una majoria musulmana que si ara és benèvola, va tenir en segles passats moments de cruesa terribles. Reduïm sovint l'àmbit de la Cristiandat donat-li una significació europea, oblidant que d'altres terres, com aquesta d'Egip-





te, foren abans que nosaltres pàtria d'anacoretas i de monjos. És clar que la cavalcada dels àrabs com una ventada de sorra va colgar aquella vida florent que havia alçat les primeres cúpules a les muntanyes de Síria. Però no tenim dret a oblidar l'heroica resistència de tants grups irreductibles que van continuar amb la creu a les mans o tatuada al braç com la pobra dona que ens acompanyava per una d'aquestes esglesioles del Vell Caire.

No hi havia ningú a la petita església: només el silenci del segle sota les petites cúpules sobre trompes que després haurien d'utilitzar els bizantins per a les seves grans construccions. L'església, dividida transversalment per ventalles de fusta, tenia una misteriosa intimitat. La llum, filtrant-se a través de les petites escletxes, dibuixava l'obscur mosaic geomètric, la fuga de quadrilàters i cercles que s'entrellacen en una repetició que arriba a donar-nos idea de l'infinit. La geometria té en la randa de fusta una significació més transcendental que no pas la que li pogués atorgar la seva primera finalitat decorativa. Les petites cambres que forma es prolonguen més enllà gràcies a les successives escletxes de llum, brillants i lletoses com una perla. Si es tracta d'una ventalla que tanca el kaikal o presbiteri, aquesta prolongació pot conduir-nos a l'absolut de la fe.

Els coptes van sofrir a través dels segles de dominació musulmana la persistent influència de

les formes artístiques àrabs. Tanmateix, els seus primers orígens hel·lenístics i siríacs posen un segell a estructures i formes així com l'ombra de Bizanci s'estén sobre les seves ícones d'argent i les seves pintures i mosaics. Tot això recolzat en la significació simbòlica del seu món original de coloms, lleopards, lleons, dofins i llebres que s'escampen pels seus tapissos. Això és l'autòcton, com el motiu de la flor de lotus, que a les seves mans se'ns apareix com a emblema del seu vell origen de poble del Nil que ha conservat una puresa de raça superior a tots els altres elements indígenes, molt més barrejats i confusos.

Els coptes, reduïts a una actitud purament defensiva, s'han vist obligats a casar-se entre ells i en els seus perfils bruns i tallats com els de tantes escultures del museu egipci, us adoneu d'una placidesa i una serenitat que contrasta amb els rostres més apassionats i frenètics dels qui van barrejar la seva sang amb la gent del desert. Al voltant de les seves esglésies han mantingut el seu caràcter i la seva força. En la seva majoria són herètics monofisites. Van seguir Eutiques en l'escissió del Concili de Calcedònia, en 451. Però existeixen també els qui es van mantenir fidels a Roma. Doble fortalesa la d'aquests darrers. La primera, enfront els seus germans cristians herètics, i la segona, enfront els musulmans invasors i dominants. En l'actualitat aquesta lluita ja no existeix en una ciutat heterogènia amb el seu cos cosmopolita afegit on totes les religions tenen els



seus drets i la seva força. Però pensi's que aquí no tractem de francesos o italians sobrevinguts, sinó d'indígenes, arrelats en la vida més íntima de la població i que continuen vivint en la seva part vella.

En un itinerari sentimental del Caire, aquesta pàgina brillant dels adeptes de la creu en una ciutat hostil hauria d'ésser la primera. No solament per raons de significació espiritual, sinó també perquè ens posa en la pista de la història íntima de la ciutat. El Vell Caire, a través de la seva sèrie de petites esglésies coptes —El-Moallaka, Abu Sarga, Abu Sayfane, etc.— ens situa al moment inicial de l'urbs. A aquest primitiu nucli cristià que avui és un allunyat suburbi situat a la vora dreta del riu enfront de l'esplendor faraònic de Gizeh, s'hi van enganxar els àrabs en la seva primera escomesa. El Fostat, la primera ciutat àrab, es troba entre aquest barri i el turó de Moqattam. La mesquita d'Amr, el primer conqueridor àrab, es manté en peu en aquest paratge. Però la ciutat d'aquesta mesquita, Fostat, és avui una successió de tristos terrabuits coberts de sorra on l'esforç dels arqueòlegs egipcis van desenterrant rastres dels primers fonaments de la que havia d'ésser gran capital de l'Islam. Fou sacrificada en 1168 a fi d'evitar l'entrada dels francs d'Amaury a les noves ciutats més riques que van sorgir més al nord del Fostat: El Askar, el Kattai, El Qabira. Després, la sorra va cobrir ruïnes, i avui, per on es va passejar la vanitat d'Amr ebn

el Aas, transiten només arraulides figures femenines que fan via cap al veí cementiri d'Iman Xafei o de Sidi Omar. En el capvespre, aquestes figures que s'allunyen en el paisatge ja desèrtic semblen més arrupides i miserables, habitants únics d'una desolació infinita. En canvi, el nucli del Vell Caire, tot i que amb una vida suburbial incerta i esmorteïda, alça la silueta de les seves esglésies coptes coronades amb la Creu, una mica esgarrifades de tanta extensió de mesquites i, més concretament, de la mitja lluna, que corona la propera d'Amr. Sigui com es vulgui, la resistència copta aferrant-se a la seva humilitat, a la seva insignificància, es pot sentir en part venjada quan treu el cap als terrabuits del Fosfat. La seva vida té una tebior de llar humil, 'apacible, però alena encara com un caliu fidel. Haurien pogut emigrar més cap al centre modern, com particularment van fer molts coptes, propietaris de finques i jardins a Garden City, alts dignataris o comerciants.

Tanmateix, el costum inveterat que els obliga a amagar-se explica tal vegada que persisteix allò que hi ha de millor i més viu de l'esperit copte en aquest suburbi apartat.

Apartat el suburbi i gairebé subterrani el barri. Perquè una de les grans sorpreses d'aquest món de nobles existències és la seva existència gairebé troglodítica. Es tracta d'una petitíssima ciutat pràcticament tancada a la qual arribem baixant unes rústiques escales. Els carrers són



petits i tortuosos. El cel sembla més alt quan deambulem per aquest pou de silencis amb somnolentes figures a les portes que només es mouen per saludar el sacerdot copte que camina lentament, amb el seu vestit talar negre, amb les seves babutxes negres, amb el seu turbant i les seves barbes negres. Hi ha com una depressió de vida cruelment fustigada, una angoixa que ens fa retrocedir a maneres i vivències dels temps allunyats dels cristians primitius, quan tot devia ser fosc, difícil i rar. Encara que, és clar, els segles van deixar en aquestes catacumbes eternes el cansament i el costum. La sensació física dels carrers que es tanquen, de les esglésies petites amb llum de ventalla, és de palpitant intimitat, de vida conservada entre perills al pou de la seva puresa.

Però si el capvespre somnàbul es trist i negre en el barri, al mateix temps ens sorprèn amb una rara tebior. No ens hi sentim estranys, en aquest món. És més proper a nosaltres que no pas el que ens espera en els carrers bigarrats i vius de la ciutat musulmana. Ens volta una petita selva de creus gregues. La Mare de Déu, sant Marc, sant Teodor i la teoria prodigiosa dels àngels bizantins ens somriuen des de les ícones estant. I la pau que ens envolta, el silenci dels carrers. La serenitat de les mirades d'aquests rostres enfonsats tenen un batec fratern que es filtra a través de les veus àrabs com si l'antiga fe fes més suau, menys frenètic, l'espasme interjeccional de l'i-

dioma imposat per l'enemic. El ritme lent d'aquestes vides té la força de les coses quietes i eternes.



### III

## CARRERS, BASARS I MESQUITES

### *Al basar*

En el Vell Caire ens arribava entre silencis la dificultosa respiració d'una ciutat perduda. No ens podem enganyar, la silueta de la ciutat és ben bé una altra que no pas la que ens podés donar l'assossegat pou de la ciutat copta. El Caire construeix la seva imatge més significativa en els carrers estrets de la seva ciutat musulmana, en el pintoresc dels basars, en el misteri ululant de les mesquites. Des de la plaça Ezbekieh, centre turístic de la capital, paradís de cicerones a l'aguait a les portes del Continental i del Sheppard's, ens crida el migdia dels minarets que s'alcen pels barris del Qahira i el Katai. No hi ha millor camí que el del famós carrer Musky, pintoresc, estrepitós, on s'estableix una perfecta confluència entre Orient i Occident. En primer lloc, el carrer

ha estat modernitzat, amb una concessió a indígenes i europeus que es comprimeixen per les voreres i com volent establir una mena de compromís entre els interessos en pugna. Perquè històricament aquest és el carrer de tots, tal com ho proclama dins el sabor oriental de les botigues la paraula «afreng», franc, que es pot llegir a tantes plaques. Ja d'ençà dels temps dels mamelucs, el cónsol de França es va instal·lar aquí protegint els interessos dels comerciants europeus. A l'actualitat, jueus, armenis, grecs, ofereixen el baticull de la seva mercaderia amb aquesta confusió sorollosa del comerç oriental. I el carrer manté el seu prestigi d'entrada als basars, al món de les mil i una nits, on l'artesanía alterna amb vils productes manufacturats, on el noble tapís persa s'ofereix al costat del model parisenc, on les sabates de plexiglàs es tracten de tu amb les babutxes daurades. Abandonant el carrer de Musky, massa ample i on les botzines dels cotxes es barregen amb el continu estrèpit de les veus de carrer, ens endinsem al Khan Zhalil, escenari perfecte per al ballet bigarrat d'un basar oriental. Aquí els carrers ja són estrets, veritable dèdal inextricable, tant més si es pensa que els ulls presoners del lluir dels objectes que s'escampen en els petits aparadors o sobre la tarima de les característiques botigues-armari, no us permeten de tenir una idea cabal de per on anaven els vostres passos cinc minuts abans. Amb prou feines si ens adonem d'aquesta llum talment in-



ventada que es desprèn d'un cel apresonat per les cases, massa altes, que encara es clouen amb els cossos sortints de les seves magnífiques tribunes de fusta. Orient és llum sense entrebancs, camp obert, o aquest gust pels interiors tancats, sense gairebé comunicació amb l'exterior, com un oasi d'ombres i de silencis després de l'esclat brutal del sol sobre la pell i el pensament. Així, els barris vells tenen alguna cosa d'interior, en el tancament dels seus carrerons sense sortida, en l'aclaparament de les parets de les cases que es revesteixen amb la fàcil fastuositat de les botigues. Interior teatral, escenari confús per a mil òperes orientals que ens posa a la pista d'aquesta gairebé absència d'arquitectura que comprovem a cada pas. No perquè no existeixi realment, sinó perquè desapareix a les bambalines de les botigues i en la vibració inenarrable d'aquesta corrua de gent que s'hi fon en imatges de pur color. Món impressionístic, on la pedra no pot lluir el seu cru esplendor, perquè es prefereix com a expressió de l'ànima l'acolorit tapís de la botiga, el riquíssim entallat de la fusta o la cruïlla de línies a la porcellana i a l'or. Tornem a trobar-nos sense límits. Els edificis no es destaquen a l'aire amb els seus ordres i els seus números. Són indeterminats, se succeeixen els uns als altres amb indiferència, com si tant els fes de repetir-se indefinidament. Igual s'esdevé en el bosc de columnes de les mesquites, construïdes com una selva sense idea prèvia de la seva estructura de-

finitiva, com si l'única cosa que importés fos una sèrie d'unitats que ens produeixen a l'ànim una sensació d'inacabat.

Tal vegada semblarà exagerat de treure tan greus conseqüències d'una visió confusa de carrers i de botigues, en què la cosa normal és aturar-se en la pura admiració dels fes vermells i dels rostres ocults darrera del vel negre. Però jo explico sensacions i no puc oblidar que en l'escenografia dels carrers i els basars se m'ofereix la intuïció d'un món que troba en el que és purament decoratiu la seva raó expressiva més profunda. És aleshores quan s'illumina estranyament aquesta vivacitat pintoresca, aquesta atmosfera que encisava Baudelaire i Delacroix, perquè és una pura embriaguesa irresponsable de colors, crits i perfums. L'arquitectura destorba per a aquesta successió de línies marejadores, on les imatges canvien a cada moment, com obeint el caprici d'un director d'escena genial. Ens dedicarem al gaudi detallístic, a la miniatura, a l'encant de la multiplicitat i la varietat que ens ofereixen les botiguetes del barri. Ocre, vermell i torrats en el mat calent de les tapisseries, que es disputen diplomàtics i paixàs; transparències recamades d'or i d'argent de les sedes blanques, blaves o roses, per al gaudi d'hurís barates; flamejar de braçalets, arracades, collarets, que esquitxen d'or tot el carrer, i enterboleixen els ulls de tanta indígena afanyosa i vacil·lant —en aquell àmbit tancat com de saló, el crepuscle s'en-



devinava tan sols perquè l'or de les joies despre-  
nia guspires vermelles, com de sang—; perfum  
acre de couro que reté els homes que donen cops  
a terra com si revisquessin inconscientment el  
neguit de les potes dels seus cavalls, els guarni-  
ments dels quals compren ara amb monotonia  
molla i tossuda; cercles ardents de les calderes,  
lluïssor del coure, talment caliu de llar, no se  
sap si per a aliment del cos o de l'esperit, per a  
condiment casolà o conjur espectral; mercat de  
l'àmbar, del Bàltic obscur, de la llunyana Suma-  
tra; reïna per a pipa de somnis viatgers; piràmi-  
des de babutxes i turbans per a cobrir els peus i  
el cap dels fills del Profeta; enervament dels per-  
fums en els pots diminuts; farmacopea per a mals  
d'amor fàcils d'enardir en els enganxosos jardins  
imaginariis que es perden en la nit blanca... No  
hi falta res, en aquest mercat del món, en aques-  
ta cruïlla d'interessos i de sollicituds. La novel-  
leria a la Pierre Benoit té aquí material indefinit  
i indefinible. Les bambalines del teatre es multi-  
pliquen indefinidament. Són tants els actes com  
carrers recorren les nostres passes. I sabem que  
no les podem exhaurir. Es reproduiran les veus,  
els colors i la multiforme temptació dels objec-  
tes. Aquests objectes que després d'aparèixer te-  
nyits d'una punta d'illusió en el moment d'ad-  
quirir-los, oblidarem d'una manera incomprensi-  
ble a l'habitació anònima de l'hotel o a qualse-  
vol racó de les nostres cases familiars, quadrades,  
massisses i nues.

*Carrer de Sourougiyeh*

Als carrerons i pòrtics dels basars recala un món de caravanes, confús i vari, que para l'ham a la curiositat. Més tancada i autèntica és la imatge d'aquest carrer llarguíssim que travessa tot el Caire musulmà de Nord a Sud. En la seva part més central es diu de Sourougiyeh, i després continua amb el nom d'En Nehasim. Des de Charch el Musky hi desemboquem al davant de les runes que han donat amplitud moderna, però no gràcia, a la plaça que rodeja El Azhar. Les botigues de sedes i joies han estat substituïdes per les llibreries, com calia esperar en aquesta proximitat de la famosa Universitat musulmana. Aquí es forgen l'orgull i la irreductibilitat de l'Islam. El Azhar, la mesquita de les tres-centes columnes, no és solament una casa d'oració. Pels seus pòrtics deambula un món d'estudiants que viu als col·legis dels voltants. Són de més de deu mil que es fortifiquen en aquesta concepció universal que se centra exclusivament a les pàgines de l'Alcorà. Últim centre escolàstic del món, tot l'ensenyament es redueix a una dialèctica subtil que ens pot explicar aquesta rara habilitat diplomàtica de què tantes vegades han fet gala els orientals. És una Universitat internacional: turcs, perses, siris, marroquins, afgans, xinesos, etiòps, sudanesos, negres, en la comunitat de la fe es disposen a adquirir les armes retòriques necessà-



ries per a mantenir la seva feresa d'ulemes, l'honor del seu títol «taleb el elm», el que busca la ciència, que els ha d'acompanyar pel món. Constituïran l'aristocràcia de les nacions islàmiques. Al carrer els espera el soroll grinyoladís dels tramvies que transiten pels carrers desmanegats; les cartelleres escandaloses dels cinemes constitueixen per a ells una doble temptació, ja que no s'ignora que són una de les armes d'Occident, instal·lat fins i tot davant la santa Azhar. Els anuncis lluminosos del Cinema Royal fan la competència als tres minarets de la mesquita, tan graciosa en la seva pintoresca diversitat. Però els doctors de l'Islam són rígids i severs. I ja se sap que el món islàmic pretén de modernitzar-se sense renunciar al seu fons religiós ancestral que impedeix contaminacions decisives. En definitiva, els fills del Profeta no es deixen seduir.

Si el carrer de Musky i els voltants de l'Azhar han pagat tribut als esforços modernitzadors, el carrer Sourougiyeh conserva, encara, tot l'encant dels vells temps. S'hi succeeixen aquestes belles portes medievals —Bab el Foutouh, Bab el Nasr, Bab el Zoueila— que semblen acollir-nos amb sollicitud protectora. L'àmbit hi és sonor de veus de carrer. És difícil d'obrir-se pas entre la multitud que s'atura davant les botigues. Ens donen empentes pertot arreu, hem d'adossar-nos a la paret quan, enmig de xiscles, passa un carro feixuc que transporta l'extensa família d'un fellah. Les dones vestides de negre, amb els rostres ta-

pats, s'aturen, descaradament, per mirar-nos. Tenim una sensació de pestanyes enganxoses, d'ungüent greixós i de perfum enervant. És una mirada animal, de pura curiositat, però imantada en l'enervament d'aquesta presó de vels que amaguen el seu cos petit i vibràtil. Res més allunyat i estrany que aquestes vides de dones que espargeixen el filtre de les seves mirades a través dels ulls foscos, l'única part descoberta del seu cos fora dels punts morens que deixen al descobert l'espessa xarxa que els tapa la resta de la cara. Punts morens d'una pell que a penes si ha conegut el sol i sí, en canvi, el contacte del khol o la carícia. S'han banyat al Nil a primeres hores dels matins, amagades entre flors de lotus. Però van tornar immediatament a la foscor somnolenta de les seves cambres tancades i dels seus grans vels. El món arriba a entreveure's solament a través dels llistons de les ventalles de fusta de les tribunes. Xarxes al rostre, presó de les ventalles. La dona, a Orient, és una cosa enigmàtica, misteriosa. Amb prou feines hi juga un paper social. Si no s'han evadit en una europeïtzació violenta i forçada, continuen el seu somni de gineceu inaccessible. Només les jueves, amb la seva condició de raça a part, ofereixen pels carrers els seus rostres altius i enardits, el seu caminar esquiu i esvelt d'elegides.

Amb els homes, les nostres relacions s'estableixen d'una manera diferent. Es criden a distància, xisclen amb grans crits en una discussió que



d'antuvi s'endevina estèril, caminen bo i donant-se empentes, deixen anar una rialla estentòria no sabem si de felicitat o de mofa. Però ens adonem que acabarem entenent-nos-hi fàcilment. S'asseuen als foscos cafès, a terra o als petits tamburets. Es passen hores i hores contemplant el carrer o saborejant les seves llargues pipes turques. Aquests cafès ja són plens a les vuit del matí. Hom no sap on ni a quina hora treballa aquesta població bigarrada. Som al pol oposat de la nostra civilització industrial i mecanitzada. Aquí el temps no existeix; no serveix per a res. Aquestes hores de cafè són llargues i somnàmbules. Si comencen a les vuit del matí, acabaran a les primeres hores de la nit. La xafogor del dia sembla que s'apaivagui en els moviments desfiats, en la indolència de la mà que reanima el petit forn que aviva la pipa. La conversa llangueix aviat i el cafè s'esgarrifa amb la monotonia del resos d'un vell tremolós que s'agenolla damunt l'estora. Després, més tard, sona a l'interior la planyívola cançó del desert o de l'horta. Són notes agudes, destrempades, que quan semblava que ens dominaven amb el seu tall d'acer es barregen amb la confusió indesxifrable d'una ràdio del costat. Ens sentim ensorrats en aquesta incapacitat de moviment que va apilotant hores sense sentit. El món té una respiració lenta, adormida, indiferent.

*Mesquites i minarets*

Els carrers de Sourougiyeh i de Nahasin no són sinó un mostrari de rostres i de vides. En aquests carrers s'adormen les ombres monumentals de les mesquites i s'alcen les puntes agudes dels minarets. Les portes en ogiva, amb l'aigua de pedra de les seves estalactites creen fons de cova a l'aire. El calat de les cornises constitueix una introducció a la finor esvelta dels minarets, que es perden en el cel com un crit, com la crida del muezzín dilatant-se en els horitzons desèrtics. Mesquites del soldà Mohammed Ibn Qalaon, la del soldà Barqoug, la de Saleh Nigm ed-Din, ruïnes de Beibars i Kameliyeh. Al costat de la porta de Zoueila, l'ambient adquireix la gravetat de les pedres que ens envolten. Al capvespre s'encenen les nombroses llànties de les mesquites, i la seva llum arriba als carrers a través dels barrots de les finestres. Aquesta llum no arriba a dispersar el món de les ombres. Les figures que invoquen Alà s'agenollen amb gestos retuts. Davant la finestra, al costat meu, s'ha aturat una indígena. Amb la cara enganxada a la reixa musita una lenta imploració. S'està quieta una bona estona. Després es cobreix amb el xal i desapareix, silenciosa, entre la gentada del carrer. En quedar-me sol davant la finestra amb barrots em trobo incòmode, talment perdut. Les oracions continuen al fons de la mesquita, enfront del



mirhab orientat vers la Meca. Em sento estranyament estranger. La massa de les pàgines de l'Alcorà cau il·lusòriament sobre les meves parpelles, com una pluja que em fuetegés. Abandono el meu punt d'observació i em perdo també entre la multitud confusa del carrer.

Deixant aquest centre de vida cret pel carrer Sourougiyeh, travessant l'avinguda de Mohammed Ali, que condueix de la Plaça de l'Òpera fins a la Ciutadella, us podeu perdre pels carrers més quiets i antics que us condueixen a la mesquita d'Ibn Touloun. Aquest és un dels monuments més impressionants del món islàmic. Data del segle X i el seu nom ens evoca la lluita d'un esclau turc per a emancipar-se de Bagdad. És una mesquita de tipus rectangular i amb coberta plana. Un immens pati voltat de porxos. Al d'Orient, el mirhab excavat en el mur fa referència a una funció religiosa que, per l'estructura de l'edifici, es faria gairebé indiscernible. En rigor és un temple obert, la plaça immensa del pati amb el deambulatori dels porxos que l'envolten. D'una estranya severitat decorativa en terres d'arabescos i policromies, té quelcom de dureses primitives que s'accentuen amb la torre quadrada del minaret, massissa, imponent, tan distint de les formes incisives i esveltes que van imposar més tard fatimides i mamelucs. La sobrietat arquitectònica només s'interromp amb el preciosisme del mirhab i amb el llarg fris de fusta que volta tots els murs, cobert d'inscripcions aràbi-

gues. L'escriptura té la gràcia efusiva que ens posa en la pista dels millors moments decoratius de l'Islam, sense concessions realistes, pura arbitrietat de línies entrelaçades, de polígons i de cercles que es repeteixen fins a l'infinit. Res més no altera la nuesa severa d'aquests murs. Però qui sap si per això es fa més concreta la significació plàstica dels signes alfabètics abstractes, impersonals, dilatats i imprecisos com un somni. Art purament geomètric, més de visionaris que no pas d'observadors, que té alguna cosa de miratge del desert, d'allucinació i d'enfonsament en un moviment que arriba a anul·lar la personalitat. Per a nosaltres aquest treballar anònimament, sense preocupar-se de rubricar l'obra, constitueix un motiu de sorpresa constant. Ens sembla incomprendible, gairebé suïcida. Però no podem resistir-nos a l'encís d'aquest món d'abstraccions, de simbolismes que es repeteixen com un motiu musical. Hi ha alguna cosa d'estranya generositat, d'absolut despreniment en aquesta insistència anònima. Hi ha alguna cosa d'emocionant en aquesta «creació de coses belles sense posar-hi res de la pròpia vida».

La mesquita del soldà Hassan pertany al tipus de mesquita cruciforme coberta amb voltes, que comença a aparèixer a partir del segle XII. Si en Ibn Touloun ens encisava la línia glacial de l'estructura, la simple al·lusió de les xifres àrbigues en un anhel de puresa i de despulles, l'interior tancat de la mesquita Hassan ens immer-



geix en un món més impressionístic, on llums i ombres construeixen cels movibles, atmosferes gairebé irrespirables. La gran alçada de les quatre sales que voltan el pati crea una màgica estranya arrodonida per l'arc en ogives que corona les portes immenses. Aquest és el paradís de les estalactites, de les incertes formes arraïmades que si a l'exterior dibuixen un fris rectangular, quan ens trobem a la Sala del Santuari i de la tomba ens aclaparen com una cosa apassionada i frenètica. L'arabesc que es repeteix indefinidament, té sovint una placidesa talment ensonyada, una desimboltura graciosa i serena. Però en la cascada d'estalactites se'ns revela la capacitat d'apassionament de tot un poble, les tèrboles mares d'un fons de mar invertit en què les guspies de llum tenen una vibració patètica, una lluïssor de malson. La mesquita de Hassan, amb la seva gran alçada, ens invita a aixecar els ulls cap a dalt; però només per a submergir-nos en un magma de formes que pretenem, inútilment, de desxifrar.

Després d'Ibn Touloun i el Hassan, res més adequat per a comprendre els passos d'una evolució expressiva que arribar-se fins a la mesquita de Kai-Bey gairebé a extra-murs, a prop de les tombes dels califes. Construïda en el XV, ens submergeix en un món de gràcies i de delicadeses gairebé granadines. Ja no queda res de la serena simplicitat d'Ibn Touloun o de l'apassionament torturador del Hassan. Té alguna cosa d'obra d'orfebre, de pur virtuosisme, de caprici

i de joc. És el moment refinat i joiós de la dinastia dels mamelucs. Hi ha més color a l'aire i a les proporcions. Les franges alternades dels murs tenen una dolçor gairebé sienesa. L'admirable brodat que recobreix la cúpula és una bella successió de rosàcees estrellades i de motius geomètrics. Els finestrals foraden i alleugereixen la massa arquitectònica. I sobre les proporcions elegants, refinades, s'alça la fina silueta del minaret. Octogonal en el primer pis i circular en el segon, produeix una sensació de moviment gairebé femení. Aquest és el millor espècimen de minaret del Caire. En formes més ordinàries s'anirà repetint per gairebé tota la ciutat, talment com si retessin pleitesia a una creació afortunada. El Caire és la ciutat dels minarets esvelts i prims. Els de la Ciutadella ja arriben a la pura línia, com un símbol d'aquest desig de vol. En d'altres capitals de l'Islam, com a Damasc, per exemple, aquest element arquitectònic tan típic adquireix tal vegada una significació encara més decisiva a base de formes rotundes i austeres. Tanmateix, aquesta conquesta de pura gràcia només es pot veure al Caire. La selva dels minarets sembla una acotació precisa del cel descarnat i absolut. Hi inscriu punts de llum que el recamen com un mantell fastuós. En la nit sense estels, els punts lluents dels minarets les substitueixen en un horitzó més acostat als nostres ulls.



## IV

### LA PINTURA ROMÀNICA CATALANA

No fa gaire, el tractadista francès Camille Descosy, es referia des de les pàgines de «Beaux-Arts», a la necessitat de crear a París un Museu d'Art Català. En aquest cas, art català equival a la nostra pintura romànica. Al Rosselló, a la Cerdanya francesa, als poblets dels vessants francesos del Pirineu, es troben mostres excel·lents d'aquesta pintura, com, per exemple, el grup impressionant de Sant Martí de Fonollar. Si s'arriba a realitzar aviat la iniciativa de Descosy, es podrà visitar a la capital francesa un museu paral·lel al nostre de Montjuïc. El que ara interessa de destacar és l'adjectivació d'aquest museu, el reconeixement mundial de la transcendència d'una pintura que va ésser obra dels nostres avantpassats. Fa només tres dècades, aquesta pintura era pràcticament descon-

guda. En un lapse de temps tan breu ha estat descoberta i valorada. En l'actualitat, a qualsevol història d'art universal és obligada la referència als nostres grans romànics. La seva importància és reconeguda cada dia amb singular unanimitat per crítics i artistes, per erudits saberuts i afeccionats entusiastes. Aquesta és la més bella història de l'art català. No sé si tots plegats ens adonem prou bé que, gràcies a aquestes obres, Catalunya entra en el primer pla de la història plàstica del món. Si deixem a part el Modernisme, i algun nom aïllat, parlant amb autèntic rigor, el moment romànic és l'únic de l'art català que té una veritable transcendència universal. Tota la resta és fatalment d'importància menor, reflex d'excel·lències estranyes, art provincial en el sentit absolut del mot. Per això hem d'estimar aquells mestres virils i màgics com els genials intèrprets de la nostra col·lectivitat. S'hi centra la nostra glòria més gran, el tret essencial on alimentar el nostre orgull. El nostre orgull i la nostra complaença. Quantes vegades, anant pel món, i davant d'obres decisives de l'art universal, m'he sentit com justificat gràcies a la nostra pintura romànica! I encara més, talment lligat a un món d'atavismes que fatalment enterbolia la meva mirada, boirina d'ensomnis i enyorances. El record de les nostres petites esglésies romàniques perdudes pel Pirineu i de les seves grans pintures eren com el resum de tota la meva personalitat, la imatge exacta del lloc d'on venia, el geni caracte-



rístic de la meva individualitat espiritual i sentimental. A les esglésies de l'Egipte copte, a capelles bizantines, davant les ruïnes de Dura Europos, es va poder fer encara més insistent aquesta sensació d'una cosa momentàniament allunyada, però que un de vessall de reminiscències i de paral·lismes em duia de cop a la memòria. L'ombra de la nostra pintura romànica era l'antítesi de qualsevol localisme; la humil capella pirinenca, la cosa més universal que podíem oferir. Les agrestes muntanyes de la meva terra nadiua van tenir uns segles de plena i entera capitalitat. No li cal res més a un home com ara jo per a sentir-se més segur de si mateix i trepitjant amb seguretat la terra que li toca.

Per tots aquests motius, he de considerar com transcendental aquest gran volum de «monumenta Cataloniae», de publicació recent, que duu per títol «Les pintures murals romàniques de Catalunya». Em felicito de la riquesa monumental de les seves excel·lents làmines, i, sobretot, del text lluminós i entusiasta escrit per Josep Pijoan. El nostre gran historiador d'art era la persona indicada per a ocupar-se d'aquest treball, no solament per la seva intervenció directa, en dates ja remotes, per al salvament de la nostra pintura romànica, sinó també perquè ningú com ell no podia fer una síntesi tan completa de la seva importància. Teníem sobre la nostra pintura romànica valoracions erudites de primer ordre degudes als nostres especialistes. Però hi

mancava, potser, una visió prou àmplia que reunís opinions i que atorgués als fets ressonàncies més amples. Pijoan, amb el seu tracte íntim amb l'art de tots els temps, ens podia fer veure la importància dels nostres romànics relacionant-los amb fenòmens plàstics a primer cop d'ull allunyats i inconnexos, però que indiscutiblement li donen un aire i una significació, una envergadura real. Les seves afirmacions, com sempre, són plenes de sorpreses. Són brillants, agosarades, igual com quan ens parla de fonts mossàrabs o de ressonàncies alexandrines. Però això constitueix l'encant del seu treball. La seva amplitud de mires, el seu afany d'universalitat, concorden admirablement en el judici d'un fenomen de amplitud i universalitat veritables. I l'entusiasme de la seva prosa, el fervor que posa en les seves paraules, no poden tenir en aquest cas res d'hiperbòlic. El tema s'ho mereix. Pijoan acota perfectament amb els seus comentaris aquest món de grandesa elemental, d'expressivitat absoluta i tensa, de violències i dolçors infinites, que constitueixen el gran fris de la nostra pintura romànica continuï allotjada al Museu de Montjuïc. En un itinerari turístic ideal de Barcelona, el contingut d'aquest museu és la cosa més important. I Montjuïc, per raons complexes i difícils de superar, cau molt lluny, i és pràcticament inassequible. Quan podrem tenir el nostre primer museu al cor mateix de la ciutat? Un museu no és un dipòsit d'obres d'art, tot i que



molt sovint sembla talment com si ens conjurésim tots plegats perquè aquesta trista asseveració fos veritat. Un museu només pot tenir una eficàcia quan tingui una situació i un ambient que l'acostin a la vida, que l'acostin a la nostra feina de cada dia. Heus aquí una empresa delicada, però d'una exigència innegable. Les nostres autoritats edilícies tenen en aquest cas una missió grata a dur a terme. Amb això, Barcelona hauria donat el pas més important per a organitzar-se d'acord amb el que li obliga la seva executòria espiritual.





