



DEL NATURAL

LA PERCEPCIÓ DE LA NATURA EN L'ART

Monogràfic coordinat per Amadeo Serra Desfilis

LA NATURA COM A PRODUCTE DE LA CULTURA HA ESTAT EL TEMA FONAMENTAL DE LA REPRESENTACIÓ ARTÍSTICA EN NOMBROSOS PERÍODES DE LA HISTÒRIA DE L'ART. LA INTERACCIO QUE HISTÒRICAMENT S'HA PRODUI'T ENTRE LES CIÈNCIES EMPÍRIQUES I L'ART HA FET AVANÇAR EL CONEIXEMENT CIENTÍFIC. SE SAP, PER EXEMPLE, QUE LES DISCIPLINES MÉS CLÀSSIQUES, COM LA BOTÀNICA O L'ANATOMIA, NO HAURIEN POGUT DESENVOLUPAR-SE SENSE L'ASSOCIACIÓ ENTRE EL TEXT I LA IMATGE. EN AQUEST MONOGRÀFIC, MÈTODE HA VOLGUT ESBRINAR EL COMPONENT RACIONAL I SIMBÒLIC QUE CONTÉ LA BELLESA DE LES REPRESENTACIONS ARTÍSTIQUES SOBRE LA NATURA. PER A AIXÒ, ELS TEXTOS QUE ACÍ ES PRESENTEN ANALITZEN EL CONTINGUT AL·LEGÒRIC I MORAL DE LA PINTURA DE FLORS, LA REPRESENTACIÓ DE L'ESPAI FÍSIC EN LA CARTOGRAFIA, EL SIGNIFICAT DE L'ORNITOFUNA EN LA PINTURA RENAIXENTISTA, EL DIBUIX DESCRIPTIU EN TEMPS DEL GÒTIC O L'IMAGINARI CIENTÍFIC DEL *MUNDUS SUBTERRANEUS* D'ATHANASIVS KIRCHER, ENTRE ALTRES. NO PODÍEM OBLIDAR EN AQUEST MONOGRÀFIC EL RECONeixEMENT DEL PAISATGE COM A GÈNERE PICTÒRIC, EL MÀXIM EXPONENT DEL QUAL TROBEM EN LA PINTURA ROMÀNTICA DEL SEGLE XIX A EUROPA I EN ELS PAISATGISTES NORD-AMERICANS QUE FIXEN LA SEUA ATENCIÓ EN LES EXCEL·LÈNCIES DEL NOU MÓN. FINALMENT, DONEM CABUDA A L'ÈPOCA ACTUAL AMB UN EXERCICI ARTÍSTIC INSÒLIT SIGNAT PER PEREJAUME, LA INTERPRETACIÓ DE LA NATURA DEL QUAL POT RESULTAR PARADOXAL, SI NO SORPRENENT. ES TRACTA QUE EL LECTOR PERCEBA L'IMPACTE D'UNA EXPERIÈNCIA ESTÈTICA DIFERENT, ASSOCIADA A LES AVANTGUARDES ACTUALS. EL POSSIBLE REBUIG DEL PÚBLIC, TAL VOLTA ENS L'EXPLIQUE EL CRÍTIC I HISTORIADOR TOMÀS LLORENS, QUE AFIRMA QUE LES OBRES D'ART ACTUALS «ESTAN CONCEBUDES PER PEGAR GRANERADES».

TOT AIXÒ, AMANIT AMB DUES SUGGERENTS ENTREVISTES, LA PRIMERA, A MIRELLA LEVI D'ANCONA, DEIXEBLA D'ERWIN PANOFKY, UNA DE LES VEUS MÉS INNOVADORES EN LA PERCEPCIÓ DE LA PINTURA RENAIXENTISTA, I LA SEGONA, AL JA ESMENTAT TOMÀS LLORENS, FINS FA POC CAP CONSERVADOR DEL MUSEU THYSSEN-BORNEMISZA.

Amadeo Serra Desfilis. Departament d'Història de l'Art, Universitat de València.

A la dreta, revers de la taula de Sant Joan Baptiste i de Sant Llorenç (ca. 1480) de Hans Memling, que es conserva a la National Gallery de Londres.

EL CARNAVAL DELS ANIMALS

LA VISTA, EL DIBUIX I EL CONEIXEMENT DE LA NATURA EN TEMPS DEL GÒTIC

Amadeo Serra Desfilis

ANIMAL CARNIVAL. THE VISION, DRAWING AND KNOWLEDGE OF NATURE IN GOTHIC TIMES. FROM THE THIRTEENTH CENTURY ARTISTS BEGAN TO EXPLORE NATURE AND USE PICTURES AND DESIGN TO TRANSMIT THEIR KNOWLEDGE. ANIMALS IN PARTICULAR WERE OFTEN REPRESENTED WITH FRESH INTEREST AND ACCURACY AND INVARIABLY IN A MECHANICAL AND NOT SIMPLY IMITATIVE WAY. NEVERTHELESS, THE MEDIEVAL VISION OF NATURE CONTINUED TO BE A COMBINATION OF MONSTERS, FREAKS AND ANY OTHER ORGANIC BEING; ALL OF THEM, NATURAL OR SUPERNATURAL, WERE WORTH WATCHING AND RECORDING BY THE IMAGE-MAKER, WHO ATTEMPTED TO CAPTURE THEIR APPEARANCE.