## V

### LES PINTURES MURALS DEL TINELL

Si una ciutat adquireix un perfil concret, irreprotxable, que la defineix en un segle, és perquè la vida s'hi ha aturat, sobrevivint només lànguidament el passat gloriós que vessa per les seves parets i pels seus carrers. Però el que sol passar no és això; la cosa normal en una ciutat és la superposició, el continu enderrocar i construir que submergeix edificis sencers a l'oblit a favor de les noves construccions que el fluir de la vida impetuosa exigeix ininterrompudament. La vitalitat significa variació, confús esdevenir que s'oposa als estils purs, a les línies precises. El que és nou submergeix allò que és antic, que s'aprofita accidentalment com a material o com a ensenyament de noves obres que es consideren millors o més convenients. I la silueta de la ciutat es va perfilant atzarosament a través de múltiples generacions que no van renunciar a deixar l'em-

premta de la seva vida entre els murs on van viure i van morir.

Barcelona és una d'aquestes ciutats. Si anem als llocs on la vida té més segles d'arrelament, o sigui, en allò que hem convingut d'anomenar no gaire exactament el nostre barri gòtic, ens adonem immediatament que en aquests carrers i en aquestes places tot s'oposa a definicions massa matemàtiques. Sobre el que és romà primitiu, s'alça el cabal ingent i pur del nostre gòtic. Però la monumental grandiositat de l'època medieval no pot desvirtuar el pas del renaixement, visible senyerament a mil indrets, ni la força expressiva del barroc i molt menys la grisenca varietat del set-cents i del vuit-cents aturat en panys de parets no molt aparatoses, però convincents per l'extensió i la vida esqueixada que s'hi posa.

A la nostra època s'ha plantejat d'una manera inequívoca la necessitat de buscar en aquest bigarrament línies senyeres que ens donessin amb suficient precisió aquesta successió de formes que la vida en el seu fluir precipitat tendeix a encaixar inorgànicament. Aquí no oblidem l'encís que té aquest inconscient precipitar-se d'unes coses damunt d'unes altres. Però l'home tendeix a la distinció; admet la suma, però aspira que els sumands estiguin plantejats clarament; arriba un moment en què la història es converteix en document, la poesia en ciència. Quan en el segle passat, a redós del romanticisme arqueològic fan



irrupció les primeres elegies sentimentals, inconscientment s'assenten les bases d'un fervor no tan precipitat, d'una arqueologia no tan ditiràmica que s'interessa sobretot pels resultats.

Aquesta darrera arqueologia té ja molt de nou i eficient urbanisme. Amb ella es realitza paradoxalment un veritable entroncament amb els temps moderns. Unes ruïnes que s'endrecen ja no són ruïnes; tornen a fructificar en una vida nova; deixen de ser un paisatge nostàlgic; un altre cop hi flueix la sang entremig amb la serenitat d'allò que no necessita exaltacions. En definitiva, quan l'arqueologia s'até a unes exigències d'adecentament, quan mobilitza una altra vegada arquitectes i paletes, perd el seu caràcter romàntic per orientar-se cap a cristallitzacions definides. Els poetes poden veure com el seu tema perd molt del seu èxtasi imaginat; però els ciutadans tornen a sentir realment la força d'unes formes que per a evidenciar-se exigeixen l'esplendor de les coses acabades i concretes.

Ens sembla innecessari aclarir que el nostre gust s'avé més o menys amb el positivisme dels arqueòlegs arquitectes. Només molt de tant en tant ens pot interessar la descurança de les ruïnes. Hi preferim la vital emoció de les coses reconstruïdes; la nova vida juvenil que s'adhereix als murs sense arrebossar, encara que per això calgui construir novament un arc, un dintell o un basament. L'autenticitat de les pedres passa a segon terme quan entren en joc l'eficà-

cia d'unes formes estructurals que indubtablement superen qualsevol anècdota. Quant als possibles errors en aquestes reconstruccions, els acceptem com a tribut de la nostra petitesa, la mateixa en tot cas que la de totes les èpoques i tots els homes.

Això va a tomb a propòsit del continu trasbals que el transeünt pot observar al voltant de la nostra Catedral i de la plaça del Rei. Des de fa anys que es realitza en aquests sagrats racons una tasca eficient que si en el seu propòsit inicial tendia exclusivament a una posta en valor de belleses al capdavall visibles, ara, gràcies a la contínua mobilització de pedres i fonaments, ens sorprèn amb les dàdives de continus i extraordinaris descobriments. Aquest és el premi d'una audàcia digna dels millors elogis. Les obres de reconstrucció ens han ofert la seguretat d'enriquir en gran quantitat el tresor arqueològic de la ciutat. Avui el que es descobreix són panys sencers de muralla romana; després les línies esveltes del Saló del Tinell; demà al pati ignorat del Palau Reial. Guany múltiple que amplifica la ressonància d'un barri ja de per ell mateix indiscutible com a caixa de sorpreses.

En aquest ordre de nous descobriments en podem assenyalar un que ens sembla importantíssim des de molts punts de vista. Es tracta d'unes interessantíssimes pintures al temple, amb retocs a l'oli que han aparegut a l'interior de l'antic Palau Reial. El fet que no hagin estat descober-



tes abans es deu a una singularitat de construcció que dificultava la possibilitat del seu descobriment. Quan es va construir la gran sala del Tinell a l'interior del Palau Reial a finals del XIV, les àmplies arcades que la cobreixen van exigir la construcció d'uns contraforts que si per la part que dóna a la plaça del Rei van poder ésser exteriors, per la banda fronterera es van haver de construir a base d'empetitir una mica l'amplada de la sala. Enfront del mur antic se'n va construir un de nou a fi de donar suport entre els dos als contraforts necessaris. Entre els dos murs va quedar un espai gairebé intransitable, que medeix escassament un metre. Així, el mur antic quedava amagat a la curiositat de les noves generacions. Ha calgut que passessin molts segles perquè s'hi descobrís la insospitada riquesa d'aquestes pintures murals que si hem de jutjar pel que s'ha trobat devien constituir una part important de la decoració del Palau Reial amb anterioritat a la construcció del Tinell.

L'interès d'aquestes grans composicions murals, que daten del segle XIII, consisteix en el fet de representar una escena d'indole històrica. Tenim una innegable riquesa arqueològica quant a art religiós d'aquelles centúries. En canvi escassegen les mostres de pintura profana que indubtablement existia encara que fos en menor quantitat. Però això ens sembla interessantíssima aquesta troballa, de la mateixa manera que considerem transcendental l'ingent conjunt archi-

tectònic de les nostres Drassanes medievals que pel seu caràcter civil tal vegada no tinguin parió a Europa. La vida del passat adquireix més força quan es pot reconstruir en totes les seves facetes. Si al costat dels nostres absis romànics i dels nostres retaules gòtics podem col·locar alguna mostra de pintura civil es complementaria la visió d'aquells segles. Cal afegir-hi que si les obres religioses es van salvar gràcies a la major continuïtat de l'Església en els seus edificis, les de tipus civil van tenir forçosament una vida més precària, i, per això, la seva conservació ha estat molt més difícil.

Pels fragments trobats d'aquesta decoració mural pot col·legir-se que constituïen un conjunt important la finalitat del qual no era sinó la de representar un brillant seguici militar. Ignorem el fet concret que va poder suggerir aquell estol tan magnífic. És el temps de l'expedició a Sicília i qui sap si s'hi refereix aquesta desfilada del rei i els seus senyors enarborant les barres reials i la creu de la ciutat. Això no obstant, el paisatge que emmarca l'escena, muntanyós, abrupte, ens fa pensar en el nostre Pirineu, cosa que permetria d'imaginar una representació de les nostres lluites ultrapirinenques.

Sigui com es vulgui, es indiscutible la importància d'aquesta apoteòsica marxa del rei i el seguici armats de cap a peus i a cavall de poderosos corsers. L'horitzontalitat del conjunt fa més impressionant la cavalcada en què la individua-



lització de cadascun dels personatges, explícita a les armes nobiliàries pintades als cascs, queda sumida en una unitat de marxa disciplinada, de ferma avançada enfront d'un enemic invisible.

La identificació de tots aquests personatges té un interès històric indiscutible. A més del rei i un bisbe s'hi troba representada la noblesa de l'època. Als escuts pintats que observem als cascs d'aquests guerrers reconeixem els grans llinatges catalans: Cruïlles, Cervelló, Calder, Alemany, Montcada, Queralt... La silueta d'algunes d'aquestes grans figures històriques que trobem a les cròniques es fixa avui plàsticament encara que sigui en una forma tan succinta i generalitzadora com la utilitzada pel pintor.

L'estil d'aquesta obra és de transició. Si per un costat ens adonem d'un cert avenç en el temps en els escorços de les cames dels cavallers, i fins i tot en el gallard moviment d'algun fragment del conjunt, per l'altre trobem reminiscències més antigues en la manera de retallar en rengle les figures i els arbres, detall que certifica la vigència d'una forta tradició romànica. En general, l'obra és d'una rigidesa primitivista, si bé cal descomptar aquí que ens ha arribat força feta malbé. Quant als colors, es difícil de jutjar-la, perquè segurament només conserva les entonacions bàsiques.

Aquestes pintures segurament devien tenir una extensió considerable. El que ara ens en queda en deuen ser fragments, i encara aquests amb

buits impossibles d'omplir. De moment s'està treballant activament en la reconstrucció d'aquestes pintures. El director de l'Arxiu Històric de la Ciutat, el senyor Agustí Duran i Sampere, veritable ànima d'aquesta empresa de reconstrucció del nostre passat, i l'entusiasta i intelligent tasca del qual mai no agraïrem prou, ens comunica que aquestes pintures, un cop restaurades, seran instal·lades a la sala del Tinell. Indiscutiblement, aquest és el lloc que els pertoca, a un metre escàs d'on es van estar bo i desconegudes durant tants de segles. El nostre públic sensible a les empremtes del passat, tindrà un motiu més per a admirar-se en els seus rituals recorreguts del nostre Barri Gòtic.



## VI

### LES PINTURES DE FERRER BASSA AL MONESTIR DE PEDRALBES

Al recinte emmuratllat del reial monestir de Pedralbes s'allotgen les pintures del nostre més famós artista trescentista: Ferrer Bassa. Dins la noble fàbrica, la petita habitació decorada per aquest pintor adquireix un relleu singular perquè ens dóna, íntegre, tot el secret dels primers contactes del nostre món medieval amb l'aire fresc que havent sortit d'Itàlia havia de rejovenir els esperits i les arts. Aquesta és l'obra definitiva d'un primitiu i que no ens dolgui en contemplar-la el que hi ha d'excessivament submís, perquè pensem que gràcies a aquesta gairebé abusiva adaptació tenim una idea precisa de com viatgen a través de mars i terres unes formes i uns procediments.

L'espectador que hagi tingut la sort d'admirar aquestes pintures en el seu propi ambient s'es-

tranyarà, sens dubte, de la poca importància del lloc que ocupen. Van poder passar inadvertides a innumbrables generacions. Omplen els breus murs d'una petita estança situada sobre el gran i ponderat claustre. Es tracta d'un petit racó limitat pels contraforts de l'absis i la paret de l'església. La irregularitat d'aquest recinte ens indica que la intenció dels constructors no es volia excedir massa. És exactament una petita capella consagrada a sant Miquel i que, segons els documents, va ser construïda en vida de la fundadora del monestir, la reina Elisenda, i es destinava a sor Francesca de Portella, que més tard havia d'ocupar el lloc que deixaria vacant la règia dama. En el conjunt del gran edifici medieval, aquesta habitació no té gens de transcendència arquitectònica. A l'interior, però, ja fa segles que s'hi conserva en magnífic estat un document pictòric de primeríssima importància.

Ferrer Bassa va viure a la primera meitat de la centúria. Nombrosos documents ens fan veure que era pintor predilecte de la casa reial. Decora llibres, pinta retaules i capelles. Desgraciadament totes aquestes obres no han deixat cap més rastre que el que s'inscriu en els fulls groguencs on, al costat d'una petita descripció de l'obra, es consigna minuciosament la quantitat cobrada pel treball. Si volem fer-nos càrrec de l'estil de l'obra de Ferrer Bassa no tenim més recurs que fer cap a la petita església del monestir de Pedralbes.



El procediment utilitzat per Ferrer Bassa per a aquesta gran obra de Pedralbes és el de l'oli, mètode no gaire corrent a la seva època, sobretot en pintura de caràcter mural. Quant als temes, es refereixen gairebé exclusivament a la Passió de Jesucrist i als Goigs de la Mare de Déu. Hi ha, a més, algunes imatges de sants i l'escena del Judici Final. Temes habituals i que en la seva mateixa naturalesa ja impliquen una fatal subjecció a unes maneres tradicionals, difícils de subvertir en una època que no té la preocupació de l'originalitat.

Ja s'ha dit que a l'obra de Ferrer Bassa el factor italianitzant adquireix un predomini exhaustiu. Siena i Pisa exerceixen un tan marcat influx en l'art del nostre artista, que es fa lògic imaginar una estança a Itàlia. Altrament, la seva meravellosa adaptació a unes fórmules en ple període de creixença podrà considerar-se prodigiosa de debò. A la factura general de l'obra i fins i tot en els detalls hom s'adona de l'enorme pes de la nova tendència que obliga a abandonar una sèrie de concepcions artístiques que ja comencen a decaure. Ferrer Bassa és l'imputador al nostre país de la nova comprensió del model i l'escena. Amb tot, regatejar d'una manera absoluta el mèrit de l'originalitat al nostre artista fóra excessiu. L'arabesc de les seves obres és gairebé subjecte a un abusi mimetisme; en el color, en canvi, alena una alegria juvenil, una gràcia fosforescent i viva, que dóna al nom del pin-

tor una ressonància especial. Gràcies a això, quan se'n parla és impossible de fer-ho en els termes que es farien servir per a parlar d'un simple copista. És la meravellosa síntesi de divergents tendències italianes passades probablement pel sedàs d'Avinyó i sobretot en l'impuls expressiu del color, alena un buf sobirà que justifica el seu atractiu actual.



## VII

### A L'ENTORN DELS NOSTRES MESTRES GÒTICS

La pintura dels trescentistes i quatrecentistes catalans gaudeix actualment d'un prestigi internacional degut no solament a la indiscutible categoria de les seves principals figures, sinó també a l'esforç d'una sèrie de tractadistes que, interessant-se per aquest període del nostre art, han aconseguit de fixar les seves característiques i la seva significació. El nom de Sanpere i Miquel figurarà sempre a primera línia d'aquesta tasca incansable de difusió. Les seves obres «Els quatrecentistes catalans» i «Els trescentistes» representen, a la seva època, un esforç inapreciable. Els treballs posteriors de mossèn Gudiol i del francès Émile Bertraux i del nord-americà Chandler R. Post han contribuït a aclarir nombrosos punts obscurs en aquesta qüestió tan embolicada. Ara, gràcies a tots ells, s'ha pogut fixar un panorama complet d'aquests dos segles

de pintura. Aquest panorama ha estat traçat amb ploma succinta i precisa per un altre especialista d'aquestes qüestions, Josep Gudiol Ricart, que amb la seva recent «Historia de la pintura gòtica en Cataluña» ha fet a la nostra bibliografia artística un servei de valor incalculable.

Si qualifiquem de succinta i precisa la ploma de Josep Gudiol, es perquè en aquest substanciós resum de la pintura gòtica catalana s'aconsegueix una utilíssima sistematització de noms i tendències que contribueix en gran mesura a aclarir el quadre general de la nostra pintura gòtica, subjecte fins a la data a confusions derivades d'atribucions dubtoses o falses i d'una absència de fixació de valors. En aquest sentit Josep Gudiol ens ofereix uns breus judicis que al costat de la màxima exactitud possible dintre els límits de les darreres investigacions, colloquen els nostres pintors en el seu marc adequat. La seva estimació crítica tendeix a valorar el que s'ho mereix i a subestimar els valors secundaris, cosa que és una tasca importantíssima per a contrarrestar la confusió creada per un colleccionisme de retaules gòtics el principal estímul del qual no fou, molt sovint, sinó el d'una moda insubstancial. D'altra banda, la classificació dels pintors en estils —franco-gòtic, italo-gòtic, internacional, influència flamenca, etc.—, serveix per a precisar la significació de les obres d'aquells grans pintors i individualitzar satisfactòriament la feina sortida de les seves mans.



Aquest darrer punt és de primordial interès, quan es tracta de l'estudi de la pintura medieval. Ha estat feta mil vegades l'observació que el procés d'individualització artística es realitza en aquells segles d'una manera precària i, per això, fins al Renaixement es fa difícil descobrir l'empremta vigorosa i fulgent d'un nom concret. Aquesta observació és només veritat a mitges quan s'avança en l'estudi de les obres d'aquells temps. Així, es impossible no sentir-se corprès per l'evident personalitat d'un Ferrer Bassa, d'un Ramon de Mur o d'un Jaume Huguet. Personalitat que no admet confusions, desbordant, absorbent, que exigeix la fama d'un nom i que només pot ésser regatejada per la força d'un seguit de circumstàncies especials que impedeixen que pugui ser estimada des del primer contacte amb el producte del seu geni expressiu.

Aquestes circumstàncies que dificulten una mica el reconeixement de la personalitat en bona part de la pintura medieval, es deuen en part a l'organització gremial de l'ofici de pintor en aquelles centúries, amb la subsegüent importància atorgada a una rígida formació de taller, o a allò que Josep Gudiol qualifica encertadament de *sedàs insubornable de la rutina*. Aquesta consideració de l'art com a professió artesana fa més inconscient i, per tant, menys ostensible gairebé sempre, la flama del geni. Hi ha un petit detall que a la nostra manera de veure diu molt en relació a aquesta sobrevaloració d'unes pràctiques

de taller que tendeixen fatalment a l'anonimat. Si l'ofici de daurador esdevé importantíssim per a l'execució de les taules, és per una simple raó decorativa que ens pot aclarir molt poc sobre la personalitat de l'artista. Quan el vell mestre s'aplica a enriquir les seves taules amb superfícies daurades, va reduint fatalment el camp d'expansió de la seva personalitat. La tècnica més o menys perfecta amb què executa aquesta feina té els seus resultats amb relació a un valor d'excel·lència que només pot interessar relativament l'estimador dels purs valors expressius. Aquests es troben a les línies i a les gammes de les superfícies lliures de les anònimes i fulgents capes daurades. De certa manera, es pot afirmar que el mestre gòtic, com a conseqüència d'una exigència social d'ostentació, va escanyant la lliure influència de la seva inspiració. Si avui, malgrat la seva agradable qualitat, aquestes parts dels vells retaules ens apareixen mortes, és perquè fatalment estableixen una ruptura en la fluència emocional de l'obra. Poden ésser distribuïdes amb el màxim d'encert, contribuir en gran mesura a la riquesa del conjunt, però no se'ns escapa que no s'hi pot trobar un valor de caire personal. Si les noves generacions renaixentistes van prescindir d'aquest procediment, és perquè no es van poder conformar a una expressió amb entrebancs. La supressió dels daurats implica fatalment una nova etapa en la conquesta de la independència pictòrica.



En aquest procés de despersonalització de part de la pintura gòtica, un altre element a tenir en compte és l'abús en ordre a col·laboracions entre mestres i aprenents. En aquest sentit, sembla ser que la nostra pintura gòtica fou poc afortunada. L'extraordinari aclaparament dels encàrrecs que se succeeixen ininterrompudament obliguen els grans mestres, no solament a treballar amb presses, sinó a demanar el concurs d'unes altres mans, gairebé sempre no tan felices en la comesa. Això impedeix aquella definitiva cristallització que només s'opera en l'obra solitària. És el cas dels germans Serra, d'Huguet i del vell Jaume Vergós, intentant amb el seu art feble acabar el retaule de Granollers que el seu fill, Pau Vergós, no va poder dur a terme perquè la mort va frustrar el seu ímpetu, i amb ella la gran esperança de la nostra pintura. Curiosa figura la d'aquest gran pintor que mor a la breu edat de vint-i-dos anys. Martí el Jove de la nostra pintura, amb ell es tanca d'una manera tràgica la gloriosa dinastia dels nostres grans gòtics.

Quan en la consideració d'aquesta pintura es descompten tots aquests elements accidentals que poden dificultar l'expressió independent, ens trobem que a través d'una tendència o d'una influència, la personalitat arriba a cristallitzar en formes tan rotundes com les dels grans moments del nostre art occidental. Per això se'ns fan inconfundibles els noms i la repetició de fórmules, l'amanerament i l'anècdota dels retaules deixen

incòlume la delicadesa lírica de Ferrer Bassa, el dramatismes ple d'enigmes de Ramon de Mur, l'espontaneïtat i la vivor del mestre d'Estopi-nyà; la suavitat intimista, casolana, dels millors moments de Pere Serra; el dinamisme i l'equilibri humà de Borrassà; la despreocupació realista, psicològica de Bernat Martorell; la serena i lineal monumentalitat d'Huguet; la vida palpitant dels rostres de Pau Vergós. Figures, totes elles, de primera magnitud i que no exhaureixen el catàleg d'excel·lències enriquit encara amb la fluència vegetal i ensonyada de l'anonimat huguetià del Tríptic de Sant Jordi i fins i tot en un altre pla d'expressió, amb l'ingenuisme saborós i espontani del mestre d'Estamariu.

Quan s'arribin a discernir tots aquests valors expressius d'una manera capaç d'interessar el nostre públic, s'haurà donat un pas extraordinari en la comprensió de la nostra pintura gòtica. Paralelament a la tasca dels erudits, fixant dates i dades, aclarint dubtes, convé el comentari directe que distingeixi i doni vida a les obres. En aquest sentit, l'obra de Josep Gudiol pot ésser d'una gran eficàcia. Excel·lent resum, afegeix al seu valor documental i científic, subtils llambregades de valors estrictament expressius. La sensibilitat crítica de l'autor d'aquestes pàgines destaca en el breu i substanciós resum. Si hi afegim l'abundància i l'excel·lent qualitat de les il·lustracions que adornen aquest volum, confirma-



rem el seu valor de modèlica introducció a l'estudi d'un dels grans temes de la nostra cultura i de la nostra Història.





## VIII

### ELS PRECURSORS DE GIOTTO

Angelo Poliziano fou l'autor del famós epígraf a un retrat de Giotto que es conserva a la florentina església de Santa Maria dei Fiore: «Ille ego sum per quem pictura extincta revixit». La rotunda frase corrobora el judici de Vasari: Giotto és l'«homo novus», el veritable autor de l'estil modern, el geni que inaugurant una nova època relega a l'oblit la barbàrie anterior. Així el Renaixement es va exaltar amb la idea de la seva originalitat, amb l'afirmació estentòria d'un credo sense precedents immediats possibles. Tot el que hi hagués pogut haver entre un passat grecol·latí gloriós i reverenciable i l'actual esplendor pertany a una decadència de tots els valors que calia destruir. Durant molts segles la Humanitat va viure sumida en una mena de caos que feia impossible que florís la flor de la intel·ligència i de la sensibilitat. El romànic i el gòtic pertanyien

a aquesta liquidació general de les esveltes flors de l'esperit en les quals l'home posa el seu accent i la seva glòria. Amb apotegmes durs i precisos s'interromp sobtadament el curs de la Història. I l'afirmació de Vasari conserva la seva vigència segles després de la seva formulació: Burckhardt s'encarrega de sistematitzar aquesta teoria del prototipus renaixentista, espècimen humà curull de totes les perfeccions.

La investigació moderna, però —vegeu Nordström— més positivista en els seus mètodes i conseqüències, no se satisfà amb aquestes afirmacions categòriques, amb la interrupció sobrada d'un esdevenir que s'intueix fatalment lent i complicat. I Giotto, malgrat el seu geni, ja no apareix sense connexions amb el món que l'envolta. Deixa d'ésser una aparició fantasmagòrica per esdevenir una de les anelles d'una cadena ininterrompuda. En últim terme, no es discuteix la seva transcendència, el valor decisiu del seu missatge; però, amb tot el seu valor, s'incrusta en un fons de temps que en molt el presagia i l'explica.

La pintura italiana anterior a Giotto s'illustra amb noms que en cap cas no poden ésser citats com el de precedents sense importància. Durant tota l'alta Edat Mitjana el món viu del reflex de les formes orientalizants. L'italo-bizantí, des de Ravena, exhaurint-se en la seva nova fórmula, constitueix el secret de tota l'expressió italiana pre-giottesca. Al llarg dels segles, és lògic que en la nostra viril i sotraguejada civilització occiden-



tal, aquestes formes van arribar a un amanerament inert i desfibrat. Es pot parlar de decadència en el sentit que es fa menys freqüent el pols viu capaç de rejuvenir una expressió que es va exhaurint en la seva fórmula buida. Això es pot acceptar en les seves línies generals, pel que fa a la pintura anterior a l'obra de Giotto. Tanmateix, en ple segle XIII, ja apareixen els símptomes evidents d'un esplèndid renéixer que s'il·lustra amb els noms dels autèntics primitius. Ells són els que basteixen el pont de salvació entre el vell i el nou. Amb el seu esforç fan possible la gran eclosió posterior.

S'assenyala en aquella Itàlia, i davant la persistència de les hieràtiques i solemnes formes italo-bizantines, l'intermitent reflux d'un realisme romà que s'acosta cada cop més a la vida. És, doncs, a la ciutat del Tíber, a la perenne mare de civilitzacions, on hem d'anar a parar a comprendre plenament el miracle de Florència i de Siena. El sentit popular de la immanència rosegada a temps una transcendentalització que ja ha donat els seus darrers fruits: És una vena fúlgida i vibrant, encara inconscient, però destinada a prosperar i arrelar-se. Dos romans autèntics, Cavallini i Torriti, s'encarreguen de fer-la visible en els seus frescos i mosaics. Si la rigidesa d'aquest darrer procediment en dificulta l'eclosió, en el primer, en canvi, als frescos se'ns planteja amb una força insubornable.

En rigor, la pintura d'aquest segle XIII fluc-

tua entre la vella i la nova ocasió. Els seus grans intèrprets se senten sollicitats alhora per les tendències oposades i complementàries. Si s'afegeix als noms de Cavallini i Torriti el de Cimabue, tindrem el gran quadre complet d'aquesta gran pugna estilística. Cimabue, el prodigiós mestre que Dante va citar com a representant d'una manera arcaica superada pel Giotto, expressa clarament el valor del tradicionalisme pictòric. Florentí de formació romana, conserva una noble adhesió al que és italo-bizantí, que d'altra banda vigoritza amb la seva dolça virilitat. Cavallini, en canvi, és el típic exponent de la nova manera. D'ell arrenca la pintura immediatament posterior. Torriti es manté estilísticament en un terme mitjà, si bé la violència de les seves formes, el seu vigorós realisme, el situen més a prop del robust tronc romà.

Existeix una singular circumstància que acostuma aquests noms a un fenomen de tipus espiritual que pot ésser considerat per les seves indiscutibles conseqüències. L'obra d'aquests tres pintors pot ésser jutjada especialment a base de la seva contribució a la magnificència de la llegenda franciscana. Hi ha alguna cosa de providencial en el fet que allò que hi ha de renovador en el seu estil expressiu es posi al servei d'una idea en ell mateix tan renovadora com la que va traduir amb la seva vida el Poverello d'Assís. Si a la història de l'Església i fins del món en general, la piadosa recopilació de les *Fioretti* franciscanes



representa una ingent massa d'aire insuflada sobre un món cansat, no és estrany que en conseqüència una mica d'aquest mateix esperit vital es filtrés en aquells homes del seu temps cridats a fixar sobre l'enguixat els passos d'aquella existència insigne. No ens atrevim a confondre un esperit amb l'altre, i menys encara a qualificar de franciscana l'orgullosa i apassionada obra de Torriti. En tot cas, alguna cosa en ambdós camps és presagi d'una vida més lliure i més puixant. I, concretament, ningú no pot dubtar de la influència exercida per la vida de sant Francesc en l'art d'un d'aquests pintors: Cimabue. Fins i tot en aquest aspecte, Giotto, el pintor franciscà per antonomàsia, té els seus precedents.

A les dues esglésies de la basílica d'Assís llueix amb tot el seu esplendor l'art d'aquests vells mestres. Cimabue ens ofereix la meravella de la seva Verge rodejada d'àngels. A un costat, com no gosant plenament entrar en escena, apareix la figura de sant Francesc. Es tracta d'una interpretació realista: un home petit, barbut, amb una tosca estamunya i uns ulls profunds. Aquest fresc està situat a l'església baixa de sant Francesc. Amb alguna de les seves Verges conservades al Louvre pot ser considerada com l'obra mestra del vell florentí.

Torriti ens ha deixat a l'església alta d'Assís les millors mostres del seu talent genial. Els seus grans frescos de la Creació i el Diluvi anticipen Miquel Àngel per l'amplitud de concepció i la

força majestuosa de les formes. Art viril, es manté com a part de les tendències dominants a l'època, més líriques que no èpiques, més enfervorides pel detall familiar que no pel dramatisme d'aquestes formes que volen aprendre alhora cosmologia i història. Malgrat la ingenuïtat de la composició ens impressiona encara aquest rostre del Suprem Faedor presidint el món miniaturitzat de tots els éssers sortits de les seves mans: els peixos i els ocells, les selves i els núvols, l'home en una misteriosa petxina que emmarca les seves formes robustes. Igualment impressionant se'ns apareix la figura de Noè dirigint la reconstrucció de l'Arca o el gest decidit d'Abraham aixecant el coltell —gairebé invisible en l'actualitat— que ha de caure sobre la feble carn del seu fill. Estil impetuós, èpic en el seu apassionament, heroic en el seu ímpetu. Hem d'arribar a ple Renaixement per a trobar unes formes tan enèrgiques. Torriti ens fa la impressió d'una anticipació sorprenent de temps encara no madurs. Segurament per això la seva obra no ha suscitat l'interès que indiscutiblement mereix per la seva portentosa originalitat.

Un món molt distint ens sembla el de Pietro Cavillini. Aquesta artista mai no ens arrossega per alçàries excessives. La seva veu és més mat i reposada. Ens explica més aviat la vida que es mou entorn a la simplicitat de cada dia. I el seu profund sentit psicològic ens fa discernibles, concrets, els rostres dels protagonistes dels seus



frescs. A Assís es conserva el seu meravellós fresc de «Jacob beneït pel seu pare», prodigi d'intimitat pictòrica. Però on s'alça a un grau més elevat l'art musical de Cavallini és en el seu fresc del Judici Final, conservat a l'església de Santa Cecília Transtévere de Roma. Aquí tot és dolç, suau, recollit i és impossible d'oblidar aquesta escalinata d'àngels que s'eleva a un cel de serenitat. Les ales que emmarquen els rostres inclinats creen una il·lusió de vol, d'argentada ascensió cap a les alçàries. El mestre romà aconseguix en aquestes cares aquesta difícil suma de familiaritat i espiritualitat característica del seu geni.

En aquests tres grans noms —Pietro Cavallini, Jacopo Torriti i Cenni di Pepo, conegut amb el motiu de Cimabue— s'atura tota la grandesa de la pintura italiana de la segona meitat del segle XIII. Els pertany també la glòria d'haver fet possible l'eclosió no solament de Giotto, sinó àdhuc de tota la gran pintura posterior. I que consti que aquest valor de simples precedents no pot enterbolir, al nostre entendre, el que és propi i consubstancial de les obres sortides de les seves mans. Ells també mereixen aquell qualificatiu d'«homo novus» que Vasari només va concedir, amb massa avarícia, al seu admirable i admirat Giotto.





## IX

### «DE RODILLAS PINTABA SUS AZULES»

Existeix una visió típica de Fra Angelico. La d'un frare sumit en la claror blanca de la seva cella, allunyat del món, místic a través dels seus pinzells, balbucent i ingràvid com les seves figures extàtiques que ja viuen en una naturalesa de Paradís. Amb prou feines si és possible de considerar la materialitat del seu ofici, el secret tècnic del seu art, quan és tan arrabassador l'impuls que el duu a l'expressió de quelcom transcendent que no admet comentaris. Ens trobem davant un cas límit com si l'art ja deixés de ser art per arribar a un altre món més inagafable, no tan submís al quefer de la història. L'anomenem beat sense ser-ho per l'església, amb absoluta naturalitat, com el qualificatiu més just. L'apartem inconscientment d'aquestes complicades classificacions on situem escoles, tendències,

noms. El deixem presidir l'equívoc món d'un art pueril amb orla d'estampa i sensibleria fàcil. A part, a part de tot, com una dolça caiguda de nosaltres mateixos a tènues deliquescències que ens aprimen l'ànima.

Però fou realment fra Angelico tot això que imaginem? És tan unilateral, tan compacte i sense esquerdes, la seva obra? No hi ha cap context que expliqui el seu estil, fins i tot admetent la seva màgica capacitat d'evasió? L'enriquim o el disminuïm quan atribuïm al bon frare de Fiesole i de Sant Marc de Florència aquest cos translúcid que se'ns escapa?

La llegenda ja va començar amb Vasari. En el to de les seves *Vides* quan s'arriba a Fra Angelico canvia el diapasó i es fa una sospitosa insistència en una literatura edificant que no té res a veure amb els comentaris més humans i tècnics que li susciten d'altres artistes. Fra Angelico és el sant, però no ha escapat a la crítica més sagaç que en aquesta afirmació s'immiscueix una circumstància d'època que, si no rebaixa el qualificatiu, li atorga un aire polèmic que convé de tenir en compte. Tota l'obra de Vasari és un curiós al·legat per a defensar l'esperit del Renaixement en un moment en què la Contrareforma reacciona enèrgicament contra l'excés d'optimisme de dos segles d'art confiat en l'excel·lència de l'home. Vasari es vol justificar a si mateix i els seus: enfront de la rigidesa moralitzant del seu temps, la segona meitat del segle XVI oposa la bondat



impoñuta d'un dels grans renaixentistes. Fra Angelico li serveix per a aquestes finalitats dialèctiques. L'amor a la naturalesa del sant pintor, la seva confiança en l'home, el seu suau pas de la terra al cel, la seva confiada transformació de tota bellesa humana en bellesa divina, de tota imatge en realitat, de tot efecte en causa, són utilitzats a fi defensar un món que considera amenaçat per la violenta reacció d'una època que ha volgut liquidar sense contemplacions gairebé un segle de dubtes i heretgies, que en art es reflecteixen en el manierisme del segle XVI.

La llavor llançada per Vasari no podia sinó fructificar. El que en Vasari és encara una adorable pàgina del Voràgine, una àuria i perfumada llegenda medieval, va adquirint a través dels segles científics i escèptics un caràcter més almirat. No calia sinó el romanticisme per a diluir la humaníssima figura de Fra Angelico en una boira inconscient. El pre-rafaelisme va reblar tranquil·lament el clau, Fra Angelico, de tan angèlic se'ns perd. Dante Gabriel Rosseti cobreix de bromes nòrdiques l'acerada llum de la Toscana. El tòpic adquireix perfils definitius. La carriclona pietat de Saint-Sulpice ja té per a sempre un artista on engrèixar-se.

Tornem a l'origen. ¿Per què Guido, fill de Pietro, nascut a prop de Florència, a la vall de Mugello, després dels vots Fra Giovanni da Fiesole, ha estat nomenat pintor angèlic? Desgraciadament per a nosaltres, els àngels continuen es-

sent àngels pre-rafaelistes. Sense adonar-nos-en el modernisme persisteix. Però el meravellós motiu aplicat al pintor florentí no té res a veure amb les nostres concepcions ni solament amb la polèmica intenció del Vasari. Foren els greus i sòlids companys del seu Orde benedictí, els seus camarades de Sant Marc, els qui l'hi van atorgar amb més evident intenció. Per a ells l'apellatiu d'angèlic té un sentit molt concret que se'ns ha perdut al llarg de segles de considerar els àngels com a amables i vagues figuracions d'un món de fantasia, més acostat al conte de fades que a la pura realitat. Però els frares dominics també havien aplicat aquest motiu a la massissa i bovina figura de sant Tomàs. Si el van aplicar al seu germà pintor fou amb aquest mateix propòsit. Hi van veure, en un segle eminentment plàstic, la continuïtat d'un ensenyament doctrinal que constitueix el màxim honor de l'Orde.

Acostar les figures de sant Tomàs i de Fra Angelico pot semblar sorprenent. Si la figura del pintor ha estat objecte d'una visió romàntica que el deforma, en el cas del sant teòleg ens trobem amb una altra deformació de signe contrari. Oblidem el místic a favor del teòleg; un embolic de sillogismes ens amaga el brot tendre, exaltat, de tantes pàgines del mestre. I se'ns escapa la seva profunda influència en tots els camps de l'espiritualitat medieval.

En el cas de Fra Angelico existeix tot l'orde pel mig a fi d'assegurar aquesta influència. En



aquella primera meitat del segle XV en la qual sona viril, matemàtica, la veu de Leo Battista Alberti, refusant tota l'herència del *trecento* darrera la seva rígida concepció renaixentista de la forma. Fra Angelico representa una actitud d'equilibri entre les tendències tradicionals i les noves concepcions plàstiques que s'imposen. D'on la persistència de certa calligrafia goticitzant, l'ús predominantment simbòlic de la perspectiva, el sentit aristotèlic de la llum. Si bé és cert que el pintor de la capella Nicolina de Roma es troba ja molt allunyat de l'orfebre exquisit del tabernacle dels Linaiuoli, no hi ha entre aquests dos extrems ni una ruptura sobtada ni un salt en el buit. És més aviat un afany de síntesi el que ens dóna el secret d'una obra que se situa en un dels moments dialèctics de la pintura occidental. Fra Angelico, a diferència del que es podria imaginar si féssim massa cas de la imatge absorta que ens n'ha deixat una falsa tradició, va ser un home extraordinàriament preocupat pels problemes del seu temps i s'hi reflecteix aquest afany de renovació que sacseja el seu convent de Sant Marc a l'agitada Florència d'aquell segle. Rastres de Giotto o de Massaccio vigoritzant la seva primitiva vocació de miniaturista, camí obert cap a la plenitud solar de Piero della Francesca: tot en la seva obra ens parla d'una sensible adequació a les inquietuds del moment. Però presidint aquesta sensible marxa trobem sempre la imponent fermesa d'un concepte de la bellesa que prové di-

rectament de sant Tomàs. En això s'oposa als renaixentistes amb la seva tendència platonitzant; i per a això no ha d'anar a fer cap a la font primigènia de l'Aquinat. En té prou amb la seva tradició conventual; en té prou amb la continuïtat del pensament tomístic que representa l'obra del benaventurat Dominici el seu mestre i company d'Orde. Amb clarividència exemplar, Giulio Carlo Argan ha assenyalat el pes del pensador sobre l'obra de l'artista. La seva idea de la bellesa talment arrencant del món però perfectible fins arribar a Déu; aquest paper de traspàs de l'art entre dues realitats; el valor de la llum com increada i divina; certa desconfiança de la Ciència sense la Caritat que «no pot ésser el nostre mirall; la Ciència és la Caritat que ens il·lustra sobre nosaltres mateixos»—, tot això és a la base d'aquestes exaltades i paradisiàques figures, efectes tendint a la Causa, que puflulen en la naturalesa idealitzada de l'Angelico. La relació és tan evident, que tota l'obra de fra Angelico, en un moment donat, ens pot semblar com un meticolós esforç il·lustratiu de la descripció del cel que ens fa Dominici, i que amb tota oportunitat cita el crític italià en suport de la seva tesi: «Heus aquí la felicitat dels àngels, la jubilació dels apòstols, la dansa dels màrtirs, la dansa dels confessors, el cor de les verges, el goig dels elegits. Heus aquí el sol de debò, l'estrella del matí, la flor del prat suprem, gladiol de la vall dels justos, rosa que no envelleix, violeta que no es mar-



ceix, clavell, canyella i bàlsam amb tots els perfums del Sant Reialme. Tot troba la seva font en Déu. No hi ha felicitat que no en provingui. Que neci no fóra qui la cerqués en un altre lloc!»

Hem dit que Fra Angelico es troba en l'aire del seu temps, i més encara, en l'ambient del seu Orde, en l'acceptada disciplina del seu convent de Sant Marc. Encara avui és allí on se'l pot comprendre d'una manera decisiva, com si alguna cosa del seu gest tremolós aletegés a les callades cel·les on s'arregleren els millors fruits del seu pinzell. És una sort que s'hagin conservat en el mateix lloc per al qual van ser pintades, i que resplendeixi encara el seu decisiu caràcter apologètic. Ens adonem que aquests frescs no van ésser col·locats amb cap afany decoratiu, i que han d'ésser considerats més com a utensilis de treball que no pas com a elements de plaer. El treball en aquest cas, el treball del frare, és la meditació. Fóra el mateix que trobéssim damunt la taula el missal romà o la *Summa Teològica*. El caràcter didàctic de tota l'obra de l'Angelico hi cobra el seu màxim sentit. La pintura ja és alguna cosa més que una simple artesanía útil o bella; compleix una lapidària necessitat d'ensenyament, i aplicada a una vida conventual adquireix un cert to auster, rígid, que contrasta amb la major sensualitat d'aquelles obres de la primera època, adreçades a un públic més profà, o bé de la il·lustració de les *Acta Sanctorum* que va imaginar per a la Capella Nicolina quan el

culte renaixentista dels herois, cristians els seus, s'imposava a la Roma papal.

Tant en un cas com en l'altre, es nota en l'obra del pintor una adaptació exemplar que explica molt bé el caràcter d'aquest home, que fou no solament un frare piadós sinó també, com a bon dominic, un frare de govern, que els seus germans i el Papa volien elevar a l'arquebisbat de Florència. Qui sap si en la renúncia d'aquest honor trobarem el secret del singular allunyament de les figures que continuen vivint a les cel·les de Sant Marc. En aquests frescs el paisatge s'anulla o es redueix a elements molt essencials. Fons blancs, arquitectures etèries, la llum elevada a la seva màxima primor, els colors esvaïts, ens duen a una concentració pròpia d'ànimes que amb prou feines necessiten les bastides del que és natural per elevar-se a la sobrenaturalitat. Hi ha més rigor, més sequedat, més veritat en un ensenyament que pot prescindir dels elements narratius i històrics a fi de concentrar-se en purs símbols de meditació i d'adoració.

El desenvolupament dels temes de Fra Angelico en les seves distintes etapes ens donaria la clau de la seva eficàcia apologètica. L'Annunciació de Sant Marc és un prodigi de senzillesa que contrasta amb d'altres Anunciacions seves, més riques, més populars, més pessebrístiques. En el tema de la Crucifixió ens adonem a Sant Marc de la *charitas* com a únic element, mentre que a la taula de la Deposició, que hi ha al museu del



mateix convent, però que no en procedeix, aquesta *charitas* s'envolta d'afiligranades cortesies renaixentistes. Hi ha també als frescs de Sant Marc, al costat d'aquesta major nuesa, un dramatisme més intens, talment el fruit de la consciència d'arribar a una última jugada en la gran tasca didàctica que fou encomanada a l'amor dels pinzells. Per tot això, la visita a Sant Marc serà sempre una altra cosa que l'obligada ronda turística a un museu: teniu la impressió que a través dels segles l'artista us exigeix alguna cosa més que una admiració estètica, i que continua damunt la blanca paret la mateixa estranya acció que va donar peu no solament al joc i l'atzar de la pintura, sinó al fris anònim dels frares que s'inclinaven en els seus reclinatoris a fi de trobar en el blau exaltat, en el rosa translúcid, el secret de les seves ànimes.

Així doncs, la imatge de Fra Angelico com a pintor a part en la qual es van entestar tants anys de crítica partint d'idees falses, torna a ser veritable si la considerem en el fons del seu convent, del seu Orde i de la seva Fe. El que fallava de la imatge era la fullaraca romàntica, la deliquescència modernista, l'excés sentimental. Aquestes notes sobre Fra Angelico duen per títol un vers meravellós de Rafael Alberti, que segons com podria fer el joc als equívocs que denunciem, però que si l'agafem en el seu sentit original és d'una exactitud indiscutible. Sense cap mena de dubte, Fra Angelico, «*de rodillas pintaba sus azules*».





## ELS SOMNIS





## I

# PLÀSTICA I SOMNI EN MIQUEL ÀNGEL

### *La teoria dels cossos nus*

A tota l'obra de Miquel Àngel es desplega fins a l'infinit la teoria dels cossos nus. Es comença amb els banyistes del seu cartó de la Batalla de Cascina que havia d'enfrontar-se amb la Batalla d'Amghiari de Leonardo, l'ímpetu assossegat de David o la mòrbida plasticitat del Baco, i es va a fer cap als adolescents de la volta de la Capella Sixtina, al Dia i Nit, Crepuscle i Aurora de la Capella Medicea, i als sants i damnats del Judici Final. Tot, com si es tractés de crear una raça sobrehumana que portés fins a l'exasperació la seva pròpia bellesa, el seu orgull insubornable, la seva consciència adolorida. Perquè tots aquests nus ofereixen, a més de la presència física, una estranya tensió que els fa protagonistes d'alguna cosa que està més enllà dels seus membres i dels

seus muscles. Es contorsionen fins quan jeuen insomnes; van trobar en el gest i el moviment la força que els arrabassa. L'escorç no va ser mai un simple virtuosisme d'artista expert, obeeix fatalment a exigències més íntimes. Serveix perquè aquest mateix món, tan contundent i tancat en si mateix, se'ns allunyi o se'ns acosti. L'escorç juga el paper d'un primer pla cinematogràfic perquè el joc de la forma ni sigui solament eurítmia o proporció, sinó també drama o història.

Allò que puguem pensar de primer antuvi és que amb aquests nus el Renaixement arriba a la seva plenitud. Si es tractés de l'apoteosi de l'home, de cercar un centre terrenal a les coses i encara més, de fer de la bellesa en ella mateixa l'arrel essencial per a arribar al coneixement i a la bondat, sembla que no hi hauria camí millor que aquest exaltat redescobriment del cos que ens ofereix Miquel Àngel. És molt possible que el mateix artista hi confiés en els seus anys adolescents, quan a la seva Florència nadiua seia a la taula de Llorenç el Magnífic i podia escoltar les il·lusionades plàtiques de tants enginys que, immersos en l'àuria neoplatònica d'aquells anys felïços discutien de poesia i de religió, d'art i de filologia. Així, d'aquell somni alguna cosa degué quedar per sempre en el seu cor. Però el fet és que una mirada més atenta sobre aquests nus, ens allunya d'aquest primer sentiment de seguretat que ens permetia d'encaixar-los tan fàcilment en una època o en el tòpic sobre una època. Més aviat s'hi



percep com una falta de fe en la seva mateixa exaltació, que s'anirà accentuant amb el temps com si allò que hi hagués d'ideal s'anés arruïnant per culpa de les furioses escomeses dels anys.

Si ens referíssim només a l'autor això fóra indubtable i ha estat assenyalat repetidament. Els noranta anys de lluita de *quel'uomo terribili che faceva paura* van implicar una inicial llisor juvenil i després arrugues a la cara i clivelles a l'ànima que tenen el seu paràl·lel en el feliç poliment de les superfícies del seu David, en el seu Moisès i en la Pietà vaticana i a la dramàtica rugositat de la matèria de les seves darreres Pietà, la del Duomo Florentí i la del Castello Sforcesco de Milà. Però a més, no és solament l'home que canvia, sinó també la seva època i encara que poguéssim pensar que aquest gran misàntrop era poc influïble, massa genial per a quedar submergit per les fluctuacions del temps, per això no hem d'oblidar que a les plàtiques juvenils de Llorenç el Magnífic s'oposen a la tardor de la vida aquelles altres plàtiques romanes presidides per la severa i enigmàtica figura de Vittoria Colonna. Dit d'una altra manera, pels anys de Miquel Àngel van passar les angoixes d'un dels segles més inquietes de la Història. En un ordre general, Reforma i Contrareforma liquiden les joioses esperances renaixentistes. En un ordre més concret, el saqueig de Roma de 1527 i la caiguda de la República de Florència de 1530, l'afecten íntima-

ment. El món es va tancant entre ombres que dilueixen les formes, que envaeixen els perfils iridiscent, que enterboleixen la claror del sol sobre les estàtues. Molt aviat el Concili de Trento acabarà amb la teoria dels cossos nus. Les estàtues seran recobertes perquè puguin emprendre el vol barroc dels seus complicats ropatges. I l'artista amb prou feines si es queixarà quan Pau IV ordeni que es tapin els nus del Judici Final: «Més valdria que Sa Santedat posés ordre al món, ja que esmenar la pintura és cosa de no-res», diu simplement. En un home tan irritable com ell aquesta frase té el so d'un profund desengany, gairebé d'indiferència. Indubtablement, s'ha perdut aquella fe que imaginava la Bellesa Suprema com a immanent a la mateixa bellesa dels cossos i a l'esplendor de la naturalesa. I no solament per Roma en aquest cas, sinó pel torb d'intransigència i de guerra que submergia tot Europa.

### *L'home solitari*

Però tampoc no podem imaginar aquesta frase de Miquel Àngel com una submissa o prudent acceptació dels fets. En realitat, fins i tot al mateix artista la teoria dels cossos nus se li havia desfet als dits. Precisament perquè no deixava de ser una teoria, una conseqüència d'una con-



cepció del món on intervenien alhora la meravella de l'aflorament de tants de marbres romans i alexandrins i les lucubracions neoplatòniques de Marcili Ficí i els seus continuadors. L'artista ho va intuir des del primer moment i això s'expressa ja des de les primeres obres, on l'empremta medieval i cristiana intervé en la concepció de la forma, en una certa distància davant aquesta mateixa carn tan minuciosament assenyalada i fixada al marbre. Quan l'artista fa cap a l'Acadèmia de Llorenç el Magnífic no acaba de lliurar-se mai a aquelles il·lusions que van produir la bucòlica de Poliziano i, si es vol, la patètica neutralitat de Rafael. Per a ell existeix encara Massaccio que anirà a admirar d'amagat en la foscor de l'església del Carmine, els volums clamorosos de Piero della Francesca, una certa contorsió patètica que va sorprendre en Jacopo della Quercia o en Niccoló Pisano. Si el Renaixement fos solament aquell cristall fulgent i feliç amb què habitualment el caracteritzem, evidentment Miquel Àngel no va ser mai un renaixentista. En ell hi va haver massa d'home vell, de lector del Dante o del *Dies Irae*, perquè la seva figura encaixi en uns motlles estereotipats que pretenen de donar-nos la idea d'una època. Però tampoc no és possible d'obeir massa a uns clixés fixos, que si ens serveixen didàcticament, ens fan perdre el fil més profund de la història. Com Luter, també Miquel Àngel és un home del seu segle i viu tràgicament aquest pas que va de les coses terrenes

a les coses ultraterrenes que tants van imaginar que es podien salvar a base d'humanisme. I qui sap si el secret del seu art sigui precisament aquest pas abrupte i estret.

Miquel Àngel fou un home solitari, intractable, que es complaïa en la misèria tot i guanyant molts de diners, que del seu tracte amb papes i prínceps va treure un morbós recruament dels seus sentiments d'hostilitat. Tot això pot ésser interpretat com es vulgui i, com és lògic, no sempre favorablement. Però el que importa aquí és assenyalar el que hi ha d'íntima insatisfacció i d'última exigència.

Fórem injustos si només vèiem en la seva soledat el reflex d'un home irascible, incapaç de convivència humana. És evident el contrast amb els seus grans contemporanis, el fastuós Leonard o aquell príncep feliç que es deia Rafael, tan hàbils a conquerir favors i tan aptes a crear una aurèola de poder o de gràcia al seu voltant. Miquel Àngel és el pol oposat d'aquestes virtuts i fins i tot quan arriba al màxim de la seva glòria, quan se li reten els poderosos de la terra, hi ha sempre alguna cosa d'esquiu que defuig el seu tracte, que l'allunya del camí fàcil que se li ofereix. No pot abandonar la seva casa de Macel dei Corvi, més enllà del Fòrum Trajà, on pot envoltar la seva íntima soledat amb la més paorosa soledat dels blocs de marbre que esperen la fúria del seu cisell. Tot sembla que li faci nosa a aquest treballador obsès a qui sempre falta temps per a



acabar els seus grans projectes que se li compliquen fins a l'infinit i se substitueixen els uns als altres i el deixen sempre insatisfet. D'altra banda, no és artista de deixebles, només confia en les seves pròpies mans, és abusiu en les seves exigències d'autoritat i cada cop més és un home que s'envolta d'un ambient de suspicàcies i de dubtes, de reserves i de pors. Sembla com si el drama fos alimentat per ell mateix amb la secreta consciència que la seva obra ho necessitava. El dolor, la mort, foren pensaments quotidians i ningú no podria dubtar de la seva sinceritat. Però hi ha en ells una complaença gairebé morbosa; arriba un moment en què no poden ésser abandonats perquè han esdevingut la mateixa estructura de l'ànima. Tot en la vida i la història el duu a aquesta estremosa situació, però la seva grandesa tal vegada radiqui en el fet d'haver-ho acceptat amb tanta energia. *E vo per vie non calpestrat e solo*, ens diu, però són uns camins i una soledat per on transita tota la seva obra. L'artista sap molt bé que abandonar-los hauria estat la pura buidor.

### *Les dues capelles*

Precisament això, omplir la buidor sembla ser allò que l'obsessiona en els seus grans moments. Se'ns fa difícil, ara, d'imaginar buida la immensa volta de la capella Sixtina. Però més encara

que un home sol, durant quatre anys, fos capaç d'omplir-la d'una manera que produeix un efecte d'excés, o sigui, el d'una superpoblació de profetes, herois, sants i escenes del Gènesi. La rígida i massissa estructuració del conjunt sembla que no pot arribar a contenir aquelles formes arrodonides i ampulloses que s'adapten amb dificultat a les exigències de l'arquitectura. És possible que influeixi en el nostre sentiment la mateixa dificultat de la contemplació que no és res, d'altra banda, comparada amb la dificultat que l'artista va haver de superar per a l'execució de la seva obra. El fet és que en aquell univers de formes i colors, hi ha alguna cosa que s'assembla a una ombra protectora. Això ho devia sentir l'artista mentre anava avançant la seva obra en aquelles hores tenses que li van malmetre la salut, que el van obligar a un esforç sobrehumà. Es tractava, de certa manera, de conjurar aquell dolor i aquella mort que l'esperonaven cada dia.

Tant més comprovem aquesta tensió de l'ànima, aquesta necessitat de lluitar contra els propis fantasmes en el gran fresc del Judici Final que ocupa la paret principal de la capella. Realitzat al final de la seva vida, quan s'ha anat diluint encara més la il·lusió renaixentista implícita en els *ignudi* de la volta, aquesta mena de lluita de tota la vida adquireix un aire funeral, un patetisme de *Dies Irae* que ens fa retrocedir a aquells anys de jove de l'artista, quan la veu exaltada de Savonarola esgarrifava la seva sensibili-



tat i li col·locava al cor la llavor d'una religiositat que els anys havien de fer més aclaparadora, més plena de fervents exaltacions i terribles remordiments. Per aquesta raó, per aquest nou clima de la seva ànima, les formes es perden en un pèlag d'ombres, en les onades de moviment que submergeixen tota altra arquitectura que no sigui la més orgànica i arbitrària dels cossos exaltats, ja pura flamarada com aquell cel i aquell infern que volen representar. No cal, com a cops s'ha intentat, afirmar que la pèrdua d'una olímpica consistència pròpia de les obres de la primera època, pogués obeir a les xacres de l'edat. Consta que va posar resistència a acceptar aquest encàrrec alegant que no es veia amb cor de realitzar aquesta obra. Luca Signorelli el vol animar dient-li: «No tinguis por, els àngels et vindran a aixecar el braç i a ajudar-te». Però anècdotes a part, és segur que a través de l'obra Miquel Àngel va trobar prou forces per a arribar com sempre a un total expressiu. El que passa és que es tracta d'una altra força que el duu a una nova concepció a una manera distinta de comprendre i de sentir els cossos i les ànimes. En el manierisme de les forces s'amaga, com un virus invencible, aquella tristesa greu que el va allunyant del món.

Potser on d'una manera més sobirana es va expressar aquesta presència de mort és en una obra anterior al Judici Final, però que correspon a la seva maduresa, a la plena eclosió del seu esperit.

Parlem ara de les tombes medicees on tot ens sembla d'una exactitud afluçant. Miquel Àngel va preferir sobre els seus diversos oficis de poeta, arquitecte, pintor i escultor, aquest darrer. Tal vegada convenia millor a la seva força aquest enfrontar-se amb un material atapeït i compacte. Quan aquest material és el marbre, les dificultats augmenten, però segurament per això el va estimar d'una manera tan entranyable. Les seves llargues hores de treball, a les pedreres de Carrara i Pietrasanta, foren alguna cosa més que una simple exigència de l'ofici. A l'encegadora llum del paisatge es trobava feliç i més lliure. Així, el marbre, va esdevenir una companyia que mai no l'havia d'abandonar. Parlo del marbre com a material, com a paisatge d'una vida. Potser no s'insisteix massa en aquest aspecte tan concret d'un art i, en canvi, donem excessiva importància a una altra mena de significacions que es deriven de les circumstàncies més externes que determinen un encàrrec. En el cas de Miquel Àngel, per exemple, és en el marbre i gairebé m'atreviria a dir, només en el marbre, on es realitza absolutament la seva obra.

A les tombes medicees de la Sagrestia Nuova de Sant Llorenç de Florència, existeixen, a més de les impressionants figures de Giuliano i de Llorenç de Mèdicis i de la fabulosa Verge amb el Nen, els quatre nus de la Nit i el Dia, l'Aurora i el Capvespre. És en aquests cossos meditatis, en aquesta carn tan plena de pensament, en aques-



ta orgullosa postració, on sembla amagar-se el secret més íntim de l'artista. Hi ha com una estranya pau, rebel i resignada alhora, en aquestes figures mig jacentes. Dormen o somien com si sabessin la inutilitat de tot i que la bellesa, encara que exaltada i prepotent, està mossegada pel pas inexorable del temps. Intenten inútilment el *beata l'alma ove non corre tempo* i es consolen amb el *che chi vive di morte ma non moure*, però hi ha massa lassitud, massa vida mossegada perquè tot no es dilueixi en la fluència talment de riu dels membres i dels gests. Mai l'artista no ha arribat més enllà en emoció palpitant i en capacitat expressiva.

### *La pietà Rondanini*

Sobretot perquè els anys hi aniran recruant aquelles exigències d'absolut que no li permeten d'aturar-se en la seva obra, que l'obliguen a noves idees i a nous projectes que l'home sap que s'ha vist angoixat per les obres inacabades, per aquell monument a Juli II que es va reduir a molt menys del que ell s'havia imaginat. Però després ja no es tracta solament d'un projecte que es redueix en les seves dimensions per circumstàncies externes, sinó d'una mateixa obra que no s'acaba, d'aquell «no finito» que trobem a qualsevol època, però que ara sembla ésser gairebé una condició essencial del seu estil. Tot sembla

inacabat i incomplet i a cap obra no s'expressa millor aquest fet que en la seva Pietà Rondanini que es conserva actualment al Castello Sforzesco de Milà. Però aquest «no finito» de Miquel Àngel, que tant ha fet parlar la crítica, no és lògic que sigui interpretat com si tractés d'una minva de facultats. Més aviat hauríem de referir-nos a aquelles exigències d'absolut a què al·ludíem abans i, també, a la general evolució d'un estil perquè es tracta d'un «no finito» que no significa que trobem a faltar res a l'obra. Paradoxalment, és un «no finito» acabat. Això ens sembla indubtable al davant dels perfils que vessen —un altre cop aquella fluència de la forma com un riu, si bé ara es tracta més aviat d'una cascada— de la Pietà Rondanini. En la confusió de les formes, en l'abraçada dels cossos, en els rostres esbossats, Miquel Àngel ens ha donat la més lacerant de les seves queixes.

Així, fins al darrer moment, l'artista viurà obsesionat amb el món de les formes on es transcendien els seus impulsos més íntims, els seus desvarieigs i les seves ires, la seva desesperació i la seva fe. La voluntat no l'abandona mai. Mor a noranta anys convençut que li falta molt de temps per a acabar la seva obra. En una carta dels darrers anys de la seva vida a Francesc I, refusa de moment uns encàrrecs perquè està ocupat *nelle cose di Papa*, però confia que més endavant el podrà satisfer, i «si la mort interromp aquest desig meu, però es pot cisellar o pintar



a l'altra vida, no deixaré de fer-ho allí on mai no s'envelleix». Possiblement, no podia imaginar-se cap més cel que no fos una lluminosa pedrera de marbre oferta a l'avidesa de les seves mans, a la febre del seu cor. Però potser en això s'equivocava; potser allí hom no envelleix mai perquè ja no hi ha necessitat de pedreres de marbre.





## II

### VISITA A L'ESCORIAL

Quina neta sensació d'aire! Els núvols corren rabents, a través d'un cel dilatat, camp propici per a les curses més precipitades. Per a mi, aquesta és una de les notes característiques del paisatge castellà: el folgat viatge del vent, que travessa sense obstacles comarques i províncies. Acostumats a viure en una terra on les valls s'encaixonen entre muntanyes amables o esquerpes, ens sorprèn profundament tanta immensitat vesada, tanta puixança en l'aire fragorós, únic i unit talment una enorme abraçada sobre centenars i centenars de quilòmetres. Ens plau d'albirar sempre en un paisatge el seu íntim moviment. La idea segons la qual la natura és pura presència o fons ens sembla molt limitada i inexacta. Com qualsevol dels seus ingredients —flor o arbre—, el paisatge té un ritme orgànic que es pressent com una escomesa als ner-

vis i a la sensibilitat. Així a Castella, en certes hores màgiques, hi ha sobre el camp com una llunyania de vol inabordable, alguna cosa profunda i rígida, gairebé mineral que corprèn els espais com uns ahucs, com una crida extremament precisa. I la terra que anomenem silenciosa, immòbil, vibra a les ses entranyes com un marcial repicar de timbal. No hi ha pau allí; la pau és al mar i en la seva mansa cançó, en el contrapunt llepat de les onades.

La grandesa va deixar el seu rastre. I aquest rastre fou, com és lògic, adequat a l'ésser i a l'existència d'una terra. Els qui visitin el monestir de San Lorenzo de l'Escorial tindran aquesta corprenedora impressió que ens produeix sempre la troballa d'una arquitectura que s'alça orgànicament sobre els seus fonaments, que com l'arrel al tronc es vinculen totalment al seu món. Sembla mentida que d'una circumstància humana qualsevol pugui néixer una comunió tan estreta entre la pedra verge i la pedra llaurada. Rotundament lligades l'obra de la naturalesa i la de l'home, d'altres elements corroboren aquesta pètria unitat. Així l'aire que fereix les dues, la pluja que els dóna frescor, el sol que les acaricia. I no parlem del vent, del vent fragorós, amb sons d'arpa i de corn, que arrossega els núvols perquè teixeixin rutilants corones sobre els murs i les torres.

Si alguna cosa separa la naturalesa de l'obra de l'home és el fet singular que la primavera o



el camp tenen en ells mateixos un immarcessible poder de renovació i que, en canvi, una torre o un mur viuen una lenta agonia de segles, que va gastant carreus i perfils. Ningú no pot parlar d'una primavera més vella que una altra, si no es refereix a la que nia exclusivament al seu cor. La que tots tenim en comú, la que és paisatge i perfum exterior, i cada any llueix nous atractius, i deixondeix enceses mirades de noies que ahir encara eren nenes. Contràriament, la nostra obra, fàbrica o vers, compta els anys malencònicament, per duradors que siguin. Sempre és, al capdavant, cosa d'un altre temps o d'un altre món. No hi ha res a fer: ni els retocs ni les reconstruccions no poden desvirtuar aquesta impressió desoladora, d'una ruïna que avança fins mossegar allò que fou excelsa joventut.

Considerem aquest fet davant l'Escorial, a fi de llançar una idea completament contrària. No desvirtua la primera, però potser la completa com una excepció. El fet és que el Reial Monestir ens produeix sempre la impressió que s'ha acabat fa un moment. Res no hem vist tan deslligat de l'aguait del temps. No ens referim, és clar, a un àmbit espiritual que pugui trobar a la mola herreriana entranya i sustentació. Parlem d'una cosa prèvia a això i plenament material. En l'ordre pur de l'arquitectura neix aquest convenciment d'haver trobat, per única vegada, una obra humana que es manté inalte-  
rable, com si predigués aquelles divines archi-

tectures que els nostres cossos ressuscitats exigiran a la Glòria, si Déu en la seva bondat ens la concedeix. No sabem per quines raons de clima o de construcció, a l'Escorial no existeixen encara arestes esquerdades, superfícies marcides. Les línies de les cornises, els buits de les finestres, persisteixen en el seu matemàtic moviment en forma tan precisa que diríeu que les veiem dibuixades en un paper invisible. L'espectacle de l'edifici esdevé gairebé mental a causa de tanta exactitud. Com en una creació del nostre pensament, res no pot corrompre's. Generalment, ha d'existir sempre una reserva d'inexactitud en tota construcció arquitectònica, realitzant-se el traspass del projecte a la realitat a través de tals perills que saltar-los tots es fa pràcticament impossible; cosa que constitueix la raó de la seva decadència i de la seva mort. Per excepció, però, a l'Escorial una màgica conjuntura va salvar tots com si aquella fos exactament un calc d'aquesta. Tothom va encertar en aquella empresa, com si endevinessin que la seva transcendència exigia precisions d'orfebre.

Molts autors —Ortega entre ells— ens han parlat d'aquesta relació entre paisatge i arquitectura a l'Escorial. Si hi insistim és perquè creiem que a totes les raons per a explicar-nos aquest fenomen s'afegeix aquesta de subtil que apuntem: si l'Escorial ens pot semblar un tros de natura arbitrada és perquè com ella, i a diferència de qualsevol altre edifici, té el màgic do de



no envellir, d'alçar-se incòlume a través dels segles, i això per haver expellit qualsevol element de desintegració i nodrir-se d'una vaga essència que no coneix ni la deixadesa ni declivi. Deu ésser així, per tal com no es podrien trobar en una consideració exclusivament estilística motius suficients. Pur exemplar renaixentista, amb envergadura grandiloqüent que arrenca de Miquel Àngel, l'Escorial respon també a una època i a un gust. Si transcendeix tan miraculosament d'aquestes limitacions no deu ser per motius elementals que es podrien trobar en obres paral·leles ferides de mort en la seva prematuritat. Cal forçar l'argument, atendre una lluminosa síntesi de factors que més aviat haurien de referir-se a una circumstància de construcció que no a qualsevol altra, per a explicar l'aparició del miracle, com tots, més enllà de tota lògica mental, i per això mateix només comprensible a còpia d'amor i intuïció.