■ UN ELEFANT, ALGUNES RAPINYAIRES I UN LLEÓ

Londres, 1255. El monjo Matthew Paris visita la Torre de Londres amb la intenció de veure l'elefant que el rei Enric III acaba de portar com a regal del monarca francès Lluís IX. Paris no es conforma amb les descripcions que li han donat d'un animal difícil de trobar en aquelles latituds i acabarà dibuixant-lo i pintant-lo per als seus lectors. El cronista i il·luminador de l'abadia de Saint Albans desafia així el tòpic del monjo medieval, tancat en una biblioteca rodejat de manuscrits que contenen el saber transmès per la tradició antiga i cristiana. Llavors amb les paraules ja no hi havia prou per comprendre i descriure la realitat, sobretot quan certs aspectes de l'experiència no concordaven amb el que deien els llibres. Pocs anys després, cap a 1260-1270, el franciscà també anglès i professor universitari Roger Bacon va escriure en la seua *Opus maius* que sense l'experiència no es podia assolir el coneixement i va començar a referir-se a una *scientia experimentalis*.

Abans de concloure que assistim al naixement d'un corrent de pensament empirista i nominalista que va posar les bases de la ciència moderna a les Illes Britàniques, observem que en diferents racons de la

cristiandat occidental, des de posicions diverses, altres ments perspicaces han començat a valorar el coneixement que els sentits obtenen de la realitat de les coses. Una nova visió de la naturalesa, en què la recepció de l'obra d'Aristòtil i de la ciència islàmica ha obert una bretxa, comença a prendre cos. Albert de Colònia, anomenat el Gran (cap a 1200-1280), va ser objecte de les crítiques de Roger Bacon, però també el primer a adonar-se de la gran aportació del llegat filosòfic grec i musulmà al pensament cristià medieval. En el seu esforç per conciliar allò que la revelació divina exigeix creure i allò que la raó humana pot comprendre, va declarar que la certesa en zoologia i botànica només pot proporcionar-la l'experiència i no el sil·logisme, i va arribar a rectificar Aristòtil quan les seues pròpies

observacions contradeien el filòsof antic. Fora de les aules escolàstiques, assegut al tron imperial i sicilià, Frederic II va afirmar que s'havia proposat escriure sobre les coses que hi ha tal com són i va sentenciar que la certesa no s'aconsegueix amb l'oïda. Aquestes afirmacions es contenen en el seu tractat de falconeria, *De art venandi cum avibus*, compost el 1248, un monument a l'observació i a l'experiència com a bases de qualsevol coneixement, fins i tot a costa

«ELS LECTORS DELS HERBARIS ES BENEFICIAVEN DE LES IL·LUSTRACIONS QUE ACOMPANYAVEN LES DESCRIPCIONS DE LES PLANTES, SI BÉ ERA FREQUËNT LA CÒPIA DE LES IL·LUSTRACIONS A PARTIR D'UN MODEL I RARES VEGADES ES PRENIA UN EXEMPLAR BOTÀNIC COM A PUNT DE PARTIDA»



d'Aristòtil. Si els dos manuscrits més antics d'aquesta obra procedeixen, com se suposa, d'un original perdut del temps del mateix Frederic II, podria atribuir-se a l'emperador una notable confiança en les possibilitats de la imatge per a transmetre als lectors el contingut del seu tractat de falconeria i demostrar les seues observacions empíriques.

Però tornant a Londres i a l'afany de Matthew Paris per veure amb els propis ulls l'elefant, queda una altra pregunta en l'aire: per més que el pensament i la cultura de l'època recolliren llavors el fruit madur de l'experiència dels sentits regits per l'intel·lecte com a fonament inexcusable del món natural, no calia fer el pas de dibuixar allò que es veia. Entre els motius que van portar el monjo anglès a dibuixar i pintar l'elefant en un manuscrit històric com el de les seues *Cronica Majora*