Per a nosaltres, el fet que l'Escorial s'aclimati amb tanta facilitat al procel·lós transcórrer dels anys impossibilita tota sensació d'angoixada tristesa. Existeixen a centenars els papers que van voler retenir un astorament apocalíptic i que ens parlen del monestir de Felip II com d'una manifestació explícita del nostre dramàtic i tràgic sentir. Només els podrem comprendre a mitges. Avui ens plau, davant l'imponent edifici amb les seves 2.600 finestres i 12.000 portes, de donar ales al goig més ingràvid. Sentim a l'espe-

rit la profunda alegria d'una vida que no es marceix, el descans que produeixen a l'ànim l'ordre i la netedat. La pedra polida llueix al sol com un topazi i en fer-se fosc com una ametista. Claustres i patis tenen una claror benigna i asosegada. La grandesa i la difícil tensió de l'ànima no exclouen aquella sòlida seguretat joiosa que és signe de pau i de fortalesa. Quan Felip II va decidir la construcció del monestir de l'Escorial somiava per a ell i per als seus un recer que fos amable. I l'Escorial ho és. Ahir, com avui, indret apacible d'estiueig. Totes les raons que es puguin adduir en contra no tenen en compte circumstàncies concretes. Hom no pensa a considerar la desolació d'aquell Madrid del XVI, que ignora encara les boscúries del Retiro; no fa memòria d'aquelles belles caceres pel terme de l'Escorial, terra de bosc i de senglars. Fins i tot les mateixes habitacions del rei prudent corroborarien aquesta necessària correcció d'un diagnòstic massa unilateral: la seva pobresa no és indigència, la parquedat d'ornaments i mobles ens parla més aviat del deliciós contrapès d'una vida de camp que no pas d'una maniàtica afecció a una existència esquerpa i solitària. Comprendre-ho així completa aquestes dues imatges: la del rei i la del monestir. Les dues foses dibuixen en la nostra història un al·legat en pro de la claredat i la bellesa. No sabem que s'hagi fet servir aquesta gran empresa de l'Espanya dels Àustries per a desvirtuar la famosa llegenda ne-



gra. En tot cas, assenyalem-ne l'oportunitat. Només cal afegir, per a entendre'ns, que l'alegria no és només fullaraca o precipitació: s'inscriu també en les acerades línies d'una divina teoria alhora musical i matemàtica.





### III

## MITE, VIDA I OBRA DE VERMEER DE DELFT

### *El mite*

Crec sincerament que fou Marcel Proust el gran responsable del mite Vermeer de Delft. Em refereixo a la forma d'aquella mena de boirina que envolta el seu nom, que el fa poc assequible a una comprensió concreta, fins a tal punt que a base dels texts proustians fins a tot s'ha pogut arribar a especular sobre la seva existència. Ja tinc en compte que els dos-cents anys que hi ha entre la mort del pintor i el seu redescobriments, tenen també la seva importància. Sense aquest fet concret Proust no hauria pogut establir la seva jugada.

Però aquest simple oblit d'un pintor, durant segles, s'ha repetit diverses vegades. El mateix segle que va redescobrir Vermeer va redescobrir el Greco i Piero della Francesca. Es pot pensar que

el llibre encara fonamental de Thoré-Bürger sobre el gran mestre holandès, publicat en 1866 després de vint anys d'estudi, podia haver estat un gran pas decisiu. Ho va ser realment, perquè va aconseguir d'apassionar els artistes i els entesos de l'època. Tant per a Manet com per a Cézanne el nom de Vermeer ja no té res a veure amb els altres noms, que qualifiquem com a Escola de Delft: els Paul Potter, Van Fleet, Emmanuel de Wytte, Carel Fabritius i, molt especialment, Peter de Hooch. Aquest darrer, d'altra banda, va ser molt temps com una pantalla de Vermeer, fins a l'extrem que una de les seves obres més importants, «El taller», del Kunsthistorische Museum, de Viena, va figurar força temps com a obra seva. Però tota aquesta confusió i aquest obscuriment ja eren superats per l'entusiasme de Renoir, que es trasllada a Dresde per admirar una obra de Vermeer, i que es plany de no poder arribar a Viena per veure «El taller». I és aleshores, justament, que intervé la jugada de Proust.

Proust és l'enorme fabulador que utilitza el nom de Vermeer per a unes finalitats de pura creació literària. No es nega aquí el dret que tenia a fer-ho, però és innegable que amb això va crear un mite. En el seu fluvial «A la recherche du temps perdu» el nom de Vermeer, segons l'índex de noms citats de l'edició de «La Pléiade», hi apareix disset vegades. Exceptuant-ne una, com veurem, sempre incidentalment com a



contrapunt evasiu, com a símbol d'un món exquisit al qual només arriba una minoria molt assabentada i selecta. Així, la seva al·lusió irrita els que el desconeixen i dona més seguretat als entesos. De certa manera, és la terra segura per als «snobs». En els diàlegs salta com una nota discordant que es refereix a alguna cosa bella i secreta que és difícil de comprendre. Però ja se sap que en Proust l'«snobisme» amaga d'altres raons més profundes. I quan a la meravellosa pàgina de «La Prisonnière», en la qual se'ns explica la mort de Bergotte, el nom de Vermeer deixa de ser una simple referència per a convertir-se en una obsessió, ens adonem de fins a quin punt el mite és essencial per a Proust. Bergotte, malalt, s'aixeca del llit, perquè en un diari ha llegit l'elogi del *petit pan de mur jaune*, de «La Vista de Delft». Coneix molt bé la tela, però, horroritzat s'adona que li havia passat inadvertit aquest petit detall. I és en aquest gran esforç per assistir a l'exposició, on Bergotte troba la mort, que podia semblar massa literària si no fos que, com sempre, en Proust, la tela o Vermeer, i fins i tot la petita anècdota mundana, són sempre la mateixa cosa. Per això, precisament per això, al final de la pàgina escriu aquella defallida frase que consagra el mite de Vermeer, i que tantes vegades ha estat citada: «Un part groga pintada amb ciència i refinament per un artista totalment desconegut, amb prou feines identificat amb el nom de Vermeer...».

*L'home*

Però, sabem molt bé que Vermeer de Delft és un simple pretext literari. Aleshores el preat mite se'ns esvaeix i des del món somniat de Proust ens traslladem a un altre de més concret, on no falten dates i fets. No molts, realment, però els suficients per a donar pas a la realitat. Vermeer neix a Delft l'any 1632 i hi mor en 1675. Ha heretat del seu pare unes sederies i un negoci de marxant artístic. Les complicacions econòmiques derivades d'aquests negocis, l'aparten una mica de la pintura. Es casa en 1653 amb Catharina Bolenes, i en aquest mateix any entra a la Guilda de Sant Lluc que presideix diverses vegades. La seva obra és escassa. L'erudició actual ha identificat com a seves només 35 teles. Tres vegades més que fills, que van ser onze, i, segurament això no va deixar d'influir en aquelles preocupacions econòmiques. Mor jove, a quaranta anys, i deixa la seva nombrosa família en situació difícil. René Huyghe en la seva «Poétique de Vermeer», que li va valer el Premi Erasme, el suposa tuberculós o asmàtic. Un cop més ens ve el record de Proust.

Poques notícies si no fos que s'inscriuen en un ambient molt precís. Delft va tenir un gran moment d'esplendor en el segle XVI. Guillem d'Orange es va recolzar en la seva solidesa comer-



cial, en els seus anys de lluita. En el segle XVII aquesta prosperitat adquireix un ritme més asossegat, però, gràcies a això, la ciutat sigui potser encara més distingida i exquisita. Es dedica a l'artesanía de luxe, regida per un patriciat sensible a les bones maneres i la música. Hi ha una ceràmica, cobejada per tots els entesos, que en duu el nom, Leymarie ens diu que Vermeer en va heretar la gamma freda dels seus blaus lacats. Pel que fa a la música apareix també contínuament en l'obra de l'artista. Música de llaüt, cerimoniosa i vellutada. Una altra de les artesanies consisteix en la fabricació d'instruments de física i òptica. Abundant en els detalls biogràfics hem de recordar que un dels marmessors testamentaris de Vermeer fou Anthony Van Leeuwenhoek, inventor del telescopi. També això té a veure amb la seva pintura: amb la seva lucidesa visual i la seva matemàtica precisió.

D'aquesta manera es construeix una vida. Perquè precisament en el cas de Vermeer la primera cosa a assenyalar fóra la seva absoluta, absorpta fidelitat a un ambient. Sembla segur que mai no es va moure de Delft. Essent així, ja no ens caldrien excessives fites biogràfiques. Fou un home tancat en ell mateix, com ens ho indica en la seva pintura. Les anècdotes sobren en el seu cas i només queda aquesta gran concentració anímica. Solitari i voltat d'una llar i d'una família absorbents que li proporcionen tema i models. Enclaustrat en el seu laberint, com ho estan tots

els seus personatges, captius també d'un món immòbil i callat.

A fi de fer més evident aquest valor «interiorista» de la seva pintura, s'ha assenyalat que els dos únics paisatges, entre les seves trenta-cinc teles, foren pintats d'un interior estant. En el cas de la vista de Delft s'ha pogut precisar l'habitació del primer pis d'un alberg, avui desaparegut, des d'on l'artista va calcular exactament la seva arbitrada visió de la seva estimada ciutat. Per a pintar el segon paisatge, «El carreró», no es va haver de moure de casa. Quant a les altres teles, on personatges, arquitectura i decoració es conjuguen tan sàviament, és obvi que l'escenari és sempre el mateix. Les rajoles blanques i negres, les taules, els mapes i els atuells domèstics, ens són coneguts molt aviat, i ens persegueixen com una obsessió. Només la llum, la màgica llum blanca, ens ve de fora. Una llum diürna, precisa, aguda, com la que refracta la neu al paisatge.

Això podria ser el primer secret del seu art. Vull dir que la seva prodigiosa concentració, el seu localisme indiferent, el seu saber prescindir de tota retòrica buida, la seva comprensió que la grandesa no necessita crides falses o trascendentalismes postissos. És clar que d'altres pintors no tan profunds trobaran per aquest camí una línia de pintura frívolament costumista. Però en el seu cas, precisament per concentració, per aprofundir cada cop més en la simple presència dels ob-



jectes i dels éssers que l'acompanyen, per saber-hi veure el seu fons intern màgic i la seva immensa riquesa, per fixar aquest *instant ordinari* que deixem passar sense donar-hi importància i que és l'única cosa que posseïm, aquest risc no es va poder plantejar. I ara la seva obra ja té molt poca cosa a veure amb els seus congèneres de la seva escola. I ens sembla única, intransferible, solitària com ell mateix.

### *L'obra*

Una obra ordenada, mesurada, feta de contrapunt i de càlculs. Tot hi és articulat. Les verticals i horitzontals estableixen una trama precisa. S'anticipa en uns quants segles a l'obsessió pel comportament i el lligam de rectangles que caracteritza l'esforç d'un altre gran artista de la seva terra, Piet Mondrian, també com ell absort, concentrat, silenciós i categòric.

Aquesta voluntat d'ordre plàstic es relaciona amb el món tancat de la seva existència. Perquè es tracta de no fugir. A cops, les portes obertes, el passadís que s'insinua, ens podrà dur a la idea que alguna cosa voldria fugir de nosaltres. Però sempre hi ha al final una paret que es tanca —vegi's, la paret de «El carreró», l'ombra que tanca el pont de la «Vista de Delft», la massissa estructura que enquadra sempre els personatges. La fugida sempre esdevindrà impossible. Per

això es refugia nostàlgicament a les cartes geogràfiques, aquests grans mapes que trobem sempre a les seves teles i que semblen al·ludir a no sabem quins viatges imaginaris però no duts a terme. També hi ha objectes nàutics, les mans de l'astrònom que es posen d'una manera apassionada sobre el globus terraqui.

Però la fugida és necessària si l'obra no es vol quedar en el pur oblit, en aquesta somnolència que tantes vegades envaeix els personatges, callats, quiets, confosos amb els objectes, aturats en el seu son que és gairebé la mort —en una de les seves teles més emocionants el tema és, exactament, el son—. I aleshores quan apareix la llum com a força de transfiguració sobre els grocs freds, sobre els verds densos, sobre els roses tènues, sobre els blaus brillants. Es tracta d'una llum una mica local, que ve de costat i construeix el clarobscur amb una rotunditat que és també un presagi de la que ens proporcionarà després la càmera cinematogràfica. En aquest aspecte és bo de recordar també que Vermeer va fer servir la cambra obscura, un altre dels descobriments de la seva època. En tot cas és segur que bona part de la seva modernitat procedeix d'aquests enquadraments rígids i d'aquesta llum feridora, com una estranya ferida d'un món que voldria ésser feliç. Una certa tremolor de la seva pinzellada, aquella manera també tan moderna de col·locar el color una mica a destalades, s'hi atura. És la part del misteri, el refugi eva-



siu d'aquest home que contemplava el món des del seu interior tancat, des del seu estrany laberint d'habitacions familiars. És també el que dona com una màgia blanca a la base sòbriament realista del seu art.

Però la llum expectant a les cares, blanca i lúcida com la neu, sembla que encara volgués concentrar-se més en aquest art tan íntim. Hi ha un tema que apareix contínuament a l'obra de Vermeer. És el tema de les perles. Una noia les llueix al coll o a les orelles, una altra s'emba-daleix mirant-se-les, una altra pesant-les. Podrien alludir a aquella vida fastuosa que va animar la ciutat de Delft en el seu temps. Però ens sembla que en aquest cas adquireixen un sentit més absolut. La perla com a última concreció de la vida, com a forma biològica única en la seva altive-sa. Pura llum blanca incomprendible més enllà de la seva superfície lletosa. Aquell moment en què tot es redueix a tremolor i exactitud. «Una certa aurora, una certa gana de la llum...», ens diu Paul Claudel, parlant d'aquest artista. La blancor de la llum de la neu i de la perla. I en última instància, aquesta mateixa blancor, aquesta mateixa indiferència i aquest mateix misteri en el rostre enigmàtic, *ja com una perla*, de la noia de la col·lecció Wrightsman, tal vegada la tela més impressionant de Vermeer de Delft, on tot és silenci i claredat.







#### IV

### DE PAOLO VENEZIANO A FRANCESCO GUARDI

A la Itàlia que no realitza la seva unitat fins al segle passat, són les ciutats i el seu contorn comarcal els veritables centres creadors de vida i de civilització. Parlarem sempre de Gènova, Milà, Roma, Florència, Venècia, conscients del que van representar aquests noms de móns tancats, vàlids per ells mateixos, i que encara avui persisteixen en l'orgull amb què genovesos, milanesos, romans, florentins o venecians evoquen llur ciutat. De tal manera, que una visió més general i tot no té cap més camí que ser compresa en la successiva consideració d'aquests nuclis tan individualitzats i concrets.

Tractant-se d'art el fet se'ns fa evident. Perquè fins i tot comptant amb el continu trasbals de gent i d'artistes, amb les influències mútues i contínues, Florència i Venècia, per exemple,

ens semblen dues terres oposades. No s'hi val a considerar que Florència irromp més aviat en el camp de l'art i, per tant, les diferències seran més històriques que no pas geogràfiques, que Florència pertany més a l'Edat Mitjana i Venècia als segles moderns. El segle XVI posat al mig, que veurà florir els més grans artistes representatius d'aquestes dues ciutats, no aminora els contrastos. Haurem de recórrer, fatalment, al *genius loci* per a comprendre'ls.

Els tractadistes d'art de l'època ja ens posen en la pista d'aquestes oposicions. Segons l'arquitecte Leo Battista Alberti l'art serà sempre composició, anàlisi, contorn. Per als venecians Pino i Dolce el que importa és aquesta cosa més imprecisa que es qualifica d'invenció; i en lloc del contorn i de l'anàlisi, la síntesi, la impressió, el color i l'atmosfera. En general els artistes florentins tindran una instintiva predisposició per a l'arquitectura i molts d'ells, a més de pintors o escultors, seran arquitectes —Brunelleschi, Miquel Àngel...—. En canvi, els venecians, en potència o realment, seran músics. És curiós de comprovar l'enorme quantitat d'instruments musicals que apareixen a la pintura veneciana; el clavicèmbal de Tiziano, el llaüt de Giorgione... La llegenda ens diu que Giorgione era un expert del llaüt i estan documentats els coneixements musicals de Tintoretto, aquest gran pintor de simfonies beethovenianes, com Tièpolo ho fou de fugues mozartianes.



En definitiva, si el Logos o l'Esperit, amb totes les seves implicacions neoplatòniques, semblen ser el nord dels perfils aguts i exaltats de Florència, són els sentits, més pròxims i immediats, aristotèlicament entesos com a font de coneixement, els que ens donaran la clau de la pintura més sensual i embolcallant de Venècia. El món tendirà a la seva pròpia confusió i la natura circumdant ja no serà una cosa que cal comprendre matemàticament, en els seus nombres i en la seva abstracció, sinó aquesta atmosfera immediata que submergeix les coses, que les protegeix i les dilueix. Leonardo, amb el seu *sfumato*, va presagiar aquests nous valors, però fou a Venècia on van arribar a tenir un paper decisiu. De Giorgione a Guardi el paisatge va adquirint significació i valor. Els homes, cada cop més reduïts de grandària, menys centre del món, es perden en la boscúria i a les valls o a la llum irisada dels canals. L'orgullós somni antropocèntric del primer Renaixement es dilueix en un món de formes canviant i fugisseres.

### *Paolo Veneziano* (mitjans del XIV)

Com als Estats Units d'Amèrica de la nostra època, l'art arriba primer a Venècia a través de l'or. Abans de mitjan segle XIV, quan amb el políptic de Sant Marc de Paolo Veneziano comença la història de la pintura veneciana, la ciutat

ja era plena d'obres d'art i d'artistes. Però es tractava d'un art importat, fruit del poder polític de la Sereníssima. Les intenses relacions amb Bizanci, la seva estratègica situació entre l'Orient i l'Europa occidental, converteixen l'aventurada ciutat de la llacuna en un punt decisiu del món. Hi van a parar les riqueses acumulades en les lucratives expedicions guerreres i comercials. La basílica de Sant Marc sintetitza l'èxit d'aquesta empresa. Església i magatzem alhora, com diu Vaudoyer, s'hi acumulen els marbres i les ícones, els mosaics i les pedreries. Però no són solament obres d'art allò que arriba a Venècia; també s'importen mosaistes i pintors d'ícones, i en aquests estrangers instal·lats a la ciutat i en els seus primers aprenents autòctons hem de veure l'origen del que serà després l'escola veneciana.

És simptomàtic el fet que el plafó de Paolo Veneziano sobre la vida de sant Marc recobris el dors de la Pala d'Oro de la basílica. Aquest fastuós retaule adornat amb 86 esmalts, 1.300 perles, 400 granats, 30 safirs, 300 maragdes, 90 ametistes, 75 balaixos, 15 rubís, 4 topazis i 2 camafeus, podria ser el símbol d'aquella riquesa feta de despulles orientals. Però al dors, la pintura de Paolo inicia tímidament la riquesa pròpia. És segur que va caldre aquella per a iniciar-se aquesta. Però el que ara ens importa és assenyalar el que pugui tenir de nou i d'original aquesta tremolosa mà veneciana que inicia la se-



va aventura. De moment notem que encara en la seva subjecció a fórmules bizantines ja es percep com una estranya tremolor de vida immediata. Els personatges comencen a moure's en el fons de paisatge que ja no és un abstracte fons d'or. Els personatges, d'altra banda, intenten explicar-nos una història, il·lustrar-nos-hi. Paisatge i relat seran les constants de la pintura veneciana.

### *Giovanni Bellini* (cap a 1430-1516)

En la cruïlla entre dues èpoques, entre l'Edat Mitjana que s'allunya i el Renaixement que s'imposa, Giovanni Bellini és un veritable pont d'unió, de certa manera el reial fundador de la que s'anomena l'Escola Veneciana.

L'època és propícia als intercanvis d'idees, a les sollicituds i a les temptacions. El mateix ambient familiar s'adapta a aquesta pugna de tendències. Giovanni és fill, germà i cunyat de pintors. El seu pare, Jacobo, pertany ja a una altra generació, però l'influx de la seva línia gòtica persistirà en Giovanni fins molt tard. El seu germà Gentile treballarà amb ell en múltiples ocasions, però se'ns fa una mica difícil de relacionar el món absort, greu, de Giovanni amb el pintoresc detallisme descriptiu de Gentile, el primer en aquesta sèrie d'artistes venecians que van fer de la crònica de les festes de la ciutat el tema del seu art. Més acostat a ell ens sembla l'art del

seu cunyat, Andrea Mantegna que l'influeix veritablement, si bé el seu rigor lògic, el «romanisme» i la contundència del seu estil s'avenen poc amb la fluència més lírica del pinzell del veneçià. Però és que les influències no acaben a la família. També cal comptar amb l'amistat d'Antonello de Messina que li va ensenyar els secrets de la pintura a l'oli, que havia après als tallers flamencs. I certa monumentalitat de les figures tenen alguna cosa a veure amb Piero della Francesca, admirat en un viatge a Arezzo. I encara, per a acabar la llista d'influxos que pesen sobre Giovanni Bellini, no podríem oblidar Giorgione, més jove que no ell, però que va arribar a temps a insuflar-li aquesta estranya tendresa que es percep en l'últim període de la seva pintura.

Tot això podria dibuixar la imatge d'un artista poc segur d'ell mateix que no correspon a la seva independència de caràcter, com es demostra en la seva correspondència amb la marquesa Isabel Gonzaga, quan es nega a pintar una vista de París perquè no hi havia estat mai; i en una altra ocasió, quan declara a la mateixa encimbellada senyora, en acceptar un encàrrec excessivament condicionat: que «el tema... es realitzarà seguint la fantasia de qui haurà de pintar el quadre, perquè no li agrada que es posin tants límits al seu estil, ja que està avesat a actuar lliurement en les seves pintures». En realitat, la independència de caràcter no té res a veure amb aquella oberta sensibilitat que, si bé li va impedir una ràpida



crystal·lització del seu estil, en canvi li va proporcionar un successiu enriquiment en la seva, d'altra banda, tan personal visió de les coses. No d'altra manera hauria pogut fer aquest paper de pont a què hem alludit. Li calia veure tot el que es jugava a l'entorn i assegurar-se'n. I, a poc a poc, madurant en la seva artesana concepció de l'ofici après en el taller familiar, va anar arribant a aquesta humaníssima visió de les escenes sacres on elegia i lirisme arriben a extrems feridors i corprenedors. Pensi's solament en la seva «Pietà», de la Pinacoteca de Brera, de Milà. I, en un altre extrem, a la noblesa retallada i precisa dels seus grans retrats, com el del dogo Loredan que es conserva a la National Gallery, de Londres.

### *Vittore Carpaccio* (?-1526 o 1527)

Ja hem dit que Gentile Bellini fou l'iniciador d'aquesta crònica pictòrica on podem seguir pas a pas la història de la ciutat. El seu gran llenç «Processó de les relíquies de la Creu a la plaça de Sant Marc», de 1496, és d'una exactitud documental. Els magistrats i els sacerdots, els alts dignataris, se'ns apareixen amb la seva suntuosa indumentària sobre el rosa del paviment i l'or de la façana de la basílica. Sembla que no hi falta res, en aquest lúcid i aplomat document.

Però és en Vittore Carpaccio, deixeble dels Bellini, on aquesta direcció de pintura iniciada

per Gentile troba una esgarrifança de vida que la fa encara més suggerent per a nosaltres. Encara que els temes siguin més imaginatius o fantàstics, en la realitat narrativa, en el gust per al detall, en l'humor i en la poesia, hi ha sempre un element de sorpresa que ens subjuga. Els gondolers que apareixen al «Miracle de la Creu de Rialto», que va pintar per a la Scuola de Sant Joan Evangelista, ja posseeixen tots els elements mítics que fan d'aquesta figura un sinònim de la ciutat. A les aigües embassades, sota el pont encara de fusta, dibuixen el seu ballet com figurins de somni. I en la sèrie de nou composicions destinada a narrar la història de santa Úrsula, per a la Scuola del mateix nom, la fantasia i la gràcia arriben a veritables filigranes. És exactament una habitació de l'època el que sorprenem a l'escena del somni de la santa. Són els objectes, la qualitat dels materials els que ens dóna sensació d'intimitat. I el color —el vermell, el verd, el blanc— que ja importa més que no el dibuix, comença a jugar com una carícia sobre una realitat que se'ns va fonent en somni.

### *Giorgione* (1478-1510)

Giorgione és una breu existència plena d'incògnites. Una erudició primmirada s'ha rabejat amb aquest artista i la seva obra. És clar que la lle-



genda excessiva muntada sobre la seva vida la pot justificar. La llegenda arriba fins a fer-lo morir abraçat a la seva amant, contagiats els dos de la pesta de 1510. No es pot donar cap més final més operístic del que imaginem dotat de totes les gràcies, qui sap si més a causa de la irradiació de la seva pròpia pintura que a una vida que, pràcticament, desconeixem. Però és que l'enigma no concerneix tan sols l'anècdota de la seva vida. També la majoria de les seves teles han estat objecte de polèmica en el moment de determinar la seva autenticitat. Molt poques se salven d'aquesta rigorosa anàlisi crítica. Cosa que no és d'estranyar perquè és segur que Giorgione es va acostumar a deixar inacabades les seves obres i, a més, molts el van seguir pels seus camins i van augmentar la confusió. Això és la cosa més important del seu cas: amb escassa existència i poca obra estava destinat a una influència decisiva. Allò que ha estat anomenat la pintura moderna des del Renaixement fins a ja molt entrat el segle XIX comença, realment, amb Giorgione.

De moment, hi ha un detall que ens il·lustra sobre aquesta revolució artística. Per primer cop l'artista no pinta per encàrrec dels grans poders de la societat: l'Església, l'Estat, els prínceps i els dignataris suprems. En una societat molt refinada, els seus clients són joves aristòcrates que d'una manera més o menys conscient comencen l'aventura del col·leccionisme privat. Aquests

clients devien ser els seus mateixos amics, amb els quals es devia reunir en festes privades on ell podia lluir les seves conegudes dots de tocador de llaüt. Una clientela jove i entusiasta, lliure i desimbolta. Tot això no deixa d'influir en la pintura mateix, que també serà jove i lliure. S'ha repetit mil vegades que els temes de Giorgione no responen a cap intenció precisa. Són temes que es desenvolupen i canvien en el transcurs de l'execució. Els raigs X ens han aclarit que el soldat que apareix a l'esquerra de l'escena «La tempestat» originàriament era un nu de dona. També «Els tres filòsofs» havien estat abans els tres Reis d'Orient. No importa cap subjecció en aquest art espontani. La pintura comença i acaba en el plaer d'elaborar-la, en la voluptat de la seva mateixa matèria.

El pur valor, el color, el color-llum, seran els únics protagonistes. Per això no interessa tant la imatge com l'ambient, l'home com la naturalesa. Tot és una mateixa substància fluïda i etèria que ens duu a un panteisme, a una immersió en el cosmos. Adonem-nos que la figura humana empetitida, enigmàtica, ja és solament un detall en el paisatge que l'envolta: els cels i les boscúries, els pontets i els corriols d'aquesta Arcàdia que intenta de trobar el seu moment feliç. I sempre sense cap més fons intern que la inconsciència, l'abandó total a una música indeterminada i inconcreta. L'ambigüitat de l'escena, la falta de justificacions ho deixa tot parat en



la seva màgia. És solament la Creació terrestre, meravellosa i absorta, el que importa i s'afirma.

### *Tiziano* (? 1576)

Si Giorgione és la joventut, una primavera encesa que s'apaga aviat, Tiziano, deixeble i continuador seu en els primers anys, vindria a representar el contrari amb la seva llarga existència, amb la seva sòlida implantació en el seu món, amb el seu art que, precisament, sembla exigir la maduresa. Una vegada més els poderosos de la Terra tornaran a imposar a l'art, el seu afany de prestigi, el seu anhel de glòria, però en aquest no hi haurà conflicte perquè també l'artista n'és un i gaudeix en una mateixa afirmació de força. A fi de fer més flagrant el paral·lel, la corba de l'existència de l'emperador Carles V, un dels seus grans models, i la de Tiziano semblen seguir una mateixa evolució. Als anys daurats de la plenitud succeeixen la malenconia de la vellesa, el desencís d'un somni massa perfecte perquè sigui possible. Si el rei se'ns allunya cap a la malenconia de Yuste, l'artista abandona el brogit de la seva Venècia triomfant per les imatges en gris i negre de les seves últimes estampes religioses.

Però tot això arribarà després. El que importa en primer lloc és aquella plenitud orgullosa, l'artista que no s'ha de moure de Venècia per a

rebre els encàrrecs més importants, el comte Palatí i el cavaller de l'Esperó d'Or, la seva existència fastuosa i la seva constant avarícia, aquella enorme salut que només esfondrarà la pesta gairebé a noranta anys. El seu color serà el vermell; la seva forma, una plenitud opulenta que encara avui és el paradigma de certa bellesa femenina. Des de les Venus de Botticelli a les Venus de Tiziano hi ha molt de camí entremig, que si ens revela les diferències que assenyalàvem entre Florència i Venècia, també ens posa davant dos temperaments oposats, davant dues actituds distintes enfront de la vida. La carn de Tiziano és un total prepotent que absorbeix tota la vida. El cos no alena en la seva línia o en el seu gest sinó en la més recòndita transpiració dels porus. Per això les dones poden reposar mollament perquè no es tracta d'altra cosa que ésser, oferir-se, reclinar-se en el món. Els homes les admiren com el més sorprenent espectacle; també hi ha música a l'entorn, però una música pausada, absorta, una música de clavicèmbal. Les flors i els jardins defalleixen davant de tanta bellesa.

Però ja hem dit que Tiziano és el pintor del vermell. I el vermell és un color dramàtic. Si tot és plenitud vital en aquesta pintura, tampoc no es tracta d'una superfície sense clivelles. En la seva arrogància i el seu excés troba el càstig just. Hi ha un moment en què els rostres són massa greus per a ésser feliços. El sentit de les aparences, l'horror a les confessions excessives, mante-



nen una contínua tensió. Però l'aparat només s'aguanta en el mateix instant en què el personatge i la seva posa ens confonen. Endevinem que hi ha un desencís latent en aquest mateix esplendor. El luminisme barroc amb el seu foc follet d'afirmacions i de negacions, d'illusions i de caigudes, dissol les seguretats massa absolutes. De tant en tant, l'artista també es refugia al seu monestir de Yuste.

### *Tintoretto (1518-1594).*

Tintoretto, un altre dels grans venecians del segle XVI ens trasllada a climes oposats. El seu món es distint per vida i per voluntat. No es tracta solament del seu origen humil —el coneixem pel motiu del seu pare, tintorer, i no pel seu nom de debò, Jacobo Rubusti— sinó de la seva llibèrrima adscripció al seu ambient. Mai no se'n mourà i fins i tot hi cimentarà el seu orgull. Fou un esperit segurament primari, però en consonància amb el refinament de la Itàlia d'aquelles dècades on convivia familiarment artistes, poetes i filòsofs. Per al Tintoretto l'art conserva encara la seva arrel medieval d'artesania. Però això és només una actitud d'ànim, potser una fatalitat de classe, perquè resulta que en un altre aspecte més decisiu és ell, precisament, el gran innovador, l'artista que encerta camins, que ens condueix a la fantasmagoria romàntica i al «gran

esbós» que havia de predominar en els segles següents com a sistema d'expressió. Imposar aquestes intuïcions li va costar esforços reiterats i la malvolença dels esperits més installats de la seva època. Però era una altra de les seves virtuts, o dels seus defectes, la tossuderia, la insistència, aquesta rústica capacitat per no moure's del camí emprès encara que això representi anys i anys d'improbe treball a fi d'omplir de pintura els centenars de metres quadrats de la Scuola de San Rocco.

El temari serà essencialment religiós. També aquí es veu la seva independència dels corrents en voga. Perquè poc l'afectaran les decisions del Concili de Trento. La seva fe, robusta com el seu nom, continua essent una fe popular. Els dogmes no l'importen, sinó solament aquesta enorme il·lustració de la Bíblia per al poble. «Ell és 'poble' i per al poble treballa.» És natural, aleshores, que la imatge sigui realista, immediata, com la d'una vella rondalla popular. Mai no oblidarem aquella cadira desmanegada que surt a la seva escena de l'«Anunciació». És una cadira de casa de poble tal com en podríem trobar a qualsevol poble de les nostres latituds. L'artista que ha estat capaç de fixar aquesta imatge ho té tot guanyat. I, com aquesta, mil imatges. El do de la dada concreta és el gran contrapunt realista d'un art que deu molt al manierisme i al desenfrè expressionista. Qui sap si en aquesta feridora i lacònica expressió dels detalls realistes estriba el



secret d'una expressió que a cops ens irrita pel seu mateix excés, pel llampec de les seves llums nocturnes, per la fuga de les seves siluetes excitades i grandiloqüents. Però insinuant la crítica, fem l'elogi. És en el contrast i l'excés on l'artista es realitza. L'home enamorat de les coses humils, omple parets obstinadament. Hi ha una immensa tendresa i una immensa gosadia en aquest art. De la Terra al Cel la distància és immensa i és aquest camí que l'artista intenta de recórrer.