(Cambridge, Corpus Christi College) cal citar el seu desig de deixar memòria d'aquell animal estrany d'incert futur fora del seu ambient natural, deixant de banda la capacitat tècnica de Paris com a il·luminador de manuscrits. Matthew Paris va pintar al costat de l'elefant el domador que l'acompanyava (*magister bestie*) per indicar que de l'altura d'aquell home es podia deduir la de l'enorme animal. En aquesta observació es tanca la motivació més poderosa que va induir el monjo a viatjar fins a Londres amb el propòsit de veure i pintar un animal: la figura serviria perquè tots aquells que no pogueren contemplar per ells mateixos un elefant recordaren aquell portent zoològic, digne d'un rei. En la seua imatge Matthew Paris va traçar amb clar propòsit informatiu un dibuix pintat de l'animal que permet reconèixer el seu origen africà i rectifica molts



Matthew Paris, *Cronica Majora*. Corpus Christi College, Cambridge; ms. 16, foli 4r. L'anotació que diu que el mateix elefant va estar davant del dibuixant és digna de crèdit tant per les circumstàncies documentades de l'estada de l'animal a la Torre de Londres com pel testimoni visual de la il·lustració.

errors comuns en els elefants pintats en els bestiaris del moment i fins i tot posteriors: les potes apareixen articulades, contra la creença que havien transmès els autors antics i que ja havia posat en dubte Albert de Colònia; els claus sorgeixen per damunt de la boca, a diferència del que el mateix monjo havia pintat en un altre lloc del mateix manuscrit anys abans.

A l'altra banda del Canal de la Mànega, travessat per l'elefant al seu dia, un personatge com Villard de Honnecourt, en qui molts han volgut veure un arquitecte del temps de les catedrals gegants però que potser era un curiós *amateur*, aficionat a l'arquitectura, a la tecnologia i a les arts figuratives, va aplegar en un cèlebre quadern de dibuixos observacions i apunts de tot el que va suscitar la seua curiositat cap a 1230-1235. A l'àlbum que avui conserva la Biblioteca Nacional de França va incloure diversos dibuixos d'un lleó *contrefais al vif*, és a dir, imitat de la realitat, i els va acompanyar amb concises observacions sobre el seu comportament amb el domador. Sense creure a ulls clucs en la declaració de Villard, perquè era un lloc comú per a donar més crèdit a un testimoni, el detall vertaderament intrigant de la seua anotació és que la fera a propòsit d'un dibuix que a penes pot competir amb el naturalisme de l'elefant del seu coetani Matthew Paris, encara que supera de llarg l'esquemàtica caracterització del porc espí en el mateix foli de l'àlbum. En efecte, el lleó de Villard de Honnecourt deu tant als lleons figurats per artistes anteriors i altres predecessors seus com a l'observació d'un exemplar de *Felis leo* ben viu, encara que aquesta espècie no era tan desconeguda en aquelles regions d'Europa com l'elefant. Potser Honnecourt se sentia impel·lit a dotar de més interès la seua il·lustració amb el valor afegit de la seua fiabilitat com a font de coneixement. Aquesta és una motivació que, per cert, va poder tenir el mateix Matthew Paris quan va assegurar que el mateix elefant va servir de model per a la seua miniatura i que va impulsar Frederic II a il·lustrar el seu tractat amb eloqüents miniatures. Tenint en compte aquest ús, el dibuixant es va preocupar de mostrar el lleó des de distints punts de vista, en una visió frontal en repòs i en una altra de perfil aproximada, estirant-se capcot cap al domador.

■ VEURE, DIBUIXAR I CONÈIXER

Feia temps que els estudiosos i els intel·lectuals, acostumats com estaven a formar imatges mentals dels textos segons un procediment anàleg al de convertir en sons els signes gràfics de l'escriptura, havien comprès que les observacions podien ser tant més precises i útils com millor es plasmaren en un dibuix. Els lectors dels



Frederic II, *De arte venandi cum avibus*. Roma. Biblioteca Apostòlica Vaticana; ms. 1071. Els falconers comparteixen protagonisme amb les rapinyaires en moltes de les miniatures d'aquest manuscrit, que, no obstant això, és ple d'observacions sobre la conducta de les aus de falconeria.

Villard de Honnecourt, quadern. Paris. Bibliothèque Nationale de France; fons francès, ms. 19093, foli 24v. No és tan natural el lleó com el pinta Villard, però sí que demostra major capacitat d'observació que el succint dibuix del porc espí que l'acompanya en el mateix foli.





herbaris es beneficiaven de les il·lustracions que acompanyaven les descripcions de les plantes, les propietats terapèutiques, l'hàbitat i el procediment per a fer-ne un ús medicinal, si bé era freqüent la còpia de les il·lustracions a partir d'un model i rars vegades es prenia un exemplar botànic com a punt de partida. En el camp de la zoologia, però, no hi havia res semblat, perquè els interessos eren altres: el bestiari medieval, basat en el text antic del *Physiologus*, oferia una informació que combinava les característiques de l'animal, la seua conducta i, sovint, també un judici moral sobre les seues qualitats. Les miniatures que solen adornar aquests còdexs ens semblen avui dibuixos tan ingenus com la mescla d'observació, imaginació, saviesa popular i paràbola del text. Davant seu, el dibuix de Villard de Honnecourt, l'elefant de Paris i les miniatures del tractat de falconeria de Frederic II inauguraven una nova època. Totes tres obres tenen en comú la representació figurativa a partir d'una

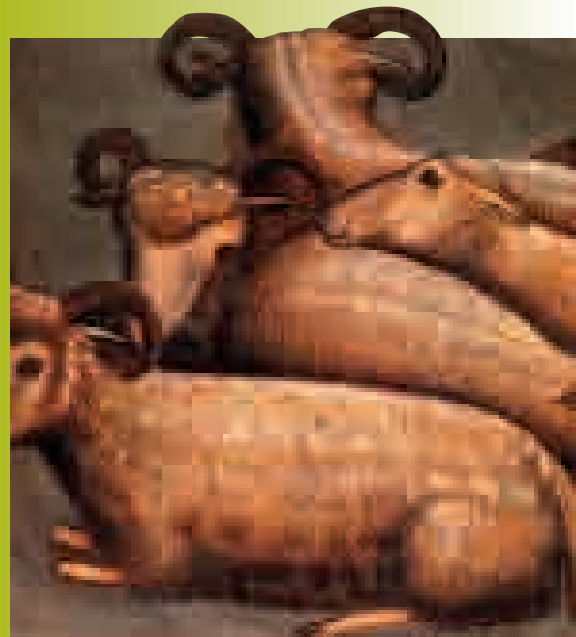
«LA CONCEPCIÓ DE LA NATURALESA DELS SEGLES DEL GÒTIC ERA COMPLEXA PERQUÈ COMBINAVA EL PORTENT I LA MÀGIA AMB LA REALITAT ORGÀNICA DELS ANIMALS, LES PLANTES I ALTRES ELEMENTS DE L'EXPERIÈNCIA»

experiència directa i troben la seua raó de ser en la convicció estesa entre alguns artistes i intel·lectuals del segle XIII del valor de l'observació empírica i del potencial descriptiu de les imatges.

Amb tot, cada un d'ells havia disfressat l'animal a la seua manera. Villard, amb les robes prestades pels lleons fantàstics i fabulosos anteriors, que li van servir per a assimilar i representar el que probablement havia vist; Paris, amb la seua tècnica d'il·luminador, que havia optat per una visió convencional de perfil i una coloració uniforme en tons terrosos de la pell de l'animal; els miniaturistes que van il·lustrar el *De arte venandi cum avibus* amb figures petites que permetrien situar en els marges del text les distintes espècies de rapinyaires i les habilitats dels falconers imperials, de manera que el lector poguera traure partit de la compaginació de textos i imatges. Les disfresses depenien, doncs, de la formació de l'observador, del propòsit que guiara la seua labor de dibuixant o miniaturista i, en definitiva, del valor que s'atribuïra a la

LA PELL D'ANYELL DEL RENAIXEMENT

Una coneguda anècdota referida per un dels màxims publicistes del Renaixement, Giorgio Vasari, a propòsit de Giotto explica que aquest va ser descobert per Cimabue dibuixant una ovella sobre una roca amb un aspecte tan versemblant que el mestre va quedar impressionat amb la capacitat del noi que després es convertiria en el seu deixeble. A part de l'artifici de la narració, que juga amb el tòpic de la semblança sorprenent entre imatge i realitat sensible i altres motius folklòrics, no deixa de ser curiós que un jove pastor s'interessés per dibuixar uns animals que veia tots els dies; la història encara sembla més xocant si es posa la mirada en les ovelles que Giotto va pintar en la plenitud de la seva activitat artística en els murs de la capella Scrovegni de Pàdua, en la primera dècada del segle XIV. Les potes fràgils, les posicions inestables i altres detalls no del tot convincents per a un observador atent, i no diguem per a un antic pastor, indueixen a restar crèdit a l'encantador relat de Vasari... o a l'habilitat docent de Cimabue. El ramat de Giotto potser no era de llops disfressats, però els caps de bestiar duen robes prestades i fins al ruc de l'Entrada de Crist a Jerusalem té un aspecte més digne de confiança.



Giotto, detall de l'escena de la *Natividad de Crist*. Pàdua, capella Scrovegni. Els caps de bestiar de les escenes bucòliques d'aquesta capella no sobresurten pel seu naturalisme en comparació amb altres espècies zoològiques i especialment amb els éssers humans, malgrat que l'artista havia començat a pintar ovelles des que era un nen.