### *Paolo Veronese* (1528-1588)

En el segle XVI Venècia s'havia salvat del desastre general d'Itàlia, terra ocupada per espanyols i francesos. Conservava la seva independència, les seves velles institucions; el vell esplendor acumulat la feia encara més rica si no poderosa. El descobriment d'Amèrica, les noves rutes marítimes, presagiaven una decadència immediata, però encara al gran recinte de la ciutat una noblesa despreocupada podia imaginar-se que tot seguia igual. A cops les ruïnes són lentes i la de Venècia va poder durar uns quants segles.

Aquesta darrera imatge d'una Venècia en tota la seva glòria és la que ens dona Paolo Veronese. Aquest pintor de *terra ferma* serà el més fervent enamorat de la seva ciutat d'adopció. Tota la seva obra serà un cant a una vida en la qual sembla que només compta el continu banquet entre por-

xos i columnates. La llum solar envaeix les grans estances i fins i tot les ombres són acolorides. Tot és llum, indumentària factuosa en aquesta crònica d'una ciutat satisfeta d'ella mateixa que va deambulant en primer pla com si es tractés d'una representació. Els temes no ens poden enganyar tot i que es refereixin tantes vegades a escenes d la Història Sagrada. En realitat són només pretextos d'una pintura que vol ser d'actualitat, representar, exaltant-lo, magnificant-lo, el món de cada dia. Així s'expliquen les altiveses de l'artista quan intervé la Inquisició per fer-li modificar detalls que es consideraven poc respectuosos. «Nosaltres, els pintors, ens prenem les mateixes llicències que els poetes i els boigs» replica altivament. Ell sap molt bé que al Sant Sopar només hi havia Crist i els apòstols, «però com que em sobrava tela l'he omplert amb figures de la meva invenció».

Res millor que aquesta pintura per a donar-nos el to del moment àlgid de la ciutat. En el seu color transparent tot adquireix un ordre i assossec feliç. L'arquitectura, d'altra banda, posa en relleu contínuament els seus valors constructius, la seva harmonia. Arcs i balustrades més aviat de Palladio que no de Sansovino emmarcant les enjoiades dames, els cavallers desimbolts. Amb Palladio, precisament, va col·laborar a la Villa Barbaro de Maser. En aquesta obra, potser més secundària, el toc del seu pinzell —del qual «brollen perles, robins i maragdes», segons la frase de



Boschini— arriba a l'extrem d'aquesta facilitat que nosaltres confonem amb la felicitat.

*Giambattista Tiepòlo (1696-1770)*

Després dels seus grans moments del *cinquecento* la pintura veneciana sembla haver arribat a la seva fi. Continuadors de Tintoretto o de Veronese omplen un segle XVII que no ens ofereix aquest cims a què estàvem avesats. Tot sembla declinar inexorablement com la mateixa ciutat que es va tancant sobre si mateixa. Per això és més sorprenent l'estrany rebrot del XVIII. Una vegada més la pintura veneciana s'imposa i prospera. Però es tracta de l'esclat final, i si observem bé les seves característiques fins i tot en les seves consecucions podrem comprovar la fatalitat de la seva caiguda.

Tiepòlo és qui més ens podria enganyar, perquè en la seva exaltada visió, en el seu apassionament i en la seva lluminositat, en el toc fugat del seu pinzell, tot sembla ser encara possible. Però hi ha diversos fets que l'allunyen de l'aplom i de la seguretat dels seus antecessors. El carnaval està en el seu apogeu i els herois mitològics de l'artista es toquen amb la vestimenta de l'òpera que comença, amb una indumentària que ja no pertany a una època determinada. El realisme de Tiziano, l'«actualitat» del Veronese ens donaven notícies concretes dels seus models. Ara els

models són màscares, meravelloses fugides de si mateix com si es tractés d'enganyar-se i d'enganyar-nos. No hi ha rostres ni gestos precisos, sinó la més vaga faràndula d'uns cossos que floten com per a un minuet.

A més, tots aquests personatges van abandonar la seva terra feliç per instal·lar-se al cel fictici on construeixen les seves cabrioles alades com si es tractés d'allunyar-se encara més. És significatiu que la pintura del Veronese hagi d'aplicar-se lògicament sobre els murs i, en canvi, la del Tiépolo exigeix el sostre i la volta. El barroc, més encara el rococó —la pintura arriba a tenir qualitats de pastís i de porcellana— ens podrien donar la clau d'aquests fets. Però el blau buit i tènue, i els pobres personatges perduts en aquest cel com ocells espantats, impliquen com una estranya evasió cap a una terra impossible en la seva puresa. El vol que insinuen està tenyit d'una filigrant malenconia.

### *Pietro Longhi (1702-1785)*

I és que, en realitat, aquell món segur de si mateix ja no existeix. Són uns altres els personatges que deambulen pels carrers i per les places de Venècia. Pietro Longhi, més humil, els sap comprendre en la seva petita existència quo-



tidiana. Un cop més la crònica de la ciutat. Però ara una crònica reduïda a la petita anècdota, al fet intranscendent. El quadre de gènere que es va inventar a les ciutats burgeses dels Països Baixos arriba també a la ciutat orgullosa. La lliçó de dansa, la modista, el petit circ, la toaleta... Tothom somriu i es diverteix. Comèdia italiana i gràcia de Goldoni. En petit, com un pinzell aplicat, lúcid, suggerent, Longhi fixa aquest món.

### *Antonio Canaletto (1697-1768)*

Giorgione podia comptar amb una clientela aristocràtica de la seva pròpia ciutat. Ara la clientela de l'artista ja comença a ser turística. Antonio Canaletto es passarà la vida pintant minucioses *vedute* de la plaça de Sant Marc i dels canals venecians que aniran a engruixir les col·leccions privades dels seus fervents admiradors anglesos. Aquests mateixos clients, d'altra banda duts pel seu entusiasme, l'obligaran a traslladar-se a Anglaterra per repetir la jugada a llur propi país. La demanda es continua i el gènere obtindrà un èxit que explotaran nombrosos col·legues i deixebles.

Canaletto és un artista impecable que ha estudiat la perspectiva, que utilitza la *camera obscura*, que es complau a detallar les seves visions. L'interessa, sobretot, l'arquitectura que fixa amb una precisió insuperable. A cops, hi ha una certa

fredor en el seu treball, una certa cosa de repetició i de monotonia. Però ens compensa la seva lucidesa. L'estampa és sempre suggerent. A més, l'atmosfera hi juga ja un paper decisiu. Exalta aquesta mateixa arquitectura, els cels amplis, les aigües calmoses. Tot és immòbil i quiet, però íntimament estremit.

### *Francesco Guardi (1712-1793)*

També Guardi és un pintor de *vedute*. Però el que dóna un interès excepcional a la seva obra és que, a diferència de Canaletto, Venècia no és solament per a ell un món d'insomnes i quietes architectures, sinó una ciutat que encara viu i es belluga. A la plaça de Sant Marc hi ha gent que passeja i als canals, gòndoles i badocs; se celebren concerts, s'organitzen festes i encara se celebra la Processó del Dogo. Així, doncs, al costat de la *veduta* tindrem el *capriccio*, com ell mateix qualifica una part de la seva obra, i per aquest camí tornarem a trobar aquella mateixa capacitat narrativa que compta amb tants de precedents a la pintura veneciana.

Però Guardi no s'acontenta amb aquest simple paper de cronista. A les seves petites obres es pateix la veritable grandesa pictòrica. Ara s'atura en una pinzellada fulgent que fa vibrar un detall, que esquitxa de petits punts vibràtils edificis i personatges. Tot és una mica fugisser i dispers,



com si es tractés més aviat de retenir una vibració que una forma. Un cop la música, l'acord entre tons, la qualitat embolcallant, el traspàs d'una realitat a una altra per un pont màgic que les unifica i les fon. I, sobretot, aquesta última veritat que la cosa important no és solament l'espectacle, sinó la pròpia matèria pictòrica que juga la seva aventura una mica a l'atzar, deixant les coses indeterminades, talment no fetes, soltes, en una perspectiva sense condicions. No cal parlar d'impressionisme en el seu cas, però sí que és segur que la seva obra, per la seva subjecció del pintoresquisme a raons plàstiques més profundes, obre nous camins a la pintura.

S'ha parlat molt, i amb raó, de la petita tela «Gòndola sobre la llacuna», de Guardini, que es conserva al museu Poldi-Pezzoli, de Milà. Totes les virtuts que assenyalàvem tenen en aquest cas una il·lustració eficacíssima. L'anècdota ha estat reduïda al mínim i la densitat pictòrica és absoluta. La millor Venècia encara hi somia i s'hi exalta en el verd dens de les aigües i del cel.





## V

### EL BARROC A VIENA

#### *Els rostres de Viena*

Una ciutat del volum i de la importància de Viena no podria mai ser reduïda a un sol dels períodes de la seva història. Tants de segles acumulats van haver de deixar un rastre, perfilar-la successivament, anar emmotllant aquesta forma que la caracteritza i ens la individualitza en el record. Potser, després, un aspecte d'ella mateixa, un segle determinat, adquireixin un relleu essencial i puguem parlar de Viena i del barroc establint una còmoda interrelació. Però hem d'ésser cautes i comprendre que el que és un extrem sortint en una corba ininterrompuda no exhaurix fatalment tota la realitat.

Em sembla necessari aquest aclariment perquè el mateix barroc que s'imposa a Viena en el segle XVIII ve afectat per aquests antecedents que

ens hi condueixen. Així, per exemple, les ampulloses estructures barroques es desenvoluparan en un traçat medieval. Tal com diu molt bé Pierre Charpentrat, les articulacions de les façanes d'uns palaus instal·lats a carrers massa estrets «han d'accentuar-se perquè siguin legibles a 45 graus, gairebé de perfil». I per la mateixa raó els palaus arriben a tenir quatre o cinc pisos. Falten les grans perspectives i els espais oberts que tant abunden a Itàlia.

Això equival a dir que Viena no és solament una ciutat barroca. Existeix la Viena romànica de la despullada església de Sant Rupert i existeix la Viena de la flamarada gòtica de la Catedral de Sant Esteve. Aquesta darrera, importantíssima, dominant encara avui el perfil de la ciutat i omplint molts de segles perquè com a tants països del Nord d'Europa el Renaixement va cristallitzar en forma insuficient, i el gòtic s'hi va prolongar a través del XVI i del XVII. Molt més encara a Viena on aquests segles foren de prova i de desastre i van significar solament un pont entre els seus dos grans moments: els segles XIV i XVIII.

Això pel que fa als antecedents. Tampoc la ciutat no s'acaba en el seu gran moment barroc. El Congrés de Viena dóna entrada a una nova possibilitat amb la irrupció de la burgesia. Amb ella arriba l'estil dels Rings, aquestes grans rondes que volten el casc antic i que produiran una arquitectura aparatosa on el fons barroc es con-



juga amb solemnitats neoclàssiques, i amb filigranes neogòtiques característiques de l'eclecticisme del segle XIX. I després, a fi de complicar-ho més, hi ha la gran aventura de la Seccesió, l'esforç de puresa dels Ott Wagner, Josep Hoffman i Adolphe Loos, que donen pas a l'arquitectura de la nostra època.

Tot això és Viena. Però alhora que hem insistit en la seva complexitat, no voldriem desvirtuar tampoc aquella idea primària que ens feia veure-la com una ciutat barroca. També creiem en aquelles puntes sortints que simplifiquen una imatge. En definitiva, el record del Belvedere, de l'església de Sant Carles, del palau Kinsky o del palau Schwarzenberg, de la biblioteca de la Hofburg, de l'Escola d'Equitació Espanyola, de les fonts d'Andròmeda a l'antic Ajuntament, de la font de la Providència de Donner, del palau de Schönbrunn i tants d'altres monuments més, s'imposen com a rúbrica eficaç. Aleshores, els noms dels arquitectes, Fischer von Erlach, pare i fill, i de Johan Lucas von Hildebrant, ens semblen decisius. Sense cap mena de dubte és gràcies a ells que la ciutat té un pes al món.

### *Arquitectura i ciutat*

El barroc a Viena té alguna cosa d'explosió incontenible. Potser sigui a causa del mateix retard amb què arriba. La ciutat sofreix l'últim

setge dels turcs l'any 1683. Després vénen els anys de pesta. Només a començaments del XVIII se sent segura d'ella mateixa. I una febre constructora, un estrany optimisme se n'apoderen. En mig segle dibuixa la seva silueta amb una gran unitat estilística, amb un ímpetu realment prodigiós, que la situa en la primera línia de les ciutats d'Europa.

El barroc, procedent d'Itàlia s'imposa a Suïssa, a Baviera i Bohèmia, a Polònia, fins on arribés l'impuls de la Contrareforma. A Àustria ja havia produït la meravella primaverdal de Salzburg. Però és a Viena on adquireix de cop tot el seu posat. No es poden oblidar les favorables circumstàncies històriques. És el gran moment dels Habsburg quan ja ni Roma s'oposa a aquest darrer Sacre Imperi que potser sigui només una caricatura del vell somni medieval, però que amb tot, juga de moment un paper decisiu en el tauler de les grans monarquies europees. I aquest imperi, catòlic, aristocràtic, i rural, havia de trobar en el barroc la seva faç més apropiada. Aquest és l'estil dels monestirs i palaus, de les façanes i de les escalinates, de les cúpules i de les fonts. La força dels seus mantenidors li havia de proporcionar encara més redundància. Indubtablement, si el barroc se'ns imposa a Viena, és per la mateixa raó que Viena s'imposa en aquella època. Aquests fenòmens són sempre correlatius. El poder material fa alçar l'estil, el magnifica i el defineix, el fa més representatiu d'un món.



Però qui sap si també hi ha en el mateix estil una raó interna que ens expliqui el seu pes definitiu sobre una ciutat. Em refereixo ara al simple fet físic que els seus volums afectin tant un ambient, que ens acompanyin i ens envoltin d'una manera tan eficaç. I amb això entrem en un dels seus secrets. S'ha repetit mil vegades que el barroc coincideix amb els primers avenços de l'urbanisme a Europa. Amb això es vol dir que l'edifici o monument ja no viu aïllat, reclòs en si mateix, sinó que per definició s'inclou en un conjunt, en una perspectiva. Les avingudes radiants i el joc públic dels jardins arrenquen d'aquells anys. Però és que encara hi ha més; és el mateix edifici allò que es vessa al carrer. Si no fos així, no s'explicarien aquestes enormes i eloqüents façanes que indubtablement són més per als vianants del carrer que no per als mateixos propietaris. Indubtablement que hi ha una raó de prestigi i de pura presumpció que les pot justificar. Però això també significa que l'amo viu pel carrer, que el necessita com a corollari d'aquest mateix prestigi. Fins a tal punt, que els jardins comencen a ser oberts a aquesta mena de necessitat de comunicació. I es produeix aleshores una estranya interpretació d'interior i exterior que fa de casa i ciutat una viva conjunció. Així per exemple, la font pública de la plaça ens pot semblar com una continuació del mateix palau i les escalinates del palau tenen un estrany caràcter de carrer. En aquestes escalinates fetes per pas-

sejar-s'hi i per moure-s'hi, la vida com als carcers, és pur espectacle. Indubtablement són necessàries. No són altra cosa que la continuació de la font de la plaça i de la fantasmagoria de les façanes. Pur teatre, en definitiva. Però ja se sap també que el barroc coincideix precisament amb el món dels espectacles, amb la pirotècnia de l'òpera.

Si de l'aspecte mundà passem a l'esfera religiosa, el fet es fa encara més evident. El barroc va tenir primordialment als seus orígens una pal·mària finalitat propagandística. El Concili de Trento va poder dubtar un moment sobre la pertinència d'aquella nuesa espiritual que li assenyala el protestantisme. L'Escorial podria ésser un exemple d'aquesta temptació i que consti que no dic ara que l'Escorial sigui un edifici protestant. També en Ignasi de Loyola es va poder comprovar aquesta obsessió, i evidentment no era protestant. El cas és que molt aviat per raons complexes es va imposar una idea contrària. L'art i la seva fantasmagoria podien contribuir a l'afirmació de la fe. L'únic que calia era que l'art se sentís això que ara en diem *engagé*. Que abandonés les seves il·lusions individualistes cultivades pel Renaixement i que tornés a una idea de servei a la col·lectivitat. El barroc és l'arma artística d'aquesta idea. Immediatament, el temple, l'església, torna a ser un lloc d'agrupació, l'indret on els creients se senten units i eficients. La façana, naturalment, serà com el cartell propa-



gandístic d'aquesta idea. Amb el seu clam apatós crida els fidels. En el cas de Borromini s'en corba com si els volgués acollir, talment incitant-los a introduir-s'hi. L'interior, d'altra banda, amb les seves plantes ovalades o el·líptiques, adquireix una acollidora dimensió de plaça. No hi ha columnes ni reixes que s'interposin a la contemplació. En aquest sentit he pensat moltes vegades en contra d'opinions molt esteses i respectables, que les esglésies barroques són un curiós antecedent de les esglésies modernes que més volen atènyer-se a les normes litúrgiques de la participació. En tot cas, l'església en el que té de saló o d'estança on tot convergeix al centre, s'adapta meravellosament a aquest sentit de reunió d'una col·lectivitat.

Façana, cúpula, font, escalinata, jardí, joc d'espais que s'interpenetren, és això el que trobem sempre en aquesta Viena tan unitàriament sorgida d'ella mateixa. I això és el que la caracteritza d'una manera definitiva.

### *Els dos barrocs*

Però també el barroc és una altra cosa que no trobem a Viena. El barroc té dues extensions. Partint d'Itàlia, per un camí duu al centre d'Europa: Suïssa Bohèmia, Alemanya, Àustria, Polònia, àdhuc Rússia. Per l'altre, arriba molt aviat a Espanya i Portugal i s'escampa sobre Amèrica.

No afirmem que això siguin zones exclusives. En realitat, el barroc ho esquitxa tot i el trobem a l'Anglaterra de Wren i a la França dels classicismes, sobretot en la seva variant rococó. Baudelaire el va descobrir, i amb prou de raons a Bèlgica. El nom de Rubens seria suficient per a entendre'ns. Però els dos camins abans assenyalats són molt importants i la història del barroc se'ls ha de confiar.

Això té el seu interès perquè hi ha una idea tòpica sobre el barroc, que l'involucra amb unes determinades tendències que predominen sobretot en una d'aquestes dues extensions, la que va des d'Espanya a Amèrica passant per Portugal. Els elements unívocament irracionals del barroc s'hi aguditzen. La seva fantasmagoria i el seu somni van arribar a extrems allucinants. A Amèrica, amb el ferment indígena de base, va esdevenir irrespirable. Aquesta tendència va produir, dit sigui de passada, obres decisives amb una marca d'expressió i vida de futur potser superior a les de l'altra extensió. Però, repetim-ho, hi ha també l'altre barroc.

Més lligat a Itàlia, continua aquella investigació teòrica iniciada amb el Renaixement. Allò que possiblement canvia és el signe de les matemàtiques. Leibniz va viure a Viena. La ponderada perspectiva antiga se sent convulsa pels nous descobriments. L'espai adquireix unes noves dimensions que la nova geometria defineix i concreta. L'arquitecte comença a operar sobre el pa-



per. Les seves estructures ja no són purament dibuixades, sinó que es calculen, es determinen per primer cop amb fórmules matemàtiques. I moltes vegades no es realitzen per por de passar del projecte a la realitat. Contra el que hom pogués imaginar-se tenint en compte aquella patologia sentimental a què alguns intenten de reduir el barroc, hi ha infinites hores de càlcul i d'investigació. Per això el projectisme i l'estereometria s'imposen.

És lògic que l'arquitectura adquireixi un relleu inusitat. Pintura i escultura seran només auxiliars d'aquest art major que intenta de reduir-ho tot a unitat. Com a l'Erecteió d'Atenes, els atlants del palau Kinsky tornaran a ser columnes. La pintura a les voltes no existirà per ella mateixa, sinó com un simple element de transfiguració que ha d'accentuar la fugida de l'arquitectura que, seguint els passos de l'astronomia, ha renunciat a ser concèntrica. Aquestes gran garlandes d'àngels i de sants que s'enfilen per les columnes, esdevenint columnes, no poden valer individualment. Són dos elements d'una sintaxi que se succeeix convulsament. És difícil d'imaginar un museu del barroc a base de peces soltes. El valor unitari del conjunt és tan important, que en la seva ufanosa retòrica no hi ha manera de tallar la frase. I la frase ve donada en definitiva pel llenguatge arquitectònic.

En tot cas aquest llenguatge forçosament cerebral, encara que siguin tan pròxim a la circu-

lació de la sang que en aquesta mateixa època va descobrir Harvey, ens donaria la clau de l'especial claredat que comprovem en aquest camí del barroc. A Viena tenim una estranya sensació d'ordre i de pau, el contrari del que sembla evocar el nom del barroc. No oblidarem que aquest barroc rerassegat ha estat influït pel classicisme francès. En ell hi ha molt de síntesi, de formes que s'encreuen. Però de totes maneres els seus orígens italians també l'havien de dur en aquesta direcció. D'altra banda, aquesta claredat que el caracteritza és la mateixa que trobem en l'altra gran expressió artística de l'època, la música. Aquest barroc de fugues i exaltacions salta d'Itàlia als països germànics de la mateixa manera que una mateixa línia melòdica discorre d'Scarlatti i Vivaldi fins a Mozart i Haendel. Ja se sap que en aquests palaus vienesos van sonar per primer cop els acords dels grans mestres —Salzburg és una ciutat plenament mozartiana—. Però el que val la pena de profunditzar és la coherència prodigiosa d'aquests dos mons. El joc successiu de les cúpules ens arrossega igualment que una fuga musical. I el cas curiós és que ens arrossega cap a dalt. Matemàtiques celestes implícites tant al «Messias» de Haendel com en l'apassionament arquitectònic. Sovint barroc i una certa frivolitat mundana semblen coincidir. La religiositat ens sembla oposada a aquest excés decoratiu de les garlandes i dels ors. Però això també fóra una idea a revisar i la relació del barroc amb la



gran música de la seva època ens ajudaria a aclarir-la. Aleshores veuríem que una mateixa exaltació les presideix, un mateix astorament de l'ànima, una indubtable temptació de vol i de cel. El romànic i el gòtic ens van donar visions punyents de l'infern. El barroc, en canvi, va pretendre aquesta jugada més il·lusòria i fantàstica de traslladar-nos al cel dintre les voltes i les cúpules dels seus temples aeris, blancs de guix, radiants de marbres i brunyits de daurats. I la música, que és temps, s'inscrivía en el temps successiu de les seves formes. És clar que tot, al capdavall, és simulacre, pura representació, veritats i mentides a mitges. Però potser l'art no té cap més possibilitat. Una petita finestra momentàniament oberta per on albirem amb un estupor i un enlluernament que ens enceguen, una certa parcel·la de realitat.





## ENTRE DOS SEGLES





## I

### DIA I NIT EN GOYA

Qualsevol obra pictòrica important és reflex de la seva època. Velázquez ens introdueix al món dels Àustries; Leonardo en el clima renaixentista; Fragonard, en el XVIII francès; fins i tot, les estampes religioses de Giotto en el creixement burgès de la Itàlia del XIV. Però no sempre aquesta relació s'estableix de la mateixa manera. No tots els pintors són igualment sensibles al fet concret i a la història. A cops s'allunyen en la seva soledat temperamental o en el conreu exclusiu del seu hort tancat. En d'altres ocasions, en canvi, sembla com si la concreta immersió en el món que els toca és l'única cosa que realment els interessa. Aquest fóra el cas de Francisco Goya Lucientes. Es fa molt difícil de parlar-ne sense referir-nos al seu contorn físic i espiritual. Ja alguns procediments utilitzats per l'artista amb més afany —la litografia, l'aiguafort—, en el

que tenen d'illustració, sembla que posen en relleu aquesta circumstància. Tot és crònica, notícia, retrat, informació exacta.

Per això, quan pensem en aquell període de crisi entre dos segles, centrada per la violència de la guerra de la Independència, la figura de Goya se'ns apareix com la d'un autèntic protagonista, gairebé diríem el primer protagonista. Fins a tal punt que reis, generals i guerrillers, fins i tot l'ombra de Napoleó, sembla que s'allunyin a un segon terme perquè avanci amb tota la seva desmesura la personalitat incontenible del pintor de Fuendetodos. Tota l'època quedarà tenyida dels seus colors, dels seus grisos argentats, dels seus verds esvaïts, dels seus vermells de sang, dels seus negres de nit i d'infern. La simple consideració del que representa per a la sensibilitat comuna i més universal, una tela com «Els afusellaments del 3 de maig», és suficient per a fer-nos-ho comprendre. Aquest és el cas típic de l'obra d'art que esdevé símbol. Millor que no milers de pàgines fixa un moment històric que «veiem» fatalment a base d'aquesta gran representació. I el veiem en el seu arabesc circumstancial, com una escena gairebé teatralitzada, com un diorama fabulós, però, també com una imatge de violència que ens duu a l'últim fons de la contesa, al seu contrast i al seu sentit, i encara més a aquella raó de pur crit de l'home acorralat que sembla concretar-se en la figura central dels afusellats, en aquells braços en creu que em-



marquen el rostre ennegrit i monumentalitzen el blanc de la camisa i el groc dels pantalons.

Però no és solament aquest moment excepcional el que fa impossible que aquells anys no tinguin sempre per a nosaltres el color de Goya. A part d'olis i dibuixos, hi ha la gran sèrie de «Desastres de la guerra», que constitueixen una crònica única d'aquell temps. Ja se sap que els gravats de Goya duen sempre una llegenda. Aquestes frases, lacòniques i expeditives, més aviat aïrades i sarcàstiques, són alguna cosa més que un títol. Semblen consubstancials al mateix dibuix, les exigeix l'escena. I és perquè, repetim-ho, aquest art incideix en aquest terreny mixt de la caricatura i la il·lustració que tan en voga es va posar en el segle XVIII i va continuar en el següent. La sàtira de costums o el pamflet polític molt afavorit pel clima revolucionari de l'època utilitzen sistemàticament el dibuix, i des de Hogarth a Daumier són innombrables els conreadors del gènere. Goya no és cap excepció en aquesta moda, però és curiós que tampoc no hi pot ser confós, perquè aquí també el geni dóna una altra força a l'estampa, àdhuc una altra transcendència. El que es queda gairebé sempre en crítica superficial, en Goya adquireix una estranya gravetat corroborada per la qualitat material, fins i tot pel que tenen d'intims aquestes expansions plàstiques. Recordi's que els «Desastres» foren publicats molt més tard i, per tant, durant molt de temps només van viure al cor del pintor. Per

això potser ens semblen tan corrosius i necessaris per a la comprensió de la seva obra. En tot cas excedeixen sempre d'aquella intenció caricatural que està a la base del gènere. Tenen una terrible eloqüència que només tornarem a trobar en Honoré Daumier.

### *Capricis i romeries.*

Començar a parlar de l'obra de Goya, fixant-nos en el que pertany a la plenitud de la seva vida com a home i com a artista, significa prescindir de tot ordre cronològic. Però potser amb això ens adonem millor fins a quin punt un determinat fet històric obliga a la definitiva cristallització d'una personalitat. Això tampoc no vol dir que Goya no estigués preparat anticipadament per a aquest xoc decisiu amb el dolor i la mort. Ja en 1792 es posa greument malalt a Cadis, i en 1794 afectat de sordera, s'allunya definitivament d'un cert món que el va poder temptar en els seus anys de jove. Però el desastre personal no fa res més que anticipar un desastre col·lectiu com si el primer fos necessari perquè l'artista fes completament seu el segon. Sigui com es vulgui, Goya, home de tragèdia, es realitza plenament en la seva pròpia i en la que li concierneix com a exponent màxim de la seva generació.

Però recordem que també existeix un Goya anterior a aquest moment. És el Goya dels car-



tons per a tapissos de la Fàbrica Reial, el pintor de cort, gairebé feliç si fèiem massa cas de l'aire de festa de les seves escenes, d'aquella eterna romeria que s'esborgeix tant a les set pintures de l'Alameda de San Fernando. Encara que sigui a les acaballes, vivim encara en el segle XVIII. La lluita del pintor és gairebé purament professional i tècnica. L'única cosa que s'intenta és de prescindir d'unes formes aparatoses que van a parar a una fredor acadèmica, on no troba ocasió el brogit de la vida. Es tracta de substituir la mitologia i l'afalac cortesà per alguna cosa que ens acosti al món que ens volta. I per a això, la frivolitat de l'època també té els seus avantatges. Les èlites cortesanes, en llur afrancesament borbònic, senten una estranya enyorança per una vida primitiva que els sembla més autèntica. És el somni de Rousseau a França, que en un país més directe i primigeni com el nostre no necessita recórrer a l'illusori salvatge d'una illa hipotètica, perquè té a mà el *torero* i la *maja*, una vida popular encara intacta que es pot trobar, tant als carrers de Madrid com a les cases de camp i a les hisendes on una alta societat bàsicament agrícola tenen la seva sustentació i la seva raó d'ésser. Tot això per a Goya, fill d'un poble aragonès, és evident i entranyable. Els cartons seran perfumats i exquisits com exigeix el gust del temps; però s'acostaran indefectiblement a una realitat immediata, no magnificaran glòries i triomfs, intentaran solament de descriure

una bucòlica molt concreta amb fons de la prada de San Antonio. Tot això significa prescindir del tòpic, oposar-se als Meng i Bayeu, a les tradicions italianes, tornar a una arrel més antiga, barroca o medieval. L'única cosa que importa és que amb això es faci l'assalt definitiu a l'art del seu Segle. Goya, ja aleshores, en els seus començaments, obeint aparentment a la convenció, estableix una ruptura que havia de ser decisiva. No altrament podria explicar-se que li costés tant d'imposar-se, que fossin tants els seus enemics i tan aparatoses les seves reaccions i les seves violències.

Tot això conclou en els seus frescs de San Antonio de la Florida. Aquest és el seu darrer cartó monumental i el traspàs definitiu cap a aquell altre món que l'aquissava. Es tracta ara d'una temàtica tradicional dintre d'uns motlles arquitectònics plenament neoclàssics: els miracles de San Antonio per a l'harmoniosa volta d'una capella setcentista projectades per Villanueva.

Goya, en aquest cas, també sembla no fer res més que complir un encàrrec. Però el resultat és la pura contradicció a la regular estructura de llunetes i petxines, de voltes i d'intradossos. El que s'imposa amb una violència molt significativa és una irrupció de personatges que mai no hauríem pogut imaginar que podrien poblar aquests paratges tan solemnes i distingits. El poble, exactament el poble, s'ha enfilat a la solemne volta. Ocupa, sense cap respecte, la balustrada



que ceneix el contorn, però que més aviat sembla un d'aquests balcons que ens fan treure el cap al carrer i als seus crits. Hi són tots els personatges de Goya: nens, *majas*, *chisperos* i *manolas*, estranys emboscats. I amb absoluta llibertat, sense por i gairebé sense respecte, assisteixen a l'espectacle del miracle, perquè, en definitiva, és la seva pròpia vida l'única cosa que els importa. Si es tractés de donar un cop de mort al convencionalisme representatiu, és segur que Goya ho aconseguiria amb una espontaneïtat sorprenent. La petita història és l'únic tema. Tots els personatges són protagonistes. El poble comença a existir.

### *Bruixes, nit i mort.*

Qui sap si aquest és el secret d'aquesta pintura. El poble vociferant que trobem als «Desastres», als «Disbarats», a la «Tauromàquia» i a les pintures negres ja comença a existir a la sortida al camp del XVIII, al berenar a les vores del Manzanares, a les romeries i festes populars. Ens podríem equivocar per la seva primera aparença encara rococó de la indumentària, pels tons suaus, per certa submissió a una temàtica de nobles que juguen a la vida del camp. Però amb més deteniment ens adonem de seguida que no és aquest exactament el món de Goya. Els models són uns altres, la inspiració més pròxima a

una humanitat esqueixada que passarà de la festa al tumult i a la guerra amb una tranquil·litat astoradora. El pintor no s'enganya amb aquesta realitat, ni quan pinta reis i duquesses. Potser, d'ella mateixa, la vida ja no era tan perfumada a Espanya com a França o Anglaterra. En tot cas, és segur que Goya va intuir que aquesta vida popular havia d'envair la vida pública, protagonitzar una guerra i establir uns quadres de violència que farien el seu agost a les contínues guerres civils del XIX. Si en tantes coses estrictament plàstiques Goya és un precursor indiscutible, no ho és menys en la intuïció d'aquest món que s'apropa. Ho present dolorosament en el seu cor dividit, en aquell arrencar-se d'un cromatisme feliç per anar a parar a un negre de nit, a la desesperació i al crit d'un estil fet de violentes destralsades.

Perquè si existeix un Goya anterior a la guerra, també existeix un Goya posterior a ella. Un home solitari, perdut en el betum depriment de les seves grans pintures de la «Quinta del Sordo», voltat d'una cort de personatges que van abandonar les sedes tornasolades per cobrir-se de parracs. No hi ha res de més significatiu que comprovar on han anat a parar les alegres romeries d'antany. Ja no són dones boniques ni galans ben plantats els qui avancen pel prat. Tampoc no es tracta de cap prat, sinó d'un fons nocturn que d'una manera màgica, com si es tractés de fons de retaules que haguessin can-



viat els seus ors per pols i per cendra, emmarquen el pas absurd i cec d'una multitud d'aquellars: bruixots, vells, el mascle cabró, figuracions mitològiques d'un món infernal. La *commedia dell'arte*, on la pallassada dels figurants es mou amb aires de minuet i que podria tenir antecedents en Magnasco, i fins i tot en Tièpolo, ha perdut el seu aire decoratiu, la seva llum de bateries, per a convertir-se ella també en pura realitat. Una realitat de malson, d'horror i de destrucció. El somni de la raó engendra monstres, afirmava esperançat el pintor. La jugada li ha sortit a la inversa. El somni de la raó no té despertar; els monstres s'han fet amos de l'escena. Disposen a pler de la mascarada. Comença la gran nit romàntica, que també al capdavant havia de resoldre's en decorativisme, però que en els pinzells de Goya, com en els versos de Baudelaire, és una cosa que no se'ns camufla amb postissos amables, sinó que ens fereix com un cop de tralla, que ens arrossega en la seva voràgine.