Quatern de models. Magdalene Collage, Cambridge; Pepysian Library; ms. 1.916, fol. 11v. En les imatges d'animals d'aquest quadern, il·luminat a Anglaterra a final del segle XIV i procedent de la biblioteca de Samuel Pepys, conviuen éssers imaginaris i espècies ben recognoscibles, en particular les aus, com les que es feien servir tradicionalment en la decoració marginal de manuscrits anglesos.

imatge pintada, però almenys cal reconèixer-los a tots tres, en desigual mesura, certa voluntat per captar amb exactitud l'animal observat i fer-lo visible i comprensible als seus lectors. Aquests podien ser gents que residien a la ciutat o en una cort, cada vegada més allunyades d'un entorn natural, encara que interessades a conèixer-lo, però és improbable que foren pastors o llauradors amb experiència personal de la flora i la fauna en el seu hàbitat. Ni Villard, ni Paris ni Frederic II van dubtar segons pareix del valor informatiu que les il·lustracions de les seues obres podien tenir per als seus lectors o per a qualsevol observador que aguaitara aquells folis, fins i tot en cas que fóra il·lustrat.

En realitat, el que converteix les il·lustracions d'aquests còdexs en una obra tan cridanera per al nostre temps és la comparació amb els bestiaris medievals i la nostra creença, en gran part infundada, en el tòpic que l'observació i la representació de la naturalesa van començar amb el Renaixement. El contrast amb les miniatures dels bestiaris és comprensible si es té en compte que aquests llibres eren, com ha escrit David Lindberg, «una antologia de saber popular i mitologia animal, rica en simbolisme i associacions, que pretenia instruir i entretenir» en compte d'un atlas d'història natural. La prova que els observadors i il·lustradors podien ser més rigorosos i precisos si s'ho proposaven són els herbaris de la mateixa època. D'altra banda, la presumpció incapacitat per a representar aspectes de la naturalesa amb una aparença visual convincent es basa moltes vegades en imatges que no tenien aquest propòsit. La concepció de la naturalesa dels segles del gòtic era complexa, car combinava el portent i la màgia amb la realitat orgànica dels animals, les plantes i altres elements de l'experiència, de manera que no es prestava a una visió –i aquí el terme indica tant una manera de veure com de concebre i representar la naturalesa– unitària i homogènia. Al contrari, la naturalesa tenia un caràcter híbrid, tant en la seua aparença com en el seu significat moral: Déu havia creat el món i els éssers vius que l'habiten, però en ell es trobaven també monstres i prodigis, i de la seua existència calia donar-ne compte. El naturalisme de la representació podia aplicar-se a feres inversemblants amb una voluntat descriptiva similar a la que guiava els passos de l'il·lustrador que intentava donar compte d'un animal observat amb els seus propis ulls.

■ MOSTRAR ELS MONSTRES

Els monstres tenien el llinatge que els havien conferit els autors antics en parlar de basiliscos, centaures, harpies i quimeres alhora que servien per a anomenar i imaginar éssers que no podien identificar-se com els animals coneguts. Ningú posava en dubte la seua existència, encara que fóra en un ambient exòtic i distant. Amb aquest aval, els monstres van poblar en abundància les obres d'art i la imaginació dels observadors, però procedien de catàlegs fabulosos i no estaven subjectes ni a l'observació de la realitat ni a un codi tancat o estable de significats. Segons el context en què aparegueren podien adquirir un sentit moral, ornamental, apotropaic, seductor, fins i tot tots aquests sentits alhora. Certament, la cultura medieval a penes va inventar monstres; més aviat va tractar de donar forma

als ja coneguts en els textos antics de Plini el Vell, el *Fisiòleg* o sant Isidor o en la mateixa Bíblia quan parlava del Leviatan. S'hi reflectien els temors i la complexa visió de la naturalesa creada i poblada per animals domèstics, salvatges i imaginaris. Si alguns d'aquests adoptaven l'aparença de feres terribles i voraces, pot presumir-se que causaren por entre els observadors il·lustrats amb l'aprovació i la justificació moral dels clergues que elaboraven els programes figuratius d'objectes i edificis. Goles devoradores, rèptils amenaçadors i qualsevol classe de

fauna temible poden suggerir bé la imatge del càstig, bé el poder maligne del pecat. No obstant això, els monstres eixits de les faules antigues i dels relats bíblics no passaven de ser criatures sotmeses a l'imperi de Déu en la creació i a la funció ornamental, carregada de sentit, però no sempre de significat, en les obres d'art. En tant que criatures de Déu, formen part del pla de la revelació divina en la naturalesa, es revisten d'un significat moral i contribueixen a definir les imatges del dogma: així el *Beau Dieu* de la catedral d'Amiens esclafa, com el Salvador invocat pel salmista, l'àspid i el basilisc. Com a ornament, els animals fabulosos delectaven l'observador i guarnien la peça o l'edifici on apareixien, també fora del marc religiós: servien per a emmarcar i subratllar la dignitat de l'objecte o del lloc amb la seua aparença curiosa i molt variada, com en les pintures murals del monestir de San Pedro de Arlanza.

**«LA CULTURA MEDIEVAL
A PENES VA INVENTAR
MONSTRES; MÉS AVIAT VA
TRACTAR DE DONAR FORMA
ALS JA CONEGUTS EN ELS
TEXTOS ANTICS DE PLINI
EL VELL, EL FISIÒLEG
O SANT ISIDOR O EN LA
MATEIXA BÍBLIA QUAN
PARLAVA DEL LEVIATAN»**



Grifo, detall de les pintures murals procedents del monestir de San Pedro de Arlanza. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Un monstre fantàstic, de llinatge antic i dubtós significat moral, més enllà del sentit ornamental de realçar un espai singular de l'abadia.

En l'univers dels monstres es donaven cita les criatures nascudes de la ignorància, de la por i dels tabús de la mentalitat medieval, de manera que aquests monstres no eren només zoològics sinó més aviat artefactes. Un animal poc conegut o una aparició inesperada es convertien fàcilment en un ésser fabulós mentre la por impedia sotmetre'l a l'escrutini d'una observació desapassionada. El fre de la unió natural marginava tenaçment les criatures híbrides, com ara centaures, sirenes o harpies, al mateix temps que convertia altres en protagonistes dels pecats més nefands, aquells que precisament en el segle XIII es considerava que anaven contra la naturalesa humana, com la sodomia o el bestialisme, objecte d'obertes censures en comunitats que vivien promíscuament amb moltes espècies d'animals. El monstre, doncs, havia d'adquirir una figura i atributs determinats que deixaren poc lloc a dubtes sobre el seu caràcter moral, encara que el seu ple significat li'l donarien les paraules pronunciades per qui els identificava i reconeguera com a protagonistes d'una faula o com a objectes d'una interpretació teològica: es tractava d'influir a través seu en la conducta del públic d'aquestes imatges. Eren l'equivalent de les pantalles en què avui es projecten imatges en moviment d'històries de terror, faules per a tots els públics i exemples peregrins de comportament animal. Els objectes artístics i la decoració d'esglésies i altres edificis, quasi els únics mitjans de difusió d'imatges, i la fascinació que exercien els motius figurats sobre observadors poc exposats ordinàriament a ells, devien ser quasi subjugants. Que a més dels seus ulls, arrossegaren les seues consciències queda en el

**«EN L'UNIVERS DELS
MONSTRES ES DONAVEN CITA
LES CRIATURES NASCUTES
DE LA IGNORÀNCIA,
DE LA POR I DELS TABÚS
DE LA MENTALITAT MEDIEVAL»**

terreny de l'especulació, però sens dubte el carnaval dels animals, reals o fabulosos, vistos o somiats, va ser una festa per als sentits i la imaginació dels homes i les dones d'aquell temps i tingué un abast que tan sols podem intuir en el caliu que aquell foc ha deixat en la curiositat dels nostres contemporanis. Al capdavall, l'insòlit i l'inesperat, tard o d'hora, deixen de ser-ho i passen a convertir-se en objecte d'una atenció més pausada, serena i precisa. ☺

BIBLIOGRAFIA

- BARNES, C. F. (1989): «Le problème de Villard de Honnecourt», en *Les batisseurs des cathédrales gothiques*, Estrasbourg, Musées de la ville de Strasbourg, 209-223.
- BECHMANN, R. (1991): *Villard de Honnecourt, La pensée technique au XIIIe siècle et sa communication*, Paris, Picard.
- BOTO, G. (2001): *Ornamento sin delito : los seres imaginarios del Claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Burgos, Abadía de Silos.
- BUGSLAG, J. (2001): «“Contrafais al vif”: nature, ideas and representation in the lion drawings of Villard de Honnecourt», *Word & Image*, vol. 17 (octubre-desembre), 360-378.
- CAMILLE, M. (1996): *Gothic Art. Visions and Revelations of the Medieval World*, Londres, Calmann King.
- DOMÍNGUEZ, M. (2002): *Opus naturae. Assaig sobre els orígens de la il·lustració naturalística*, en *Dibuixar la natura. Il·lustradors naturalístics al Jardí Botànic de la Universitat de València*, València, Universitat de València, 144-177.
- GIVENS, J. (2005): *Observation and image-making in gothic art*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KRIS, E.; KURZ, O. (1991): *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra. (Ed. original anglesa: New Haven, Yale University Press, 1979.)
- LINDBERG, D. C. (2002): *Los inicios de la ciencia occidental*, Barcelona, Paidós. (Ed. original anglesa, Chicago, Chicago University Press, 1992.)
- OROFINO, G. (1994): «Il rapporto con l'antico e l'osservazione della natura nell'illustrazione scientifica di età sveva in Italia meridionale», en *Intellectual Life at the Court of Frederick II Hohenstaufen*, Washington, Center for Advanced Studies in the Visual Arts, Symposium Papers XXIV.
- SCHELLER, R. W. (1995): *Exemplum: Model-book drawings and the practise of artistic transmission in the Middle Ages, ca. 900-1470*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

Amadeo Serra Desfilis. Departament d'Història de l'Art, Universitat de València.