El cercle s'ha tancat. Goya pot tornar de tant en tant a aquella estranya tendresa dels rostres infantils, a la gran pietat d'alguns retrats femenins com el de la comtessa de Chinchón. Fins i tot la seva última obra «La lechera de Burdeos», ja tan impressionista en la seva irisada matèria, ens parla solament en un llenguatge de pau. Però sigui com sigui, és el Goya de «Saturno comiendo a sus hijos», el Goya del «Coloso», el que ens

dóna la clau d'una evolució personal que s'ha acrescut amb la pròpia violència de la seva època. Els moments de pau més aviat el durien al seu primer estil. Els moments d'ira, en canvi, l'obliguen a aquesta pintura, on tot és tensió, masses acolorides que s'agiten amb una seguretat astoradora, però també amb un frenesí incontrolable. Recordem que de Rubens ha estat dit que, avançant-se a la seva època, va descobrir en el camp de la pintura que la matèria és energia. Amb tanta o més de raó es podria afirmar el mateix de Goya. Una energia insòlita que envaeix el total de la tela i que encara avui ens corprèn i ens espanta.



## II

### L'ESCUPTOR RAMON AMADEU

Es fa cada dia més evident l'oportunitat d'una exposició en la grata circumstància commemorativa d'un centenari. Deixant de banda l'anècdota dels homenatges més o menys sincers provocats per l'efusió de les circumstàncies, resta en peu l'interès vivíssim de l'esforç que ha aconseguit de reunir en unes sales l'obra seleccionada de l'artista, que es desprèn per uns dies de la seva relativa immortalitat llibresca i museística, per a aproximar-se a una actualitat més immediata. Ara, en el cas de Ramon Amadeu, la conjuntura es compleix amb idèntica puntualitat. Heus aquí una feina útil i de rendiment segur.

En el cas d'Amadeu, el cronista no pot desprendre's de certes interferències sentimentals que impliquen fatalment una limitació al seu comentari. A més d'un nom i una obra, Amadeu és un record infantil i no puc oblidar, per més

que m'hi esforci, que les primeres obres de l'artista van ésser vistes, ni goso dir admirar-les, en la mitja foscor d'una església o a les apacibles estances de la casa pairal del senyor de Bolós, a Olot. He conservat d'aleshores ençà una viva simpatia per aquest art sincerament realista, on en els millors moments s'arriba a un virtuosisme interpretatiu ple de caràcter. La tècnica detallista del gran imatger, si bé redueix al mínim una ambició plenament escultòrica ens dóna, en canvi, amb escriu tot el que és suggeriment costumista i pintoresc. Ja ha estat assenyalat el viu solatge racial d'aquestes figures. És en aquest valor especialment on descansa la superació de les fórmules més anònimes d'un pessebrisme que constitueix una mena de moda a l'Europa dels temps d'Amadeu. La influència napolitana, madrilenya o portuguesa que va poder determinar l'eclosió del pessebrisme en els tallers barcelonins, s'autentifica en el cas d'Amadeu gràcies a la immediata sinceritat de l'artista. Així, en aquest cas, un excés de verisme, no significa cap perjuri; contràriament, implica una saludable aproximació a una font innegable d'autenticitat. No es pot parlar, naturalment, d'un realisme conscient com el que davant allò que hi ha d'abstracte en el gran estil imperial classicitzant presagiava els primers fervors naturalistes del romanticisme. És innegable, però, que en el seu entroncament amb la cosa popular Amadeu troba la saba que fecunda, cosa que en aquest cas és una pura recepta



més o menys hàbil. Aquestes petites figures de l'artista contenen una amable força persuasiva i s'adapten meravellosament a un fons de paisatge i història.

En el que duem dit ja s'afirma una predilecció per un dels dos dels aspectes de l'obra d'Amadeu: el que comprèn la seva obra com a pessebrista. Fóra excessiu imaginar que no s'estima en el que val la seva obra d'imatgeria, la seva important contribució a l'estatuària religiosa de grans dimensions. A la nostra manera de veure, però, en aquestes produccions de grans dimensions, Amadeu no arriba sempre a descobrir-nos la seva veritable personalitat. En descàrrec seu es pot afirmar que troba el gènere en plena decadència; que la cosa habitual en el seu temps és la imatge formulística que conserva només una guspira estereotipada de l'esplendor dels temps dels grans andalusos i castellans. Es modelen exclusivament els braços i el cap de les figures i ha desaparegut la genial habilitat de Gregorio Hernández per a concedir un ple rang escultòric a l'enguixat de les teles de la indumentària. Una certa incapacitat general per a modelar la forma en gran, fa comprensible que un artista com Amadeu se'ns manifesti millor en les grandàries que propendeixen a un detallisme enumeratiu. D'altra banda, en un gènere en decadència és més fàcil l'amanerament —com aquesta ganyota repetida dels angelots dels passos—. Tot i que Amadeu supera a cops totes aquestes limitacions i aconsegueix re-

sultats concrets i excel·lents —recordem entre d'altres el fi rostre italianitzant d'una Mare de Déu que s'exposa a la Virreina, procedent de la col·lecció particular del senyor Rafael Llimona—, en general es pot admetre que la seva gran estàtua religiosa té estilísticament un interès històric inferior al dels seus bulliciosos i animats grups de figures de pessebre.

En resum, es fa necessari col·locar la personalitat de Ramon Amadeu en el fons del seu temps. Davant el barroc en liquidació, s'ofereixen dues úniques possibilitats: una d'elles és l'assenyalada per la gran escultura dels temps de l'Imperi, Canova i Thorwaldsen —entre nosaltres, el nom de Campeny; a l'altre front, al costat de la liquidació del ritmat moviment barroc, els primers passos d'un nou realisme. El somni d'unes formes externes i pures és d'una brevetat realment extraordinària; neix i mor en una sola generació com un dels més efímers capítols de la història de l'art occidental. D'altra banda el realisme encara ha de néixer i li falta el suc fecund d'aquella gran aproximació a la natura que arribarà amb la sotragada del 1830. El paisatgisme, de naixement romàntic i maduresa realista, és només una esperança a les grans làmines dels dibuixants de l'emperador. En el que té d'aproximació a aquest realisme incipient, és possible de considerar aquí el verisme naturalista propi de l'art d'Amadeu. Com a aproximació a la terra, a veritats immediates i encara per arbitrar, conté



en la seva essència una forta i sana veritat. L'artista, creant la nostra versió del pessebrisme, contribueix a crear un nou amor per la realitat. Aquesta realitat ve fins i tot policromada amb uns tons neutres i tèrbols que la pintura imposarà després. No és solament la forma, sinó el sentiment general colorístic, que es tenyeix d'un poderós baf d'humus. I no és tampoc indiferent que aquestes figuretes demanin un fons de molsa i grèvol fatalment olotí en la seva ègloga rural. Així ho exigeix la seva llei més íntima; el terror és on s'arrelen i prosperen.





### III

## L'ESCUPTOR DAMIÀ CAMPENY

«Ni les exigències orgulloses i insultants de la Roma degenerada, que executava grollerament en precioses perles el retrat de Pompeu o dau-rava l'Alexandre de Lisip o pintava el retrat de Neró en tamany de proporcions colossals; ni la fúria destructora dels iconoclastes que profana-va els temples aixecats per la pietat d'antigues generacions i destruïa completament milers i milers d'estàtues, convertint en una informe pila de ruïnes les glorioses manifestacions de tota una civilització brillant; ni les desviacions que l'exagerat espiritualisme gòtic o l'insultant materialisme barrocc va imposar a l'art en les seves èpoques respectives, foren tan fatals i desastroses, com la vergonyosa letàrgia en què l'escultura va quedar enterrada... a últims del XVIII i principis de l'actual.» Naturalment, les frases anteriors no són meves; transcriu un fragment del

discurs pronunciat pel senyor Carlos Pirozzini, a la sessió solemne celebrada per l'Excel·lentíssim Ajuntament de Barcelona el dia 25 de setembre de 1883, amb motiu de la col·locació del retrat de l'escultor Damià Campeny a la Galeria de Catalans il·lustres. Deixant a part la seva grandiloqüència, hi ha en aquest text, a més d'alguns judicis injustos, un excel·lent plantejament del problema que suscita l'obra de Campeny des del moment en què intentem de comprendre-la en el fons de la seva època. Evidentment, la situació no era potser tan desesperada com deixa entreveure l'apassionat comentarista; però sí suficientment perquè encara avui se'ns aparegui com una cosa extraordinària aquella línia contínua i melòdica del gran escultor classicitzant.

A finals del segle XVIII i principis del XIX, la nostra escultura havia arribat a un carreró sense sortida. En els segles anteriors l'esplendor de la imatgeria religiosa dels sevillans i castellans impossibilita qualsevol esforç que no s'atingués a les seves característiques essencials. Però defalleix el gran ímpetu del XVII, i allò que havia estat expressió vigorosa i decisiva, es va debilitant pels camins de la rutina. Assistim a un descens notable en l'interès pels retaules i els grans altars on els vells tallistes ens oferien la filigrana del seu art. Quan arriba l'estil imperi aquest descens és gairebé absolut, i es considera preferible una decoració de tipus més lineal i arquitectònic. Més concretament, podem dir que el costum dels



maniquís implantat per Gregorio Hernández va constituir un cop de mort per a aquella escultura. Si el gran artista atorgava encara als plecs de les robes sumptuoses una funció plàstica, enguixant-les convenientment, de manera que acomplissin encara una funció escultòrica, els seus pobres continuadors es van acontentar la majoria de vegades modelant el cap i les mans i van deixar a la pietat popular la resta de la figura.

El mestre de Campeny, Salvador Gurri, és un continuador d'aquestes últimes derivacions de la vella imatgeria religiosa. Campeny apareix en escena quan Gurri treballava a Mataró a l'altar de les patrones d'aquella població, les santes Juliana i Semproniana. Allò va decidir la vocació del noi, fill d'un humil sabater proveïdor dels monjos de la Cartoixa de Montalegre. Gurri, mediocre escultor, segons totes les opinions, no va poder influir massa en el seu deixeble. Però no és solament ell, sinó l'ambient general de l'època que ens apareixen desconnectats de l'obra ambiciosa de Campeny. Deixant de banda aquella imatgeria de tan gloriosa tradició, existeixen, completant el panorama de la nostra escultura, dues venerables tradicions que així mateix es veuen compromeses per una decadència que es va accentuant a mesura que avança el nou segle. Ens referim a l'obra dels possebristes, que va íntimament lligada al nom de Ramon Amadeu, i en un pla de petita escultura, a la dels ceramis-

tes que des de la manufactura reial del Retiro o a les més tradicionals d'Alcora i Talavera ens ofereixen la gràcia ingènua de les seves estatuetses. Però cap d'aquests camins no conduïa a l'escultura en gran que ambicionava Campeny. Fatalment, les aspiracions de l'escultor no es podien empentir fins a la petita delicadesa de les obres alcoranes, que en aquesta època aconseguixen el seu darrer esplendor gràcies al nou estil Imperi.

Quan Campeny, en 1797, a vint-i-sis anys, es trasllada a Roma, es pot afirmar que es decideix de cop el seu destí d'artista. No que abans no hagués donat mostres del seu talent privilegiat, ja que ens consta que fou blanc de les enveges del seu mateix mestre, Gurri; però indiscutiblement, a Roma troba tots els elements necessaris per a concretar la seva veritable vocació. Se submergeix, joiós, en un ambient més adaptat a la seva jove sensibilitat. Es troba amb la guspira intacta dels vells marbres; viu l'exaltació d'un neoclassicisme que s'agita entorn dels descobriments de Pompeia i Herculano. Les persones que es barregen amb la seva vida ens il·lustren sobradament sobre l'entusiasme que devia il·luminar els seus dies romans de jove. Va treballar al Vaticà, a les ordres de Conti Barsani, restaurador dels museus pontificis. Aviat coneix el gran Canova, que el protegeix i el guia. No crec que calgui afegir res més a fi de comprendre que Campeny se situa decididament en el centre de la vida espi-



ritual de la seva època. El seu neoclassicisme formal, que ara ens pot produir, a cops, una certa impressió de fredor, va tenir segurament fulgors i esgarrifances quan es justificava amb frases de Winckelmann i Lessing, que segurament, en el curs de les seves amistoses converses, li va repetir més d'un cop el delicat Canova. Poques coses hi ha a la història de la cultura que produeixin una impressió més forta que aquesta nova antiguitat rediviva, apresonada, amb tot el seu esplendor marmori i lineal, entre l'ufanós barroc i el nou ímpetu romàntic que ja es presagia en els gests declamatoris dels oradors de la Convenció. Fou el somni daurat d'una generació, la més breu de totes, si pensem que no té amb prou feines ni precedents ni continuadors. A tota Europa es produeix el mateix fenomen, i amb idèntica impressió de fugacitat. Thorwaldsen, a Alemanya; Canova a Itàlia; David, a França. I quasi contemporanis a ells, els primers passos dels qui havien de dissoldre en malencòniques boires aquell somni de línies austeres i netes.

Allò que hi ha d'important en Campany és la seva perfecta sincronització amb aquesta nova forma expressiva que ens dóna el to de l'època. A la seva obra és fàcil de trobar rastres del passat: bona part de la seva escultura en terra cuita ens mostra l'hàbil rejuvenidor de vells barroquismes. Però allò que compta en el seu conjunt són els grans marbres de temes clàssics: Lucrecia, Hèrcules, Antoni i Cleopatra, Epaminondes

ferit, el sacrifici de Calisoè... Quan l'artista vol fixar en una noble matèria la seva capacitat expressiva ens ofereix unes formes serenes que agermanen la seva obra amb el bo i millor de l'art del seu temps. Davant l'agitació i la vivor del barroc, el contorsionament de la forma, la sotregada contínua d'una línia que se separa a cada moment, sucosa discontinuïtat realista i dinàmica, l'escultura dels neoclàssics ens duu una vigorosa simplificació, l'esforç cerebral d'una línia contínua i embolcallant que impedeix el tras-pàs sobtat de l'expressió, un nou sentit de la taca sintetitzadora: tot immers en aquell «patètic sopor» de què parla Venturi referint-se a l'escultura funerària de Canova i que a nosaltres ens sembla que quadra perfectament en el cas del nostre Campeny. Vegi's, si no, la seva admirable Lucrècia, noblement caiguda, sumida en el repòs, que se'ns dona amb tota evidència gràcies al contrapunt d'una sola línia que va des del seu peu dret avançat fins a l'últim extrem de la dolça testa.

Tots aquests nous i evidents valors aportà Damia Campeny a l'escultura espanyola de la seva època. No és que fos sol en aquesta empresa. Existeixen els Felipe de Castro, Luís Salvador Carmona, Manuel Álvarez, Antoni Solà, Francisco Gutiérrez, Josep Piquer i d'altres diversos que ens apareixen també lligats a un nou ideal de classicisme. Però en Campeny aquest ideal resplendeix amb major potència, se'ns ofereix amb



una puresa especial i, en definitiva, se'ns imposa el seu nom com a realment representatiu. En el seu ambient barceloní va poder sentir moltes vegades la impressió de trobar-se sol. A la seva vellesa, l'onada romàntica va derruir ràpidament la serenitat de la seva obra. Campeny mor en 1855 quan és només funeral elegia la illusió d'unes formes assossegades i augustes. I és una dada reveladora el fet que Campeny, que va començar la seva carrera d'artista entorn d'unes imatges de sants a la vella manera, va haver de tornar en la seva decrepitud al conreu d'aquesta mateixa imatgeria, que en el seu orgull de ciselador de torsos i de muscles és lògic que menyspreés. Cosa que accentua encara més la imatge d'un home solitari, que com tots els del seu llinatge, va veure néixer i morir en un dia allò que per a ell fou l'única veritat de la forma.

Potser allò que hi ha de patètic en alguns dels grans moments de Campeny ens podria fer pensar més que no pas en Itàlia en la cosa heroica de Rude o de Chaudet. Un realisme primigeni insufla de vida les línies tossudament cerebralitzades. En tot cas, França o Itàlia, o les dues alhora, ens donen la clau de l'estil d'aquest gran contemporani. Europeu, internacional, a la Barcelona del seu temps va poder sentir algun cop la paorosa buidor establerta entre el seu somni i una realitat més pintoresca i bigarrada. Les nobles arts, tal com ell les va poder comprendre i estimar, estaven en fallida. És viu una època de

popularisme. La terra cuita arracona el marbre. Aquests ens arriben en tot cas d'Itàlia, gràcies a hàbils exportadors que s'encarreguen de compensar en part la nostra indigència.

Malgrat tot, existeix en aquest quadre no molt agradable en el seu conjunt, un detall de signe contrari que convé de recordar aquí per la seva evident significació. En un aspecte almenys, la ciutat marxa a l'uníson de l'ideal de Campeny. No tot hi és abandonó, i si l'escultura i la pintura viuen un dels seus pitjors moments, la nostra arquitectura, en canvi, passa per una de les seves grans èpoques. El conjunt de la Llotja i els porxos d'en Xifré —en els quals, d'altra banda, intervé Campeny, com a escultor—, és d'aquelles dates. Indubtablement, aquests edificis i els seus voltants constitueixen encara un dels més nobles ornaments de Barcelona. Per ells participa la nostra ciutat en una època de gran urbanisme. I la figura de Campeny s'agermana amb la de Joan Soler, l'arquitecte de la Llotja. Sempre que pensem en les millors obres del nostre escultor, les imaginem reposant, somniant-se, davant la mola de la Llotja. Ambdues van néixer d'un mateix afany i, encara avui, en allò que tenen de comú, trobem el símbol d'una dignitat urbana que percebem massa breu i esporàdica en el mapa general de la nostra ciutat.



## IV

### ELS PRE-ROMÀNTICS FRANCESOS

La història de la pintura del segle passat és, en gran part, la història de la pintura francesa. Des dels romanticisme fins a l'impressionisme se succeeixen una sèrie de noms que posseeixen l'envejable honor d'haver estat els promotors d'unes noves tendències artístiques que havien de trobar un ressò propici a tots els centres artístics d'Europa. La primacia internacional de París en aquest terreny obeeix a la indiscutible importància de les obres creades en el seu ambient. Si a la primera meitat del segle passat encara Roma constituïa el major centre d'atracció dels joves artistes de tots els països, la capital del Sena no va trigar a arrabassar-li aquesta prerrogativa. Després d'un període de competència, va advenir una situació privilegiada que, consolidant-se successivament, ha arribat fins als nostres dies.

Del romanticisme fins a l'impressionisme, per

a citar únicament l'època o les èpoques que ja van entrar definitivament a la Història, i per a prescindir, si més no momentàniament, de les temptatives d'aquests darrers quaranta anys. Període de considerable extensió que s'enriqueix amb els noms d'Ingres, Delacroix, Chasseriau, Courbet, Manet, Monet, Degas, Daumier, Renoir, Cézanne... En aquesta línia abreujada hi ha tota una evolució a cops contradictòria, però sempre d'una vibració inusitada. Els comentaristes gairebé han exhaurit el tema amb els seus elogis o reserves. Són noms que se senten cada dia i no hi ha cap artista del nostre temps que no els hagi invocat un cop, o altre.

Malgrat tot, a còpia d'admirar la força i l'originalitat d'aquests artistes, la crítica s'oblida sovint que l'apassionament de Delacroix o la sensualitat de Renoir no van néixer per generació espontània. Entre el segle XVIII i el segle XIX, entre l'antic règim i l'època del liberalisme existeix un període de transició que té una importància extraordinària com a anella essencial d'una cadena que mai no es pot imaginar interrompuda. En aquest període la cridòria dels assaltants de la Bastilla, o el trepig fragorós dels cavalls napoleònics omple els espais. Època de crisi, hi és menys evident la lenta obra de la pau. L'estil ve donat pels uniformes dels mariscals i el fast de la consagració imperial. Entremig de tant de clamor, amb prou feines s'adona hom del més gran assossec de l'obra creada al taller. Encara,



però, que sigui en segon terme, entre el seguici dels exèrcits hi ha el pintor de l'època que va traslladant a les seves teles la nova il·lusió que s'encén. Entre dos segles i, per tant, entre dues sensibilitats, a alguns d'aquests artistes els va correspondre la glòria de preparar el futur. Gairebé tots van tenir una vida difícil, acordada al ritme precipitat de l'època. A la seva obra és fàcil de seguir la ràpida evolució dels anys i un mateix pintor ens ofereix successivament els retrats de Maria Antonieta, de l'emperadriu Josefina i de la duquesa d'Angulema. Monarquia, Revolució, Imperi, Restauració, fites d'una marxa precipitada que els pinzells ens narren amb una nova eloqüència. Per allò que té de precursora, no ja en un pla simplement històric, sinó en el més decisiu de la pura expressió artística, avui ens sembla oportú de recordar uns noms i uns fets. Ràpid repàs sense cap altra ambició que la merament informativa, pot servir de totes maneres per a fixar els precedents reals d'un gran moviment expressiu l'esplendor del qual ha arribat fins als nostres dies.

### *David (1748-1825)*

En tota puritat el nom de Louis David no escau en una galeria que pretengui de mostrar-nos els precursors del romanticisme pictòric francès. És en contra d'ell que el nou moviment s'impo-

sa. Però els qui el preparen, els pre-romàntics de debò, són contemporanis de David, i llur obra adquireix el sentit en contrast amb la del famós pintor plutarquià. Aquesta època que ens ocupa, ve centrada oficialment per la figura de David. És ell qui ens dóna l'aspecte més característic dels gustos del públic. Els qui al costat seu intueixen d'altres vents renovadors, ho fan en contra del gran mestre i, moltes vegades, amb escassa consciència de com la seva obra era decisiva. Aquest és el cas de Gros, renovador absolut, que no solament sempre va admirar David —cosa que ens sembla lògica— sinó que fins i tot va considerar com a incapacitat pròpia el fet de no poder-se adoptar al rude domini de l'autor de «Marc Brutus».

És, doncs, com a fons d'època, com a contrapès substantiu dels nous impulsos alhora frenats i impulsats per ell, que interessa de recordar en aquesta ocasió l'obra classicitzant de David. Altrament, ens faltaria el pivot essencial de la qüestió, la cara o la creu d'aquesta moneda en l'aire que en el moment que ens ocupa admet encara totes les juguesques.

Louis David és el triomf total, la completa seguretat en una fórmula que es considera integradora de totes les aspiracions de l'època. Es tracta de trobar l'estil de la Revolució en marxa i res més apropiat que aquesta reacció espartana introduïda per aquest artista, amic de Robespierre, dictador de la vida artística de la Convenció. En-



front de la gràcia blanca del XVIII s'ofereix una visió més enèrgica on tot es talla amb rigidesa arquitectural. Plutarc i Titus Livi són els mestres d'una generació. L'Antiguitat es ressuscita en els seus aspectes més heroics i violents. Per això les figures de David tenen aquesta exaltació una mica rígida com inscrites en un baix relleu que ara ens produeix una impressió de fredor. Subjectes a aquella «aigua límpida, tant més salutífera com més de mal beure» que preconitza Winckelmann, aquestes aparatoses escenes del pintor francès se salven pel què hi batega del millor aspecte de l'obra de David: el retratisme. Tot i que l'empalagós dictador artista de la Revolució i de l'Imperi en protestés, és indiscutible que la posteritat preferirà sempre el seu retrat inacabat de «Madame Recamier» que no el seu «Leònides a les Termòpiles», tot i admetent la qualitat impecable del dibuix d'aquesta composició, típica mostra d'aquella afecció a l'Antiguitat que va constituir el màxim orgull de l'artista.

### *Gros (1771-1835)*

El baró de Gros, deixeble de David, és en definitiva la primera oposició seriosa a la nova acadèmia classicitzant de David. I ho és gairebé sense adonar-se'n, a causa del seu temperament apassionat, incapaç de subjectar-se a les fredors de la nova època. Pintor sucós, febricitzant i violent,

hi trobem una pasta rica, estrictament pictòrica, que constitueix el primer precedent de les troballes posteriors. Tant en els seus retrats com en les seves composicions bèl·liques, en què ens explica l'epopeia napoleònica, ens adonem del signe dels temps nous. És romàntica la seva exaltació, el vent que fa moure els cabells del seu «Bonaparte al pont d'Arcole», el millor retrat que tenim del gran emperador. La seva existència també és romàntica: les seves dramàtiques lluites amb el destí, la seva devoció per Josefina, el seu continu anar i venir de França a Itàlia, la seva tràgica mort, típic suïcidi romàntic a les aigües del Sena, als voltants d'Issy, quan se sent incapaç de reaccionar davant el que considera indiferència de les noves generacions respecte a la seva obra immortal.

Devem a Gros les grans composicions històriques de «La batalla de Wagram», «Napoleó a Eylau», «La batalla d'Abukir», «Els leprosos de Jaffa», admirables d'ímpetu, molt més acostades a la sensibilitat genial del nostre Goya que no pas a l'esperit fred del seu mestre. Els colors hi esclaten amb força incontenible i hi tenen aquesta vivor única del que es viu. No va poder mai amb la mitologia i l'art antic; repugnava al seu desig d'autenticitat i, per això, no es va poder subjectar a l'etern consell de David, que, gelós d'ell, menyspreava olímpicament una pintura que adjectivava de poc seriosa.

Delacroix s'encarregarà de rehabilitar el nom



d'aquest mestre. Davant la seva pintura vessada el seu cor romàntic exultarà. Però no és únicament pels temes que Gros és innovador. Les seves idees sobre la tècnica pictòrica, recollides pel seu deixeble J. B. Delestre, representen un considerable avenç. S'hi amaga el secret de la rotunditat sensual del seu colorit, que només té parió amb el de Renoir.

### *Gérard* (1770-1837)

L'eclecticisme de François Gérard, el «pintor de reines i princeses», no permet de considerarlo com un innovador. De totes maneres a les acaballes de la seva vida fou un entusiasta partidari de la nova escola, no solament protegint els seus joves representants, sinó fins i tot rejuvenint la seva paleta. La mort va impedir l'eclosió d'aquesta manera, però, amb tot, encara a les seves obres més representatives es perceben guspires que molt bé podrien ésser estimades com a presagis. El fons dels seus elegants retrats, de dibuix polit i afinat, ens insinuen boscúries romàntiques que en el seu cas s'expliquen per l'extraordinària influència que va exercir damunt d'ell la pintura anglesa. És innegable que Romney treu el cap en les seves sensuais figures femenines. Fins i tot en els seus temes mitològics l'ambient és un altre que el de David. Ens trobem molt lluny de la pintura espartana. El seu

famosíssim quadre «Psyche rep el seu primer bes d'amor» té una gràcia decadent, una sensualitat molt segle XVIII i, per tant, un accent més alexandrí que no heroic.

### *Girodet (1767-1824)*

Girodet, un més a la llista dels deixebles de David, va rebre de Napoleó I l'encàrrec de decorar la Malmaison. L'artista, sentint com tota la seva època la suggestió dels poemes d'Ossian, aquella gran superxeria literària que va fer estralls en aquells anys, realitza amb aquest propòsit unes grans composicions plenament romàntiques en el seu esperit i en la seva forma. Pintura màgica, ens presenta els gran herois nòrdics perduts en una boira d'emsomni. Un gris lunar difumina aquestos «cossos de cristall», aquestes «lires de la boira» que viuen en la seva enigmàtica atmosfera com al fons d'un mar misteriós. D'altres composicions de Girodet reforcen l'accent romàntic de la seva pintura. La seva literària interpretació de «La mort d'Atala», «El somni d'Eudemió» corroboren aquesta sorprenent entrada de la lluna, com a motiu temàtic i com a llum determinant, en la pintura de l'època.



*Guérin (1774-1833)*

Pierre-Narcisse Guérin fou essencialment un pintor d'antiguitats clàssiques. Temperament declamatori, literari, si s'escapa de les Clitemnestra i Andròmaca, és per refugiar-se a la faramalla del vestuari dels teatres. Els seus retrats d'actors i d'actrius ens mostren aquesta singular inclinació per un món fals, explícit en els suggeriments extraartístics de la seva obra. Amb tot, Guérin és autor d'una obra inoblidable, el retrat d'una de les seves filles, que s'enllaça amb el bo i millor que ha produït l'art de tots els temps. Contenció emocionada, veritable autenticitat expressiva que ens revela el talent d'aquest artista, extraviat en aventures impròpies de la fina delicadesa que apunta en aquest rostre infantil de la seva filla.

*Isabey (1767-1855)*

Jean Baptiste Isabey va començar la seva carrera artística en els temps de l'antic règim, com a miniaturista de la Cort. Però la fortuna el va acompanyar també en els temps napoleònics. La gràcia fàcil, deliquescent, d'aquest admirable autor de retrats femenins, mereix el nostre record. Les sedes i randes amb què cobreix les seves figures són d'una suggestió inenarrable. Aquesta ar-

tista ens forneix l'emoció del pas del temps fixat en la forma transparent i subtil amb què ens dóna el pas dels gustos i la moda. Alguns dels seus croquis i dibuixos són d'una agilitat sorprenent.

### *Granet (1775-1849)*

El nom de Granet va lligat a un tema que havia d'adquirir un enorme prestigi durant tot el segle XIX. A totes les «Il·lustracions» dels nostres avis admirem les precises evocacions d'una vida monacal i la presència romàntica dels hàbits de color terrós o grisos suggerint una vida de pau a les estances solitàries, als claustres silencis. Aquest fou el gran tema d'aquest pintor intimista que va passar força anys a Itàlia, on va trobar en abundància aquests claustres i aquestes ruïnes que exigien la seva sensibilitat. Pintura sincera, considerable per la seva execució acurada i viva. En alguns dels seus paisatges es present Corot. Malgrat la seva modèstia, aquest gran mestre, nascut a Aix-en-Provence, estava cridat a ésser una anella preciosa dintre el paisatgisme modern.

### *Prud'hon (1758-1823)*

S'ha buscat un equivalent de la personalitat pictòrica de Prud'hon en la figura del poeta An-



dré Chenier. En ambdós casos existeix aquesta indeterminació curiosa que els situa a part de la seva època, sollicitats alhora per ràfegues oposades. Habitants d'una Grècia ideal, fantasmagòrica, la deliquescència divuitesca hi adquireix un nou braó, una emoció fulgurant. Els grans temes mitològics de Prud'hon estableixen una violenta oposició amb els calculats herois davidians. La llum nacarada, misteriosa, que cobreix els seus sensuals nus femenins, afluïeix a nits llòbregues, a aurores vagues i palpitants com un somni. Allò que en Girodet és encara imprecís i sobretot recolzat exclusivament en una interpretació literària, en el cas de Prud'hon irromp amb una plenitud creadora incontenible. La seva obra, d'altra banda, és estrictament pictòrica, aconseguida amb els recursos d'una paleta plena de carícies i de suavitats. «Venus i Adonis», «El somni de Psyche», «L'amor seduït per la innocència», ens mostren una carn estremida i bategant, capaç de recollir en la seva vaga palpitació tota l'enyorança d'un esperit turmentat.

En realitat, Prud'hon va suportar plenament la història presagiada en la seva pintura. En la seva vida, la figura de la seva deixeble i model, la pintora Constance Mayer ocupa una situació excepcional. En la història d'aquests amors, acabats sobtadament amb el suïcidi d'ella, viu sencera l'emoció explícita a les millors teles del mestre. El drama de la seva vida és el drama de la seva pintura. Sobre Constance Mayer existeix una nar-

ració inoblidable de Madame Tastu. Ens hi explica que Constance Mayer tenia uns «ulls negres sempre brillants perquè es mullaven de llàgrimes a la més petita emoció». La seva figura, l'expressió del seu rostre, per un atzar especial, recordaven les figures de Prud'hon, fins i tot les pintades per l'artista abans de conèixer Constance. És indiscutible que Prud'hon va trobar en aquesta dona l'emoció enyoradissa de les seves grans obres. L'esgarrifança de les seves pintures, aquesta sensualitat desbordant i, alhora, espiritual com un somni, han influït en la pintura francesa des de Delacroix a Renoir.

### *Géricault* (1791-1824)

Prud'hon i Géricault són els veritables propugnadors d'una nova fórmula expressiva que havia de triomfar plenament després de la seva mort. Però en l'obra d'aquest darrer pintor en va cercaríem aquella màgica emoció lunar de «Venus i Adonis».

Géricault, normand robust i violent, no té res a veure amb els ensomnis prud'honians. El seu art és enèrgic, viril, d'exaltació romàntica i de contingut realista. En la seva vida va tenir dues afeccions: la pintura i els cavalls. Clement ens diu: «A París, el goig més gran de Géricault era anar al Circ a contemplar els exercicis equestres... Freqüentava també el Louvre. Els seus herois



en aquest moment eren Rubens i Franconi; però és segur que el famós cavallista estava més a prop del seu cor que no pas el pintor flamenc».