LA IMMORTALITAT DE L'EFÍMER: ELS SECRETS DE LA PINTURA DE FLORS

María José López Terrada

IMMORTALITY OF THE EPHEMERAL: THE SECRETS OF FLORAL PAINTINGS. DESPITE FREQUENTLY BEING DISMISSED AS A "MINOR GENRE", FLORAL STILL-LIFE PAINTING CONSTITUTES ONE OF THE MOST REMARKABLE PHENOMENA NOT ONLY OF EUROPEAN PICTORIAL CULTURE BUT ALSO OF THE INTERNATIONAL ART MARKET. THIS ARTICLE OFFERS SEVERAL INTERPRETATIVE KEYS TO THIS RICH YET OFTEN POORLY UNDERSTOOD VEIN OF ARTISTIC EXPRESSION, KEYS THAT ENABLE A MORE PROFOUND APPRECIATION OF THESE PAINTINGS.

Les flors constitueixen un dels temes més amables i recurrents de la història de la pintura. Convertides en una font inesgotable d'inspiració, l'interès que han suscitat en els artistes de totes les èpoques s'ha manifestat de formes molt diverses, però ha romàs invariable. Desgraciadament, l'actitud de la historiografia artística, almenys fins a les últimes dècades, ha estat molt distinta. El desconeixement generalitzat i l'escassa valoració de la pintura de flors, reduïda per a molts a quadrets de saló femení, és en bona mesura el resultat de la insistent consideració que va merèixer com a gènere menor heretada de la tradició acadèmica. Sense la intenció d'elevat a «obres mestres» tots els quadres de flors, sí que sembla necessari intentar situar en el seu context la riquesa i complexitat d'aquestes propostes artístiques, alliberant-les de l'escàs entusiasme que encara avui es reflecteix en els judicis condescendents de molts crítics i historiadors de l'art.

L'aparició de les flors com a tema autònom de la pintura es va produir en els anys finals del segle XVI i es va desenvolupar plenament en les dues centúries següents. Els seus orígens estan inseparablement units al fenomen més general que va suposar la configuració de l'absurdament anomenada pintura de naturaleses mortes com a gènere independent. Encara que amb distints plantejaments i interessos, Caravaggio (1573-1610) a Itàlia, Sánchez Cotán (1560-1627) a Espanya i Jan Bruegel (1568-1625) a Flandes van iniciar de manera quasi simultània un camí comú que amb el temps es convertiria en un dels fenòmens més singulars de la cultura pictòrica europea i del mercat internacional de l'art. En aquest sentit és altament representatiu que un dels quadres més cars del món siga el ram de lliris pintat per Vincent van Gogh a final del segle XIX.



Jan Bruegel (1568-1625), *Florera*, 1606. Munic, Alte Pinakothek.

«EL PROTAGONISME INDISCUTIBLE QUE LES PLANTES ORNAMENTALS ADQUIREIXEN EN LA PINTURA DE FLORS NO POT DESLLIGAR-SE DEL CREIXENT INTERÈS PEL SABER BOTÀNIC QUE ES VA EXPERIMENTAR EN TOT EUROPA DES DE COMENÇAMENT DEL SEGLE XVI»

Si ens aturem un moment davant un dels esplèndids rams de flors de Jan Bruegel de Velours (1606, Munic, Alte Pinakothek), podrem començar a entendre moltes de les claus que s'amaguen en aquesta singular pràctica artística, intensificant així l'indubtable plaer visual que proporcionen. L'artista flamenc, que es troba entre els primers i més grans especialistes del gènere, va iniciar l'esquema compositiu de major continuïtat històrica, en què es destaca sobre un fons neutre la rica varietat de les espècies vegetals. El llenç constitueix a més una bona mostra del naturalisme analític i descriptiu d'encuny nòrdic, de visió sorprenentment precisa i detallada que per si només explica l'alta estima que van aconseguir els seus quadres. Més enllà de les variacions formals desenvolupades per les distintes escoles o moviments artístics, la correcció botànica i el virtuosisme tècnic van caracteritzar durant segles les millors composicions de flors europees. En moltes d'elles, la importància concedida a les veladures, és a dir, a l'acurat modelatge mit-

**«LA POSSIBILITAT QUE EL PINTOR
REPRODUESCA UN RAM REAL DISMINUEIX
A MESURA QUE AUGMENTEN
ELS DETALLS I EL NOMBRE D'ESPÈCIES
REPRESENTADES»**

jançant la superposició de capes de pintura lleugeres i transparents, aconsegueix dotar de corporeïtat els elements naturals, registrar les diferents qualitats de les seues superfícies i modular subtilment la il·luminació i el color. No obstant això, la comprensió d'aquest gènere pictòric implica molts aspectes més que desborden àmpliament l'anàlisi formal tradicional que se n'ha fet. En aquest cas, m'agradaria destacar dues qüestions fonamentals: la importància d'identificar correctament les espècies vegetals representades i la discutida interpretació simbòlica que han merescut.