La violència del seu temperament s'expressa en les seves grans composicions, centrades gairebé totes per la silueta fogosa d'un corser. Davant la primera època de la seva pintura es comprèn la seva admiració per Velázquez. Va pintar la imatge exultant de l'oficial cavalcant el seu fogós corser, però ens adonem que l'interessa més la noble bèstia que no el cavaller. D'altra banda, la seva afecció al cavall és completa, i tant pinta l'esvelt poltre de curses com el feixuc cavall de pagès. Després de la seva estada a Itàlia, el seu estil sofreix una evolució decisiva. La suggestió dels grans italians, sobretot de la pintura mural de Miquel Àngel, ens expliquen la seva «Cursa de cavalls», obra importantíssima en la història moderna, la influència de la qual arriba fins als nostres dies. Un crític francès, Raymond Escholier, ha fet l'afirmació que Géricault no era solament un precursor de Delacroix i de Chasseiaud, sinó també del realisme de Courbet, que, com el gran pintor de cavalls, utilitza la paleta a base de verds, grisos i ocres. En conseqüència, podem citar també Cézanne, que segueix aquests dos mestres en l'ús del to local. Pel que fa als temes, és evident, així mateix, la relació de Degas amb Géricault. L'espectacle de l'hipòdrom produeix en ambdós una emoció paral·lela. Finalment, és indiscutible que la factura del mi-

llor Picasso s'insinua en la romana «Cursa de cavalls». En resum, és indiscutible que en Géricault es presagien els moments més representatius de tot un segle de pintura. Aquest gran artista afegeix al seu valor essencial la glòria dels qui amb les seves intuïcions genials fan possibles les conquestes del demà. Amb la seva rellevant figura ens trobem al llindar d'una nova època.



## HISTÒRIA I PAISATGE





## I

### DELACROIX

Eugène Delacroix neix en 1798 i mor en 1863. Pels dos extrems ultrapassa els límits que tradicionalment s'assignen al Romanticisme: 1820-1850. Parlo del Romanticisme com a escola, perquè si es tractés d'una certa disposició de l'espirit, si se li atribueix valor orsià de categoria, aleshores el Romanticisme pot ser de qualsevol època. Però no és d'aquest Romanticisme de què ara volem parlar, sinó de l'altre, del pictòric, aquell que commociona els millors anys de Delacroix i que el marca definitivament, malgrat que de la mateixa manera que va veure el seu naixement també va poder assistir a la seva degeneració i mort.

Perquè això és important en aquest cas. Sobre Delacroix és fàcil el judici contradictori. A fi de salvar-lo de no sé quins riscos, molts crítics van a fer cap al seu famosíssim «Journal» per anar-

ne traient innombrables frases que més aviat acoten una actitud antiromàntica i de franc presagi d'actituds plàstiques posteriors. També en aquest gairebé segur fill natural de Talleyrand, el XVIII francès, sembla tenir un supervivent. Com a bon fill de la Revolució i millor encara, de l'epopeia napoleònica, no podria ser altrament. Encara que això també ens donaria un clima romàntic o pre-romàntic típic de la seva generació. Però hi ha més: fou partidari de Racine, va exaltar els grans mestres, la trilogia de David: *la natura, l'antique et les grands maîtres*, fou defensada per ell, si bé nosaltres sabem ara que això dels grans mestres gairebé significa el mateix, és ben bé una altra la seva concepció de la natura i de l'antiguitat que preconitzen els neoclàssics. A cops les paraules van per un cantó i els fets per un altre. Això ja ho va advertir Baudelaire, a qui sempre hem de recórrer si es tracta de Delacroix, quan ens explica que un home sensible no pot deixar d'apassionar-se pel que nota que li falta a l'esperit i, en canvi fóra estúpid que s'enamorés del que posseeix amb escriu. Així, el mateix Baudelaire, «tempestuós i vibrant» extasiant-se en un vers de Malherbe, «simètric i melòdic».

Així, aquests límits ultrapassats d'un moviment que com hem dit gairebé semblen subratllar-se a la perfecció amb les dates de la naixença i de la mort de l'artista, han d'ésser compresos en el seu just valor. Hi ha un romanticisme trivial que va envair la societat europea de l'època



i es va prolongar fins a finals de segle, que forçosament havia de fastiguejar aquest home dur amb ell mateix, solitari, «d'una passió immensa i una voluntat formidable» —un altre cop, Baudelaire—. Encara que només fos per a salvaguardar la seva intemperança i el seu dandisme aristocràtic —tenia mil maneres de pronunciar *mon cher monsieur* s'ha dit— a mesura que la vida anava llaurant la seva pròpia estàtua, s'havia d'apartar d'unes adhesions juvenils massa submisses. Surt l'home esquerp, violent, àdhuc menyspreatiu —l'home que no tolera que hom el confongui amb un altre—. La vida a l'entorn, l'època, no arriba a ser suficient per a ell, cal estar-hi en contra. I precisament per això, perquè pretén de conservar les distàncies a fi d'accentuar la buidor al seu voltant i s'oposa a la moda que ja ha triomfat, se'ns reafirma encara més la seva silueta romàntica.

### *L'explosió romàntica*

Hi ha, evidentment, l'explosió inicial que no podria ser mai desvirtuada. El panorama artístic francès d'aquells anys és bastant determinat. El pes de David ha estat decisiu i el seu imperi ha passat a mans d'Ingres, que fóra impossible d'adscriure per les bones al neoclassicisme del seu antecessor, però que de totes maneres continua afirmant el valor de la línia i del color local, de la

imatge com a camafeu i en pla. «És evident que un gran dibuixant posseeix sempre el colorit que convé exactament al caràcter del seu dibuix», afirmarà de manera lapidària. Exactament el contrari de Delacroix: «Quan les tonalitats són justes, els traços surten d'elles mateixes». Però la veritat complementària del segon xoca de moment amb l'ambient i juga amb desavantatge. Ingres, a redós de David, ho posseeix tot: una autoritat sense límits, la cohort de deixebles, el favor de les Acadèmies. La batalla entaulada entre clàssics i romàntics —massa elemental perquè avui puguem arribar a entendre-la i en la qual tots es van comportar com romàntics—, no admet termes mitjans. Ha de ser explosiva i violenta. A Delacroix li toca el paper de l'opositor.

Tampoc no és possible d'imaginar Delacroix sense antecedents en la seva aventura prodigiosa. Existeixen Gros i Géricault, Proud'hon i tot, per ajudar-lo. Artistes tots ells contemporanis al neoclassicisme, però que per raons diverses ja intueixen un altre món. Però Prud'hon és massa tancat en si mateix, massa intimista i segle XVIII perquè pogués resistir l'escomesa dels neoclàssics. Géricault mor jove i la seva genial pintura de diletant no pot transcendir d'un petit món d'aficionats. Gros s'adonarà perfectament del valor de Delacroix, però arriba un moment en què tampoc no el pot seguir en els seus excessos perquè és un mestre respectat i respectuós —tan respectat i respectuós que, atacat per uns i altres,



acabarà suïcidant-se—. Queda només la joventut, la mateixa de la nit d'«Hernani», exactament allò que és pura exaltació.

Les dues grans teles de Delacroix, «Les matances de Scio» i «La mort de Sardanàpal», exhibides als Salons de 1824 i 1827, van tenir un marcat valor de manifest. Els temes no podien enganyar ningú. Grècia lluitant per la seva independència contra el terror turc, lord Byron, l'heroi de Missolonghi. Lord Byron també en aquest tercer acte del seu drama «Sardanàpal», traslladat a pintura espetegant.

Ara ens pot semblar incomprendible tanta escenografia delirant, l'amuntegament de cossos tremolosos, aquesta equívoca barreja de festa i crueltat. Jean Leymarie ens parla amb raó d'aquest «complex romàntic de violència i luxúria que obsessiona tot el segle des de les orgies sagnants del marquès de Sade fins al drama wagnerià d'Axel». Seria gairebé irresistible aquesta pintura, aquest «erotisme culpable» que podem admirar ara al Museu del Louvre, si no fos que la seva mateixa confusió ens defensa. Tampoc no s'hi val com algú ha pretès, d'aferrar-se al petit fragment, al *morceau* de pintura de l'empunyadura d'or de la simatarra o de la natja de l'esclava. La tela és un tot, un món i la qualitat material s'ha de confondre i es confon amb la «veritat emfàtica del gest en les grans circumstàncies de la vida» —i citem un cop més Baudelaire—. El que importa, en definitiva, es allò

mateix que va perjudicar Delacroix alguns anys després de la seva mort —el clima operístic, el quadre històric, la confusió entre pintura i literatura. Sempre va operar sobre aquest equívoc tan típicament romàntic de les correlacions artístiques —pintura, música, poesia. Però és des d'aquest punt de vista que hauríem de mirar de comprendre'l. Cal reconèixer també que aquest pas és difícil. El quadre històric fou la gran víctima dels moviments pictòrics que es van iniciar amb l'impressionisme. La posteritat de Delacroix el va voler abstroure d'aquestes grans «machines» que ja no s'avenien amb una nova sensibilitat. Qualsevol obra ens serveix per a una íntima correspondència amb la nostra pròpia preocupació, és a dir, per la seva «actualitat». Però aquesta actualitat és sempre revisable. Si aquella tela fabulosa «El naufragi de don Joan» —un altre cop el tema de lord Byron— és, com s'ha dit, la millor marina del segle XIX, no per això deixa d'ésser, patèticament, el naufragi de don Joan.

### *El viatge al Marroc*

Lord Byron, Turner, Bonington i Constable —Londres, Anglaterra— foren un violent reactiu per a la sensibilitat de Delacroix en el moment de la seva formació. Però en l'any 1832 se situa una altra cruïlla decisiva: el seu viatge al Marroc. També aquest és un itinerari romàntic.



L'orientalisme ja té la seva tradició d'ençà de la campanya napoleònica a Egipte. Àdhuc Delacroix ha conreat el gènere des del seu taller parisenc amb vestits i armes deixats per amics propagandistes d'un exotisme que s'interpreta com un alliberament. Però el cas curiós és que Delacroix al Marroc no troba exactament aquest somni. Potser un altre de tant fals però en tot cas diferent.

L'orientalisme encara avui és pur exotisme, allò que s'oposa als motlles tradicionals del que hem vingut anomenant la nostra civilització occidental. Més aviat tendeix a la vestimenta operística, a la nostàlgia i a l'evasió. I quan podríem imaginar que Delacroix serà una víctima més d'aquest ensomni, resulta que per a ell el Marroc se li converteix en el seu mateix origen, exactament en el seu Mediterrani més íntim. Aquella terra de sol, primitiva i absorta, és saludada com una supervivència del món clàssic que defensen els seus opositors. «Els romans i els grecs són aquí, al meu abast: com em ric dels grecs de David... Ara els conec; els marbres són la veritat però cal saber-hi llegir i els nostres pobres moderns només hi veuen jeroglífics.» Així, la xilaba indígena té la noblesa de la toga romana i gests i actituds conserven una arrogància antiga.

El nom de Grècia serveix per a tot. Grècia és una basa que manipulem segons les circumstàncies. És un refugi o un mite i serveix igualment per als herois plutarquians de David com per al brogit cromàtic de Delacroix. Tampoc no ens

n'hem d'estranyar massa perquè el mite continua. Hem après a substituir la fredor acadèmica de les reconstruccions a la Winckelmann al marbre enguixat de les Acadèmies, per aquella febre més humana que ens produeix l'altre marbre porós, esquerdat i corromput de qualsevol columna de l'Acròpolis. Però aquest marbre tampoc no té res a veure amb aquells grans temples farcits de pintures que ens descriu l'erudició més circumspecta. Tan il·lusòria és la Grècia idealitzada de Holderlin com la que pretenem de veure a la Miller a través de la seva crosta turca i bizantina. Potser per això Grècia persisteix i fins i tot Delacroix té raó quan se la imagina més enllà d'aquells «berebers majestuosos vestits de blanc com les Panatenees».

En tot cas, és segur que aquest viatge va representar per a Delacroix una estranya aproximació al realisme. Si més no, a un cert realisme que gaudeix en la matèria, en el color en si, en una quieta absorció del món. No s'exclouen ni el pes del misteri ni l'última ambigüitat dels éssers i les coses. Però a «Femmes d'Alger» per a citar l'obra més important d'aquest període tot el solatge romàntic de l'escena ja sembla encaminar-se cap a una altra sensibilitat expressiva. No endebades aquesta tela fou la predilecta dels pintors que van venir després. Ja s'hi nota una preocupació per la pura tasca artesana que s'anirà accentuant amb els anys. No negarem que l'impuls inicial es mantindrà sempre fins al bro-



git de la seva última tela, que representa la lluita de Jacob i l'Àngel, a la capella dels Saints-Anges de Saint-Sulpice. Però precisament en aquesta darrera pàgina del pintor romàntic, de certa manera un resum de tota la seva efervescència espiritual, és on percebem amb major claredat també aquest avançar d'una concepció plàstica cap a nous horitzons. El títol de l'obra bàsica de Paul Signac «D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme» no solament és eloqüent, sinó també justíssim. Delacroix, tot i essent plenament de la seva època fins al punt que avui ens en pot semblar com el símbol, posseeix a més totes les qualitats del precursor. De Renoir a Odile Redon, de Van Gogh a Cézanne, tots els artistes que el segueixen hi reconeixeran el mestre indiscutible.

### *Els dos Delacroix*

Ja hem insinuat que no han d'entendre's d'una manera massa estricta moltes afirmacions del seu «Journal». És per comparació o contrast que a vegades afirmem certes coses. El pintor romàntic defensarà els clàssics; l'apassionat, la serenitat; l'innovador, els camins fressats. Cal saber llegir entre línies. I, sobretot, comprendre que aquesta contradicció latent entre el que hom és i el que hom s'imagina de si mateix no és res més que el pes de la consciència. En el cas de Delacroix

fins a l'exasperació. No va poder suportar les mitges tintes. Hi ha alguna cosa d'obsès i gairebé monstruós en la seva manera d'acceptar el seu destí de pintor. Fatalment havia d'acabar en la seva lamentable soledat. El dandi dels anys joves, que va imposar modes londinenques en el vestir dels seus amics, contertulià de tants salons més o menys frívols, silueta obligada de reunions i saraus, convertirà aquest mateix dandisme en una força que li permet tota mena de renúncies. L'inconstant perseguidor d'una bellesa esquiva, acabarà dient-nos que la seva única amant és la pintura. Els anys compten indubtablement, però també alguna cosa de duríssim en ell, que s'arrossega des de la seva infantesa, des del secret d'una paternitat molt il·lustre que cal amagar. També tot això fóra molt romàntic si no fos tan viu en el seu cas. Ho endevinem amb el replec dels llavis que s'aniran tancant amb els anys. Hi ha un autoretrat de Delacroix jove que és un prodigi de força i de petulància. Si es compara amb la fotografia que li va fer Nadar en els seus darrers anys, hom queda esglaiat. Quines ombres li van enfosquir el rostre? Quanta violència i castigada voluntat el va dur tan lluny del món i fins i tot d'ell mateix?

Indiscutiblement, la violència —la violència amb ell mateix— el va construir i el va destruir. No podia ser altrament en aques pintor de batalles i assassinats, d'orgies i naufragis, felí com els seus tigres, inquiet com els seus cavalls des-



bocats. «La pintura ha de ser una festa per als ulls», ens diu. L'únic que no sabem és a quina mena de festa es refereix. Sí, la musical orgia cromàtica és sempre una festa allucinant, però fóra inútil que intentéssim de cercar-hi la felicitat o l'oblit. Ens persegueixen sempre ressonàncies d'un miserere implacable. Baudelaire coneixia molt bé aquesta malaltia dels esperits que només poden viure allí on aguaiten perillosament el nostre propi àngel i el nostre propi dimoni. Hi recorrem per últim cop:

*Delacroix, lac de sang hanté de mauvais anges  
ombragé par un bois de sapins toujours vert...*





## II

### GUSTAVE DORÉ

Ja deuen ser tres les generacions que han tret el cap a la vida artística a base de les obres il·lustrades per Gustave Doré. No solament a França i Anglaterra, on va treballar i viure aquest artista, sinó també a Espanya, Alemanya, Itàlia, a tot Amèrica, no faltaven a qualsevol casa burgesa els grans volums de la «Divina Comèdia», del «Paradís Perdut», de la «Bíblia», del «Qui-xot», del «Gargantua» o dels contes de Perrault que, amb les seves lámines, van servir per a omplir les convallescències infantils de molts de nosaltres. Avui, tot això fa olor de segle XIX, de temps de la reina Isabel, d'esplendors del Tercer imperi francès. Quan érem infants, però, i unes mans familiars ens posaven aquests grans volums als genolls, la nostra vida sense passat s'abeurava a la línia fantàstica de Gustave Doré com en un món perfecte, etern, que si haviem de col·locar en

un temps, més aviat l'imaginàvem com el futur, que a cada moment el nostre somni presagiava. Així, doncs, per a nosaltres, Gustave Doré gairebé no té època. Proustianament es lliga a massa coses de la perillosa i decisiva actualitat de la nostra infantesa, perquè en el moment de parlar-ne puguem prescindir d'un element de tendresa que fatalment afecta el nostre judici.

A la nostra retina verge, les làmines de Doré representaven el màxim de l'art. Disparaven la nostra imaginació; enterbolia els nostres sentiments; exaltaven el nostre esperit. Gustave Doré fou també nostre. I, per tant, ho continua essent per a l'ànim inalterable. En això vam participar dels gustos dels nostres pares i dels nostres avis; l'olor del paper d'aquests volums deu ser una de les bases del nostre tradicionalisme. Velles estances, caobes perfumades, miralls renegrits es barregen en la singular evocació. Ens veiem un i altre cop asseguts al costat d'una finestra que emmarca un capvespre esmorteït, repassant uns gravats, somiant-los com si fossin la nostra ànima.

Per tots aquests motius, la recent publicació de l'obra «Gustave Doré» del crític anglès Millicent Rose, té la virtut de plaure'ns vivament. Es tracta d'un estudi complet, i tant la vida de Doré, amb els seus grans triomfs a París i Londres, com l'evolució del seu art, hi són estudiats no solament amb prou detall, sinó també amb aquest element de simpatia que, en definitiva, revesteix en benefici del rigor de l'anà-



lisi. En el cas de Doré, cal una revisió intel·ligent, ja que en aquests darrers anys tot semblava destinar-lo a un cert obscuriment. Com tots els artistes massa pròdigs i fàcils, ha hagut de sofrir atacs que, bé que justificats en part, deixaven entelada la realitat essencial d'un gran talent artístic. Gustave Doré, artista de moda, va sofrir l'acuit dels encàrrecs i, a cops, es va deixar dur per la comoditat del que era gratuït. La fantasia en ell era tan poderosa que li permetia de salvar amb gràcia la falta de control pròpia d'un artista que treballa de memòria, sense excessius miraments. També van fer esdevenir suspecta la seva obra la insensibilitat d'alguns dels gravadors que interpretaven els seus dibuixos. En aquest sentit, aquesta obra de Millicent Rose té un valor inapreciable, ja que reproduint no solament algunes de les seves il·lustracions més famoses, sinó també molts seus dibuixos, permet d'enfrontar-se amb un Gustave Doré més inèdit i d'una qualitat extraordinària. Les seves sèries de dibuixos sobre la Gran Exposició de 1851, les seves caricatures per al «Journal de Rire», així com el seu «London», constitueixen una visió de l'època d'una vivor inigualable.

Millicent Rose ens ha sabut donar tots els aspectes de l'art de Gustave Doré. El festiu i el solemne: el romàntic i el realista. I, sobretot, ens fa veure com tots aquests elements constitutius d'un estil es fonen en una fantasia genial, en un impuls gairebé vertiginós que explica l'abundàn-

cia i la varietat dels temes. Gràcies a això, la figura de Gustave Doré s'engrandeix: no fou solament un il·lustrador extraordinari, sinó que, a més, va saber interpretar la comprensió que va tenir la seva època de les grans creacions literàries de tots els temps. Aquesta interpretació fou fantàstica, arbitrària si es vol. El text del Dante no té res a veure amb les il·lustracions de Doré, per exemple. Però és precisament per això que el nom de l'artista adquireix una significació més precisa. Per allò que valent per elles mateixes, pel seu interès concret i deixant de banda les motivacions molt sovint editorials que les van veure néixer, les làmines de Doré evoquen una potent sensibilitat d'artista.



### III

## IL-LUSTRADORS ANGLESES DEL SEGLE XIX

L'art anglès ha produït alguns dels seus millors fruits en el terreny de la il·lustració de llibres. Quan entre nosaltres sembla desvetllar-se un cert interès per tot el que concerneix el llibre de bibliòfil i il·lustrats, ens sembla oportú de fer una breu referència als grans artistes anglesos que en aquests dos darrers segles s'han especialitzat en les tècniques de la litografia i del gravat sobre fusta i sobre coure.

A Anglaterra, l'amor al llibre il·lustrat compta amb la gloriosa executòria dels vells còdexs medievals sortits dels convents irlandesos. Els llibres litúrgics celtes constitueixen el gran precedent d'aquests actuals il·lustradors que amb procediments moderns, no fan altra cosa que seguir una tradició de fervorós culte al llibre, estimat no únicament com a vehicle d'un text, sinó tam-

bé com a objecte bell en ell mateix. El conreu constant d'aquesta especialitat ens explica aquestes belles realitzacions en les quals els tipus, el paper i els blancs conspiren per la glòria de l'artista il·lustrador. Adonem-nos que el llibre constitueix una totalitat expressiva i que les il·lustracions *hors texte* tan freqüents a les nostres latituds, signifiquen de certa manera una perillosa fugida d'aquella interdependència que s'ha de crear entre el text i la il·lustració. La unitat que representa un llibre il·lustrat implica un lligam absolut entre els seus elements constitutius, cercant entre ells no únicament aquesta compenetració, sinó fins i tot un ritme i un moviment.

Problema més espinós és el d'escollir per a cada text l'il·lustrador ideal. Una subtil equivalència ha de justificar la unió de dos noms. La fusió entre dues sensibilitats contemporànies produeix gairebé sempre excel·lents resultats. Així a la història del llibre anglès són clàssiques les relacions de Dickens i el seu il·lustrador Cruikshank, Trollope i Millais, Cristina Rosseti i Hughes, Shaw i Farleigh. Quan es tracta d'il·lustrar un text antic, el problema és més ardu. De totes maneres, s'aconsegueixen a cops saboroses barreges com les de David Jones i Coleridge, Pope i Beardsley, Sir Thomas Browne i Paul Nash.

La història de la moderna il·lustració anglesa comença amb el nom de William Blake. Aquest fantàstic poeta i dibuixant, l'obra del qual ha estat objecte en aquests darrers temps d'elogis



apassionats per part dels afiliats al grup surrealista que hi han vist una eficaç justificació històrica, omple amb el seu geni solitari tota una època de l'expressió anglesa. Els gravats per al «Virgili», de Thornton, les il·lustracions a la «Comèdia», del Dante, i al llibre de «Job», constitueixen veritables joies de la il·lustració anglesa. El caràcter esotèric del seu estil continua una línia expressiva amb fondes arrels a la cultura anglesa. L'equívoc entre realisme i sobrenaturalisme té un precedent en l'últim gòtic anglès i una conseqüència en l'obra dels pre-rafaelistes, dels quals, dit sigui de passada, Salvador Dalí es considera un continuador. Medievalisme essencial de la cultura anglesa, que fa comprensible que un pintor modern com John Piper alterni el conreu de la pintura abstracta amb la reproducció minuciosa de les grans catedrals gòtiques destruïdes per la guerra. La profunda originalitat de l'obra de William Blake fa impossible de reduir a un esquema sumari la raó última del seu estil. De totes maneres, és innegable la seva relació amb aquestes romàntiques tendències que se succeeixen en contra del poder formal de les idees que s'il·lustra en l'obra dels clàssics. En la precisió anatòmica de les obres de William Blake es filtren totes les deliquescències. Un lirisme de boirina cobreix el món de fosca bellesa. Aquest creador fabulós, tant en la plàstica com en la poesia, se'ns mostra com el primer habitant d'un món de misteri.

Samuel Palmer, l'obra del qual omple el segle XIX, és també un visionari i un medievalista. És indiscutible la influència de William Blake sobre el seu estil. Amb tot, la seva obra té un aspecte paisatgista que només s'explica si hom té en compte que durant molts anys Palmer va aprendre de William Blake la importància dels estudis del natural. Cal afegir-hi que repetidament insisteix en la seva profunda admiració per l'obra del paisatgista Daniel Cox, l'obra del qual «*Treatise on Landscape Painting*» constitueix per a ell un estímul fortíssim. «Cox és bonic, dolç, encara que no sigui ni gran ni profund», escriu. En tot cas, aquesta profunditat que falta a l'obra de Cox s'escampa abundantament a les boscúries denses, misterioses, de Samuel Palmer. Les seves il·lustracions a les «*Èglogues*» de Virgili ens revelen el mateix apassionament davant la natura que s'expandeix en la seva obra a l'oli. Artista minuciós, atapeït, es complau a cops en un detallisme d'una agudesesa sense parió.

Constable i Turner, els dos grans paisatgistes anglesos, van contribuir també a l'increment de la il·lustració. Els esplèndids llibres de Turner «*Harbours of England*» i «*Rivers of France*», gravats per col·laboradors seus mantenen aquella bellesa fugada i etèria de tota la seva obra. John Constable va tenir com a associat a la seva feina d'il·lustrador el gravador David Lucas. En tot cas, encara que d'una manera indirecta, aquests dos grans artistes van aportar a la il·lustració an-



glesa una nova agilitat a fi de retenir en els rígids procediments de gravat els efectes atmosfèrics que tenyeixen d'enyorança tota la seva obra.

A la meitat del segle passat, els nous procediments tècnics van facilitar l'eclosió d'altres talents d'il·lustradors. És l'època dels magazines il·lustrats, i no pot faltar aquí l'afusió als grans caricaturistes del «Punch», John Leech i Charles Keene, així com un record al graciós estimulament de l'humor de Lear i Carroll. En un altre ordre d'il·lustració, cal recordar la delícia dels il·lustradors de llibres geogràfics o d'història natural. El seu primitiu caràcter simplement científic, es tenyeix ara d'innegable força expressiva.

En el llindar del nostre segle, podem assenyalar els noms del pintor Edmund Ewans, també consagrat a la il·lustració: de William Morris i Aubrey Beardsley. Amb el pre-rafaelisme entrem al nostre segle, en el qual la il·lustració va guanyant terreny cada dia més, si no en edicions populars, almenys en aquest tipus selecte de llibres que constitueixen l'orgull dels col·leccionistes. En tot cas, podem recordar els precedents d'aquesta voga actual. I en aquest ordre de coses, és necessari l'homenatge als il·lustradors anglesos del segle passat que tant van contribuir a la moderna prosperitat del gènere.





#### IV

### VICENTE LÓPEZ

Vicente López (1772-1850) representa tot un període de la nostra pintura. En la seva dilatada existència va poder assistir al naufragi del món divuitesc de les acadèmies i de les perruques en el mar agitat de les melenes romàntiques i dels castells en ruïnes. Pintor de Cort durant tres regnats —el de Carles IV, el de Ferran VII i el d'Isabel II— va salvaguardar la seva obra de les inquietuds estètiques que s'anaven agitant pel carrer, gràcies al seu natural pacífic i, sobretot, al pes decisiu d'allò que encertadament el marquès de Loyola qualifica de *concepto de «menestralía» de su oficio*. Així, la figura d'aquest artista es retalla millor en el fons acadèmic a la Mengs, de la seva primera joventut, que no pas en el de les primeres làmines de Pérez Villaamil o dels retrats romàntics de Madrazo. En la seva obra assistim a una mena de compromís entre

l'excés barroc en decadència que s'adapta perfectament al seu fogós temperament de valencià i les noves tendències classicitzants que, a finals del XVIII, s'imposen entre els professors de la Reial Acadèmia de San Fernando. Es pot afirmar que passada la primera i decisiva influència del seu mestre, Maella, valencià com ell, López orientarà la seva obra cap a una major severitat acadèmica, insistint en el meticulós estudi del model, descrit amb tots els seus detalls i atapeint el dibuix, sense arribar, però, en aquesta direcció a la intensitat transcendental de David. Per a això pesava massa en l'ànima de l'artista aquell mateix concepte de l'ofici a què hem alludit abans i que el duu sempre per camins d'ortodoxa circumspecció. La seva obra neta, serena, d'una correcció impecable, revela, sobretot, grans virtuts de taller.

Vicente López, encara que pintor reial d'ençà de Carles IV, no aconsegueix fins al regnat de Ferran VII una veritable importància a la cort espanyola. Allò que primer fou un càrrec «ad honorem», servit a base de còpies i obres de poca importància de la ciutat nadiua de València estant, esdevé després una responsabilitat autèntica, que si bé l'omple d'honors, els màxims a què pot aspirar un artista, d'altra banda l'aclapara de feina, i l'obliga a un esforç tenaç, gairebé insuportable. No són solament els olis, sinó també els innumbrables dibuixos destinats al gravador, les obres importantíssimes de decoració —sostre de



la casa de Carles III, a l'Alcàsser de Madrid, Casa del Vestuari de València, etc.— i fins i tot, les seves obligacions quotidianes com a professor de dibuix de les infantes reials. Cal afegir-hi que Vicente López treballava a base de lents i minuciosos estudis previs —dibuixos a llapis, pastels—, que considerava necessaris per a garantir la bona marxa de les obres importants. Només una vida ordenada, metòdica, ens pot explicar la gran activitat d'aquest artista.

En el conjunt de la seva obra destaquen alguns dels seus exactes, meravellosos retrats. No aconseguix un nivell tan alt quan es tracta de composicions religioses, resoltes, la majoria de vegades, a base de les receptes habituals en aquests casos. L'artista, com tot l'art de la seva època, no sent íntimament aquests temes, sempre tractats a base de superficialitats al·legòriques. Queda, però, intacta, fins i tot en aquestes obres, la mestria del seu ofici, el domini tècnic que ens fa oblidar la manca d'un veritable esperit animador. En els seus retrats, en canvi, l'encert de caràcter és freqüent i segur. Basant-se en l'objectivitat del món circumdant, l'artista aspira a donar-nos una imatge fidel, exacta, del model. A la seva obra no hi ha la força prepotent d'una personalitat que fins i tot quan retrata els altres es retrata a ell mateix. Més aviat el pintor s'amaga, desapareix, i potser aquest aguait és el que subreptíciament, a part de tota voluntat, ens serveix també per a comprendre'l. Tot es plante-

ja davant la nostra vista amb la mateixa força, superfície treballada, on el color pot ser, a cops, violent, però sempre respon a una concreta realitat. El dibuix precís i detallat ens descriu els plecs d'una boca, la forma de les mans, els detalls del vestit i, fins i tot, de les innombrables joies o condecoracions que ostenten els alts personatges que representa.

La pintura de López es manté de certa manera a part del moviment més viu del món de l'expressió. Es pot afirmar que el que té de millor és una parsimoniosa lliçó, la utilitat de la qual és indiscutible. Que ho diguin si no alguns dels seus admirables retrats on el màxim rigor acadèmic és també una incisiva i sorprenent incursió en la prodigiosa realitat.



## V

### ANTONI CABA I FRANCESC MIRALLES

En aquests anys darrers s'ha anat afirmant al nostre mercat artístic un fort corrent que tendeix a revaloritzar la pintura del segle XIX. Els noms pràcticament oblidats dels iniciadors de la nostra pintura moderna han ocupat un lloc d'honor en exposicions d'homenatge, collectives o monogràfiques. Si tenim en compte que la generació d'entre dos segles i les que van seguir immediatament, van representar una ruptura sobtada amb tot el que era immediatament anterior, es comprèn molt bé que amb la perspectiva actual es tendeixi a precisar la línia històrica de la nostra pintura, prescindint de prejudicis que ja són tan anacrònics com els dels academicistes. Cal anar rastrejant on sigui en recerca d'un valor de qualitat, independent de motlles o d'escoles. En aquest sentit ens sembla lògic que la pintura del XIX acapari la nostra atenció, sempre que no caiguem

en una perillosa sensibleria per elements extra-pictòrics que, en un sentit oposat, podrien també enterbolir el nostre judici.

En els moviments de «retrocés» hi pot haver el mateix perill d'«snobisme» que en els d'«avançada». La gràcia que produeix la revisió de certs ambients, l'enyorança de mena «passadista» tan pròpia d'una època com la nostra, provoquen a cops entusiasmes excessius per mestres vuitcentistes d'un valor secundari, i hom els atribueix excel·lències que només existeixen en la nostra imaginació sobreexcitada per la imatge d'una època que considerem feliç. La qualitat en pintura és massa important perquè pugui ser confosa amb un element emocional que té més a veure amb la vida sociable que amb l'art. Aquest risc s'ha d'evitar amb molt de compte; en les exaltacions provocades per aquestes versions pictòriques cal procurar fugir d'aquesta mena d'elogi gratuït, que en definitiva no és res més que el revers irresponsable de l'atac gratuït que pretén esmenar.

Un cop fet aquest aclariment de tipus general, podem parlar amb tota sinceritat de l'obra d'aquests dos mestres vuitcentistes que es van dir Antoni Caba i Francesc Miralles. En primer lloc, cal felicitar els organitzadors d'aquesta exposició pel fet que hagin associat aquests dos noms. Bé que distints, i àdhuc contradictoris en la seva tècnica, hi ha un comú denominador que els relaciona estretament. Antoni Caba, retratista, pre-



senta els personatges d'un món; Francesc Miralles, mestre en el quadret de gènere els fa actuar davant nostre.

L'academicisme amb forta influència realista d'Antoni Caba es presta admirablement a donarnos una imatge exacta, fidelíssima, d'aquesta galeria de dames i cavallers que van constituir la sang i el pols de la ciutat. Els veiem de front, inalterables, intentant de recuperar per a ells la seva expressió més serena i més ferma. Posen per a la posteritat com a record i exemple. Aristòcrates i burgesos ens presenten la seva constant més aguda, aquell moment que tendeix gairebé a la inèrcia emblemàtica. Una certa fredor escau al posat voluntari del tema. Ja en l'actitud de la posa es presagia una fatalitat expressiva, l'accent d'un estil. Antoni Caba, director de Llotja, retratista de la seva època, sense desmais, amb impertorbable seguretat, aconseguix els més grans dels èxits a què pot arribar el conreador del gènere; el de retratar-se a si mateix en cada un dels múltiples retrats que es va veure obligat a realitzar. La gravetat, el posat, l'íntim sentit del decòrum professional i social són tant dels models com de l'artista. Com en transparència, a través del gest i la mirada de tots aquests personatges, veiem el gest i la mirada del mateix senyor Antoni Caba.

A la pinzellada més vivaç i alegre de Francesc Miralles aquests personatges baixen de llurs pe-

destals a fi d'oferir-nos ràpids i inconscients moments de llur vida. Ens trobem al reialme de l'anècdota feliç. Els rostres avancen i es fan en-rera, s'inclinen lleument, insinuen un sí o un no; les dames ja viuen per als seus pentinats i els cavallers per a la seva galanteria. A salons i jardins, a platges i boscos, la cavalcada d'una existència refinada va teixint la seva història. Miralles és hàbil en la insinuació de matisos i el seu fi pinzell fortunysià tendeix a un joc versàtil i brillant. No tant segur com Caba, més superficial i acadèmic, la fórmula que utilitza se li mor en la seva mateixa fragilitat; però en les arrencades més nervioses del seu temperament arriba a vegades a agudeses cromàtiques insospitades pel gran director de Llotja. A les notes «Pregunta al gendarme», «Orillas del Sena», «Paseando en barca», la lliçó dels grans francesos de l'època ha estat molt ben aprofitada per Miralles. En aquests casos l'anècdota adquireix qualitat; ja ens trobem al davant d'alguna cosa més que una viva imatge de costums. Però a Miralles li va faltar segurament una plena consciència d'aquestes possibilitats tan brillantment insinuades. En general pesa més una simple divagació lumínica agitant l'estudi acurat, gairebé novel·lístic, d'un ambient. Minuciós, detallista, l'artista se salva per una forma més il·lustrativa que plàstica. Com a document, la seva obra té un valor inapreciable. Ja s'ha dit que hi veiem evolucionar una societat; en aquesta direcció Francesc Miralles llueix una



capacitat d'observació extraordinària. Els seus petits quadrets ens duen intacte tot el perfum d'una època.





## VI

### SIMÓ GÓMEZ

Fou en el segle passat quan va començar a fer-se abusiva una teorització artística en la qual pesava més una preocupació literària o filosòfica que no pas l'estrictament pictòrica. Ja d'ençà dels grecs i romans de David el tema o el títol de l'obra adquireixen un valor polèmic que no té sentit en l'art anterior. El tema, tant en retaulistes medieval com en renaixentistes i barrocs, s'adhereix a la forma sense problemes, sense crear oposicions ni equívocs. Tot es redueix a perfecta unitat, i per als contemporanis no existeix aquest conflicte que la nostra imaginació enterbolida per idees posteriors, ha dut als extrems que representen unes actituds crítiques absolutament contenutistes o absolutamente anticontenutistes. Cal que hom es convenci que tot això no tindria sentit si no haguéssim passat pel segle XIX, que va aconseguir destruir amb la seva ambició excessi-

va l'equilibri harmònic d'un art humilment submís a les tradicions artesanies de taller i al fons insubornable d'unes circumstàncies tant socials com personals. En el segle passat aquesta síntesi esdevé pràcticament impossible. Des dels romàntics fins als pintors de quadres d'història, s'obliga a la pintura a un esforç escenogràfic que es considera més apte que la pura plàstica a fi de fer patents a l'espectador el valor literari del títol o tema de l'obra. La reacció dels realistes ens condueix a posicions contràries igualment extremes com la de la frase de Courbert quan se li parlava de pintar àngels: «¿Què és això dels àngels? No n'he vist mai cap».

D'on que a la nostra pintura del segle passat puguem trobar tant de material per arraconar a les golfes dels museus; d'on la pobra impressió que salvant excepcions, produeixen els nostres museus d'art modern, on és molt difícil de superar tanta anècdota insignificant. No és que en el segle passat no hagin existit pintors de talla genial. El que passa és que se'ns apareixen com a part, insolidaris, revolucionaris i incompresos, sempre amb un problema de ruptura i recerca en la seva intimitat. En els altres segles àdhuc el que és mediocre i dolent té una estranya coherència. Viu del reflex del millor com ombra submissa. La seva pitjor qualitat no és producte de desorientació o d'error d'actitud; és tan sols producte d'insuficiència, falta d'esperit i d'ímpetu. En el segle passat, en canvi, al costat dels encerts



absoluts existeix una vasta zona per on deambula l'absurd i la vacuïtat. Sempre hem de recórrer a l'excusa de l'època, quan en rigor l'època ha de ser sempre un element positiu que s'afegeix al total plàstic de l'obra d'art. No és minva, sinó acreixement; nou valor, substància vital. Allò que perjudica certa pintura dinovena no és l'època, sinó el seu excessiu parcialisme literari. Els pintors d'història van reproduir el gest de l'autor de «Les llances», que en definitiva és també un quadre d'història. El que passa és que gairebé sempre es van aturar al títol; es van oblidar que un quadre d'història també ha de ser pintat.

Per tots aquests motius la història de la pintura del segle XIX ha consistit exclusivament en un esforç per a oposar noms d'artistes amb el seu ambient històric. Es considera un pintor quan se'n pot dir que es va oposar a la seva època, que va lluitar contra els seus mestres, que la seva obra representa un avenç, una intuïció de futures conquestes. Tot això és lògic si es pensa en una pedagogia pictòrica tan eminentment científica, tan preocupada d'idees i tècniques auxiliars, que va arribar a oblidar-se de la pintura mateixa. Però no deixa de ser lamentable. Encara avui es fan sentir les conseqüències d'aquests excessos teòrics i els «ismes» del nostre segle s'haurien d'estudiar a la llum d'aquesta mentalitat que va convertir l'art en un litigi constant, en una guerra de tendències, i el va privar d'aquella biològica i sana naturalitat d'altres

temps. En tot cas, continuen amb aquesta coacció d'un món de lluites, i el millor elogi d'un artista com ara Simó Gómez es fa a base del que representa de reacció d'autenticitat el seu sòlid realisme, la seva polarització cap a valors eterns de matèria i representació, la seva adscripció a una línia que comprèn espanyols i holandesos, al costat de francesos de la seva hora. Així, la seva obra es destaca en un fons trivial d'escenografia i històries; al costat d'altres admirables mestres crea el costat bo de l'època, no ja en qualitat, que aquesta diferència s'ha donat sempre, sinó en actitud, en posició espiritual, en orientació expressiva. Fins a quin punt és evident aquest espectacle de móns desintegrats, dividits, es pot comprovar en l'obra mateixa de Simó Gómez. Encara ens hi fan nosa anècdotes, allò que en diem concessions al públic i a la moda. Separem aquest llast de la seva ferma factura de pintor nat. I en això s'evidencia la malaltia d'una època, ja que en d'altres temps no foren obstacles ni mecenas, ni imposicions de prínceps, ni tan sols la quantitat exacta d'or que calia esmerçar al fons d'un retaule. Simó Gómez, com a pintor del segle passat, no es pot beneficiar d'aquella sana i fatal integració de tota mena d'elements. A ell, com a gairebé tots els pintors moderns, li feia nosa encara l'anècdota, quan en realitat aquesta mena d'anècdotes de què parlem no ens destorbaria mai si fóssim capaços de tornar a una virginitat perduda tant per excés com per defec-



te; si no haguéssim llançat l'obra d'art en aquest món d'oposicions, de contrastos i lluites, de ferotges partidismes que han dilapidat, fragmentant-la en mil bocins, l'antiga marxa unitària del nostre art occidental.





## VII

### PINTURA I PAISATGE

#### *La Natura*

En el segle passat, els pintors figuren entre els primers i més conspicus estiuejants. En indrets famosos o que van fer famosos ells mateixos, els trobem en grup i el nom de lloc escollit ens serveix per a classificar-los: Barbizon, Honfleur, Argenteuil, Pont-Aven. Qualsevol d'aquests indrets evoca una escola o una direcció de pintura.

En realitat, aquest fenomen no és sinó el del pas d'una pintura de taller a una pintura a l'aire lliure, última conseqüència d'aquell amor per la natura que havia de produir el gran desenvolupament del paisatgisme en l'art del segle XIX. El paisatge com a accident o detall, com a gènere auxiliar o complementari, el trobem abans. Hi ha en els fons dels primitius italians i també més enllà dels finestrals gòtics dels flamencs, merave-

llosos, precisos i delicats paisatges. Els preferim a cops als personatges que s'exhibeixen en el primer pla. Però són això, fons, petita fugida de la imaginació, sempre una cosa accessòria en el total de la tela. Fins i tot quan hi adquireixen un valor primordial —Patinir, les vistes velazqueñes de la Villa Medici, Claude Lorrain, Poussin, els holandesos, Guardi, Canaletto— no per això el gènere deixa de ser jeràrquicament inferior als altres gèneres pictòrics. Fins a ben entrat el segle XIX costarà molt als organismes oficials sorgits de les grans Acadèmies de les monarquies absolutes, d'acceptar en peu d'igualtat aquesta pintura que tendeix a eliminar la figura humana, que fa del mar o dels arbres el seu únic objecte. I, precisament, el seu difícil triomf durà com a conseqüència l'ensorrada d'aquells gèneres que interceptaven la seva marxa: les grans composicions religioses, històriques o alegòriques, les escenes mitològiques i els fastos principescos.

En realitat el paisatge no era sols un tema. El paisatge era també aquella efusió sentimental i religiosa que exaltava a J. J. Rousseau i que li obligava recórrer el camp, «millor a peu que no a cavall», a fi de nodrir la seva enyorança. Mai com aleshores va caldre escriure la paraula Natura amb majúscula perquè tampoc abans no havia estat sentida com una cosa gairebé sagrada. Els naturalistes del XVIII la van poder recórrer encara com excursionistes, però molt aviat el ro-



manticisme se sentirà obligat a convertir-la en el seu temple natural. I si a mitjan segle, amb el realisme i el positivisme el paisatge perdrà aquest halo lluminós que encara l'embolcalla en els paisatges de Barbizon, no per això deixarà de ser centre de totes les preferències, perquè en una altra manera serà també refugi de les úniques veritats, una realitat en contra d'allò fictici que se'ns imposa autoritàriament, un camí de coneixement i de vida autèntica; en el cas de la pintura, una manera de salvar-nos de la mentida i de la falsedat que s'allotgen a la foscor dels tallers. L'aire i l'atmosfera, el color natural, són com una font de rejuveniment que ens salva dels betums dels mestres oficials.

Hi ha una tela de Courbet (1819-1877) que ens sembla simbòlica. Tractant-se d'aquest artista, el pare del naturalisme pictòric, qualificar de simbòlica una de les seves teles pot semblar abusiu. Però ell mateix la qualifica així. I és evident que molt hi havia de simbòlic en l'aparatososa escena representada. Em refereixo al gran oli «L'Atelier». Aquest artista, autor d'excel·lents paisatges, es va interessar més aviat en la figura humana. I això es corrobora fins i tot en aquesta tela, gran retaule de personatges distribuïts clàssicament als dos costats del cavaller central on apareix Courbet, amb un cert èmfasi, en ple treball. Els personatges, a la dreta els seus amics perfectament diferenciats i recognoscibles, i a l'esquerra tipus diversos que volen

ser un resum de la humanitat, dibuixen una avinguda de gests i de rostres que ens condueixen al centre de la tela. Ja s'ha dit que hi veiem el pintor; també un nen admirant la tela com si aprengué una lliçó, i, al costat seu, com provocant no sabem quina força a l'artista, un d'aquests massissos i robusts nus femenins que tant escandalitzaven Napoleó III, evidentment no per immorals com podia imaginar-se el pobre emperador, sinó per poc idealitzats, per massa naturals, per plebeus i revolucionaris, segons la seva manera de pensar. Tot, doncs, convergeix en la figura de l'artista i encara més en la tela que pinta. I el cas curiós és que la tela que pinta és un paisatge. Un paisatge lluminós que de certa manera obre una finestra en el conjunt més aviat obscur i esmorteït i constitueix com un contrapunt ideal de la humanitat trista i opaca reunida al taller. Així, en l'ordre de les idees de l'època, un paisatge que té alguna cosa de retaule, d'imatge de culte, com si aquella mateixa Natura exaltada pel positivisme hi trobés una il·lustració perfecta. Entre les boires romàntiques dels anglesos i l'explosió cromàtica dels impressionistes aquest paisatge, a meitat del segle, se'ns apareix com una anella decisiva.



### *Constable i Turner*

És a Anglaterra i a Alemanya, els països típics del Romanticisme, on trobem els primers passos d'aquesta immersió en el paisatge que havia de caracteritzar tot un segle. En contra de la concepció clàssica que troba en el cos humà el paradigma de tota harmonia, el Romanticisme anirà a buscar en el paisatge aquella indeterminació i vaguetat que sembla ser el marc adequat per a les seves aspiracions inconcretes i multiformes. L'home és una cosa perduda i flotant en una natura que l'ultrapassa i el dilueix. Anglaterra, aquesta terra permanentment medieval, gòtica en definitiva, no s'havia d'oposar a una tradició renaixentista massa consistent a fi d'emprendre amb facilitat aquesta marxa. Ja els grans retratistes del XVIII van donar singular importància als fons que emmarcaven les seves figures. Deixar que aquest paisatge envaeixi tota la tela no serà una feina gaire complicada. I això és el que realitzen entre els dos segles John Constable (1776-1837) i William Turner (1775-1851).

Com sempre, una determinada tècnica contribueix en bona mesura a la felicitat evolutiva. Anglaterra és tradicionalment un país d'aquarellistes. Aquest procediment, per la seva fluïdesa i la seva levitat, es presta magníficament a suggerir-nos el paisatge. Recordem que els millors aquarellistes

del món, els xinesos, foren també uns grans paisatgistes. El que és segur és que en l'aquarella trobem els elements bàsics per a aquest intent d'alliberar la pinzellada i donar-li una espontaneïtat que necessita un gènere que, ja des de Constable, sap tot el que deu a la qualitat fugissera de la llum. El procediment pesa tant que en un Jongkind (1819-1841) les seves millors obres seran aquarel·les, i en el cas de Boudin (1825-1898) fins i tot els olis es presten a tots els equívocs. En reproduccions de les seves obres ens podem equivocar fàcilment.

Constable va afirmar una vegada que els pintors acadèmics coneixen tan poc el paisatge com els cavalls dels cotxes de punt desconeixen els camps de pastura. És aquesta idea d'autenticitat el que l'anima en les seves visions paisatgístiques, on els arbres comencen a ser verds, afirmació que pot semblar absurda si s'oblida que a la pintura acadèmica els arbres eren més aviat negres o marrons. A més, aquests arbres no s'ordenen segons perspectives obligades, sinó que s'instalen a la tela a qualsevol lloc, exactament igual com es presenten al natural quan no es tria a posta un punt de vista. Això és transcendental, per al seu paper de precursor d'un corrent pictòric que cada cop més prescindirà de la composició prèvia i cercarà en el paisatge una espontaneïtat sense càlcul, sense classificacions i jerarquies. Per això la seva pintura va poder ser qualificada de «caòtica» en el seu temps, però és exactament en



aquest «caos» —que era ens costa de percebre perquè el «caos» ha anat sempre en augment— on resideix el valor d'innovació.

En el cas de Turner, el pintor que «mai no va fer un retrat», aquest paisatgisme incipient troba una de les seves derivacions més genials. La contemplació de la seva obra a les sales VI, VII, VIII i IX de la Tate Gallery, museu decisiu per a l'estudi de l'artista, és una experiència que aconsellaria sempre a qualsevol afeccionat. En art la personalitat no és tan freqüent com sembla. Hi ha molts pintors excel·lents que ens poden interessar. Però Turner és d'aquells casos que transcendeixen àmpliament d'una curiositat purament intel·lectual. Turner ens arrabassa, ens submergeix en el caos màgic de les seves atmosferes com si ens arrossegüés a un abisme on la natura s'ha fet realment resum del món. Tot es dilueix en l'aire gairebé abstracte on pul·lula la vibració de la pinzellada sense referència a res de concret. La jugada que va intentar Monet un segle després com si tanqués aquest cicle de paisatge, es realitza aquí amb d'altres procediments, però amb la mateixa gosadia, amb el mateix sentit de l'absolut, amb la mateixa maníaca absorció. S'ha parlat de poesia o de música en el seu cas. El que hi ha de segur és una afluïnada embriaguesa cromàtica que no ens estranya en un home descentrat, víctima d'una herència excessiva. Com en un torb floten les boires i les pluges, els crepuscles s'encenen i s'apaguen.

I queda només aquesta mutació incessant. Amb raó, a propòsit d'aquest artista, s'ha recordat la frase de Novalis: «Si es podia escriure sense cap tema determinat...». Exactament això és el que fa Turner. El tema desapareix, queda només la sensació i encara aquesta tan elaborada en el seu esperit que ja no és res més que aquest mateix esperit.

### *La pau de Corot*

L'obra de Constable, sobretot, exercirà una gran influència en la pintura francesa del segle. Delacroix va retocar una de les seves teles després de l'exposició de pintura anglesa celebrada a París l'any 1832. I més enllà del romanticisme, a través de Bonington, la influència arribarà fins als impressionistes. Hi ha afinitats temàtiques, avenços tècnics, que seran assimilats per a més obertes conquestes de l'airelliurisme i que fatalment aniran a desembocar a l'impressionisme. Anglaterra no és solament una moda, sinó un estímul real que polaritza tota l'evolució pictòrica.

Però el paisatgisme del segle no és solament aquesta pressió del nord a redós del moviment romàntic. Hi ha també una tradició francesa que ja arrenca de Poussin i de Claude Lorrain i que en el segle XVIII es dilueix en una bucòlica artificiosa, més decorativa que plàstica, molt a prop de la il·lustració per la seva complaença en



l'anècdota camperola que agradava a Maria Antonieta. Quan aquesta pintura es proposa fites més altes, fa cap a Itàlia, aprofita ruïnes de la campanya romana i aquests temes arquitectònics deixen filtrar un real sentiment paisatgístic. És una experiència ambigua, molt a prop encara del taller, però que també fa cap a una major llibertat.

Molts aspectes de Camille Corot (1796-1875) es podran relacionar amb aquesta direcció. Aquest és un pintor que es pot moure tranquil·lament per uns camins tradicionals. Se'n va a Itàlia al seu temps, tal com cal. No té del paisatge cap idea transcendental. El paisatge en el seu cas es sempre amoblat, no significa ni soledat ni protesta. Hi ha camins perfectes, bones cases de pagès, camps conreats per on els seus habitants transiten còmodament. Més que Nord és Mediterrani, i si es vol, França, la França immemorial, feliç en el seus límits. I la figura humana es sempre essencial en ell.

L'equilibri d'aquesta pintura conserva totes les sabes atàviques. Ens produeix una sensació d'estranya familiaritat. La sentim més acostada, com menys immersa en les velleïtats dels temps. És tranquil·la, serena, amb una dolça pau i una asossegada bondat. Es complau en els seus límits, compensa les masses i les architectures. Hi ha un element que es repeteix amb una significativa insistència; un riu enclòs pels arcs d'un pont. El riu i els arbres tenen el goig de la fluència de

l'arbre i del moviment vacil·lant de les fulles. Però els arcs són com un marc assenyat per a aquest joc incessant. Tampoc no cal imaginar massa intenció en el contrast. En definitiva, és el paisatge de l'artista. L'assossegada corba de l'arc la troba a França com la trobaria a Itàlia. Però constitueix el seu mòdul, la regla d'or d'un art que defuig totes les estridències.

Però dintre d'aquesta estructura harmoniosa i compensada que va poder aprendre de pintors academitzants com Valenciennes (1750-1819) o Bidaud (1758-1846), ja respira un ple sentit de la natura, un continu veïnatge amb ella que ens fa pensar que mai l'argent dels troncs dels faigs o les fulles vacil·lants dels àlbers no trobaran un intèrpret més fidel i submís. Tampoc mai tanta nitidesa expressiva no es va saber acompanyar amb el fluir blau i gris de la llum que amara i difumina les coses. A cops aquesta fluència de la llum és gairebé impressionista. Realment, Corot va saber veure «el moviment dels petits rierols que serpentegen entre els salzes» i va saber pintar «un mateix tema a hores del dia diferents, a fi d'observar la diferència que la llum produeix a les formes». Aquests vells consells de Valenciennes foren seguits per l'artista amb impàvida justesa, fins i tot amb evident malícia. I per això la seva perfumada bucòlica va més enllà de tot sentimentalisme i encara avui ens sembla clàssica i absoluta.



### *L'escola de Barbizon*

El nom de Fontainebleau ens evoca immediatament la famosa Escola del segle XVI, aquell món refinat i manierista, lineal i serpentí que ens ha donat alguns dels nus femenins més plens de picardia que existeixen a la pintura. Però Fontainebleau fou també el bosc-refugi d'una bona colla de pintors del segle passat, concretament de l'anomenat grup de Barbizon, arrecerat en aquest poble a fi de realitzar una obra que va tenir una gran influència a l'Europa del seu temps i que constitueix el pont entre el romanticisme i el realisme. És evident que aquest grup d'artistes no tenen res a veure amb els seus refinats avantpassats del XVI. Són més aviat gent tossuda i severa i el seu déu és l'arbre entès com a símbol d'una natura grandiosa i fecunda.

Els pintors d'aquesta escola, Théodore Rousseau (1812-1867), Daubigny (1817-1878), Díaz de la Peña (1807-1876), potser avui no puguin ésser elogiats sense certes reserves. L'aparatositat de la seva pintura a cops ens l'allunya. Tenen alguna cosa de post-romàntics en els seus gustos crepusculars, en els seus excessos compositius. Però de totes maneres foren dels primers a saber que el paisatge era una cosa que només es podia comprendre a base d'una contínua convivència amb ell. Van aplicar al seu estudi una exigència naturalista que els acosta als pintors rea-

listes de després. En una frase de Rousseau ens adonem d'aquesta barreja d'un sentimentalisme gairebé romàntic amb una observació més positiva: «Sentia la veu dels arbres: la sorpresa dels seus moviments, la varietat de les seves formes i fins i tot la singularitat d'atracció vers la llum m'havien revelat de cop el llenguatge dels boscos». Són aquests boscos, aquests grans arbres en massa, el tema bàsic d'aquesta pintura que els eleva a columnes de catedral i a voltes de temples amb una unció gairebé religiosa.

També a Barbizon trobem Jean François Millet (1814-1875), però no el podríem relacionar amb aquest món. Millet va viure d'esquena a aquests arbres. L'interessava la terra que comença en els seus límits, aquella terra que l'home va fangar i serveix de base a la seva feina i a les seves angoixes. Aquest és el pintor dels pagesos, plantats damunt el camp talment com si en sorgissin. I amb ell ja ens trobem en ple clima realista, el mateix que va presidir Courbet, tot i que els capvespres encesos, l'excés de literatura d'alguna de les escenes ens pogués fer imaginar el contrari. Hi ha un trist laconisme en els cossos, una rotunditat en els gest que ens els fan presents com una fatalitat. En tot cas és segur que aquí el paisatge, amb tot i la seva absorbent pressió, torna a ser marc d'un món primordialment humà.



### *Els impressionistes*

Tants de camins ens duen a la definitiva eclosió del paisatgisme. Romàntics i realistes sembla com si s'haguessin conjurat durant els dos terços inicials del segle per provocar l'explosió de la pintura impressionista. Es tractava, segons els primers, d'aproximar-se a la Natura com a déu d'una puresa primigènia, l'home salvatge, el bon salvatge, no afectat per la societat i les lleis. En definitiva, una idea moral. Més concretament per als realistes, la Natura és, sobretot, un objecte d'experimentació com per als pacients naturalistes del XVIII. És segur que els impressionistes van obeir a aquests dos estímuls. I com que es van veure obligats a renunciar a totes les facilitats oficials, van obrir el seu saló a part, i constituir aquella «Société anonyme» —el títol és significatiu— que agrupava Monet (1840-1926), Renoir (1841-1919), Pissarro (1830-1903), Sisley (1839-1899), Cézanne (1839-1906), Degas (1834-1917), Guillaumin (1841-1927) i Berthe Morizot (1841-1895). Un fotògraf, Nathan Nadar —el fet és també significatiu—, els va acollir al seu estudi l'any 1874. Un dels quadres exposats, «Impression. Soleil levant», de Monet, que fou objecte d'un comentari irònic del crític de «Charivari», Auguste Leroy, va batejar la nova escola.

El que importa en aquest cas és que els im-

pressionistes foren uns pintors totalment immersos en el paisatge. Tota aquella voluntat de comunicació amb el món circumdant, amb l'aire i l'atmosfera, amb la llum i l'ambient, fou sentit per ells com una veritat única. Quan ens fan falta d'altres referències, el que els ulls veuen és l'únic que existeix. Amb certa displicència, Cézanne al·ludia als ulls de Monet, i insistia que només això existeix en la seva pintura. Però, d'altra banda, això mateix és el seu màxim elogi. La sensació, la impressió es converteixen en un total de vida.

La pintura impressionista pot seguir un itinerari que des de les platges del Nord —Honfleur, Le Havre— remunta fins als voltants de París Argenteuil o Pontoise. En tot cas, és sempre una pintura directa que es fabrica, com en el cas de Monet, des del pont d'una petita embarcació convertida en taller. Hi va haver un temps en què el croquis o l'aquarella van poder donar els esbossos d'una obra que, en definitiva, es realitzava al taller. Però d'ençà de l'impressionisme la tela és una cosa que surt del motiu mateix i s'hi confon. Per això és tan pròxima, tan elemental i absoluta. No hi ha composició. Tot és com un intent de traslladar a la tela una certa realitat que amb prou feines ha tingut temps de concretar-se. El seu caràcter una mica inconnex i efímer prové d'aquest fet. Aquest realisme, dut a l'excés, té els seus avantatges i els seus inconvenients.

Qui sap si el problema consisteix en el fet que



l'intent de realisme d'aquesta pintura tan lligat a la mentalitat d'una època, xoqui amb aquesta mateixa evolució del realisme en un ordre més conceptual i científic. Per a Courbet la realitat és encara matèria i llum, però per als impressionistes la realitat és només llum i color. El món perd el seu pes i la seva forma. És només una fantasmagoria cromàtica, allò que els ulls veuen en el fluctuar de les hores. Alguns dels impressionistes, Cézanne i Pissarro, es van resistir a aquesta idea i van intentar preservar unes estructures de forma. Però Sisley pràcticament hi va renunciar. I Monet les va abolir d'una manera definitiva. Ja se sap que Monet fou el teòric de l'impressionisme. Però això no tindria més importància si la seva obra no confirmés la seva recerca apassionada. Molt més enllà dels límits històrics de l'impressionisme, Monet continua la seva aventura. Com en els grans artistes, un Rembrandt o un Velázquez, el millor Monet és el darrer. Les seves sèries de les catedrals o els nenúfars ens donen la mesura exacta d'una pintura que troba el seu sentit absorbint-se en el tema, enfonsant-s'hi, tancant els ulls a qualsevol altra cosa que no sigui la tremolor d'una llum, el batec d'un color. De tant immediata i propera, la realitat arriba a desaparèixer, com quan mirem massa fixament una cosa. Però potser en això resideix la seva màxima grandesa. S'ha arribat a un límit que ens duu a la paradoxa. És curiós de pensar que aquest gran realista, que

aquest home obsessionat pel que veuen els ulls —«és només un ull», segons Cézanne— és exactament l'artista que constitueix el pont vers tot abstractisme. Les seves teles ja no tenen tema, les catedrals ja no existeixen, els nenúfars són solament una successió inconnexa de taques cromàtiques. Com si es tanqués un cicle, arriba un moment en què Monet ens recorda Turner. La Natura, boires o pluges, nenúfars o catedrals, són solament transsumpte d'alguna cosa més recòndita i obscura.

#### *Final del paisatgisme*

Amb els pintors impressionistes es tanca el cicle del paisatgisme que omple tot el segle XIX. Els post-impressionistes —Seurat (1859-1891) o Signac (1863-1935)— encara continuen aquest gust de l'atmosfera. Sistemàticament persegueixen el joc de la llum. Però em temo que no és exactament aquella llum que obligava els pintors a traslladar-se a Barbizon o a Honfleur. Em temo que és una llum més fabricada i científica. La pintura torna a ser una «cosa mental». Li falta molt poc per a interioritzar-se en l'esforç cerebral dels cubistes. I amb això a tornar al taller, a l'especulació i al càlcul, a l'orgull de l'home.

Existeixen també els grans paisatges de Van Gogh (1835-1890) o de Gauguin (1848-1903).



Però tampoc no és això de què parlàvem anteriorment. En Gauguin la figura humana esdevé absorbent un altre cop. El paisatge és només fons, malgrat la seva suggestió oceànica i paradisiaca. És un paisatge inventat, no té res a veure amb aquella devoció exaltada que feia contemplar els troncs dels arbres com una veritat única o les intermitències de la llum com un signe decisiu per a les nostres vides. I encara menys ens serveix Van Gogh. Aquelles visions crepitants de Provença, on els arbres es mouen com fantasmes i el cel és una cruïlla de línies embolcallants, són més aviat l'ideograma d'una ànima que no un paisatge real. D'aquí prové la seva grandesa, però també que no puguem referir-los a cap naturalesa. Ja no parlem d'altres calligrafies més elusives, del mateix Dufy o Matisse, Braque o Picasso. D'ençà de principis del nostre segle ens adonem amb malenconia que el paisatge ha deixat d'interessar els pintors. I quan pensem que tampoc abans no va jugar cap paper decisiu en la història de l'art, es fa més apassionant el perquè del seu predomini i la seva força en una època determinada, en aquest segle XIX tan maltractat i alhora important. Qui sap si el problema ens apassiona tant perquè encara ens sentim fills d'aquest paisatge. Indubtablement, és una música que encara ens sona a l'orella.

F I







## ÍNDIX

Pròleg . . . . .	7
D'ORIENT A OCCIDENT . . . . .	9
I — Esfinxs i piràmides . . . . .	11
II — A l'Acropolis d'Atenes . . . . .	27
III — En el camí d'Eleusis . . . . .	35
IV — El món de les estàtues . . . . .	47
V — Una visita al Museu Nacional d'An- tropologia de Mèxic . . . . .	59
LA CREU I L'ISLAM . . . . .	83
I — L'art bizantí . . . . .	85
II — La creu del Vell Caire . . . . .	103
III — Carrers, basars i mesquites . . . . .	111
IV — La pintura romànica catalana . . . . .	125
V — Les pintures murals del Tinell . . . . .	131
VI — Les pintures de Ferrer Bassa al mo- nestir de Pedralbes . . . . .	139
VII — A l'entorn dels nostres mestres gòtics.	143

VIII — Els precursors de Giotto . . . . .	151
IX — “ <i>De rodillas pintaba sus azules</i> ” . . . . .	159
<b>ELS SOMNIS . . . . .</b>	<b>169</b>
I — Plàstica i somni en Miquel Àngel . . . . .	171
II — Visita a l'Escorial . . . . .	185
III — Mite, vida i obra de Vermeer . . . . .	193
IV — De Paolo Veneziano a Francesco Guardi . . . . .	203
V — El barroc a Viena . . . . .	225
<b>ENTRE DOS SEGLES . . . . .</b>	<b>237</b>
I — Dia y nit en Goya . . . . .	239
II — L'escultor Ramon Amadeu . . . . .	249
III — L'escultor Damià Campeny . . . . .	255
IV — Els pre-romàntics francesos . . . . .	263
<b>HISTÒRIA I PAISATGE . . . . .</b>	<b>277</b>
I — Delacroix . . . . .	279
II — Gustave Doré . . . . .	291
III — Il·lustradors anglesos del segle XIX . . . . .	295
IV — Vicente López . . . . .	301
V — Antoni Caba i Francesc Miralles . . . . .	305
VI — Simó Gómez . . . . .	311
VII — Pintura i paisatge . . . . .	317













Biblioteca  
de Catalunya

D-GCSBPB0

Adi.

1001324580

Còd.

Trsp.

2002-8

9784

BIBLIOTECA DE CATALUNYA



1001324580



Generalitat de Catalunya  
Departament de Cultura

HC 37

---

EDITORIAL TABER