El protagonisme indiscutible que les plantes ornamentals adquireixen en aquest tipus de pintures no pot deslligar-se del creixent interès pel saber botànic que es va experimentar en tot Europa des de començament del segle XVI. Les expedicions científiques van donar a conèixer noves espècies vegetals d'Àsia, Àfrica i, sobretot, d'Amèrica, i això va afavorir la introducció i la difusió de plantes exòtiques en el nostre continent. El contacte epistolar, l'intercanvi d'e-



Juan de Arellano (1614-1676), *Florera de bronce*, 1647. Madrid, col·lecció particular.



El gravat de Claes Janz Visscher (ca. 1587-1657) i Elias Verhulst (ca. 1560-1601), *Pitxer de flors i ocells*, en què s'inspira clarament Arellano, va ser reeditat unes quantes vegades al llarg del segle XVII.

xemplars vius o dessecats, el regal, la difusió de tractats científics i el comerç van contribuir a la formació d'un grup d'amants i estudiosos de les plantes en les principals ciutats europees. En aquest ambient, la creació dels primers jardins ornamentals per a flors exòtiques va suscitar l'entusiasme i el suport de monarques i aristòcrates europeus.

Aquest fenomen explica que, des de mitjan segle XVI, el nombre de plantes ornamentals conreades als jardins europeus des de l'antiguitat i l'Edat Mitjana s'incrementara de manera espectacular gràcies a l'afluència de plantes americanes i a la importació d'espècies procedents d'Àsia Menor i la Península Balcànica. Entre elles es troba el gira-sol (*Helianthus annuus* L.), la flor de nit (*Mirabilis jalapa* L.), la caputxina (*Tropaeolum majus* L.), el clavell d'agost (*Tagetes erecta* L. i *T. patula* L.), la passionera (*Passiflora caerulea* L.) o el nard (*Polianthes tuberosa* L.), mentre que la corona imperial (*Fritillaria*

imperialis L.), el jacint (*Hyacinthus orientalis* L.), el ciclamen (*Cyclamen persicum* L.), l'anemone (*Anemone coronaria* L.) i les tulipes (varietats de jardí de *Tulipa gesneriana* L.) pertanyen al segon grup. Totes elles són tan comunes i habituals per a nosaltres que és molt fàcil oblidar l'entusiasme que van despertar en l'època. El cas de la tulipa és un dels més representatius i millor estudiats. Introduïda en la cort de Ferran d'Habsburg des dels jardins de Constantinoble, la forma, la grandària i l'enorme varietat de les seues flors la van convertir ràpidament en objecte d'estudi i experimentació. En l'Holanda del segle XVII, aquesta estimació va desfermar una bogeria col·lectiva per aconseguir els exemplars més bells i més cars. Aquest fenomen, conegut com «tulipomania», va arribar a posar en perill l'economia del país, perquè la gran demanda de flors i bulbs de la tulipa, cobejats pels col·leccionistes i convertits en elements de prestigi, va provocar l'especulació a gran escala. Aquest procés va fer possible que els artistes europeus anaren incorporant al repertori tradicional de plantes ornamentals l'espectacularitat de totes aquestes flors exòtiques perquè la seua bellesa efímera fóra immortalitzada als seus llenços.

La identificació botànica de les espècies representades en la pintura és una tasca molt complexa en què resulta necessari reunir coneixements específics d'història de la botànica i mètodes d'identificació propis dels historiadors de la ciència,

que tampoc posseeixen exemplars vius. A més, resulta imprescindible recórrer als textos de l'època per evitar l'error comú de confondre espècies que actualment es coneixen en jardineria amb les que realment es van conrear durant els segles XVI i XVII. Ha de tenir-se en compte que, al començament del XIX, moltes varietats antigues van ser eliminades després de l'arribada d'altres de noves que es van posar ràpidament de moda, entre altres coses perquè eren menys sensi-

bles a les malalties i a les plagues. Com a exemple d'aquestes confusions pot citar-se el cas de l'aliguer (*Viburnum opulus* L.), un dels principals arbusts que adornaven els jardins barrocs i que amb més freqüència es van representar en pintura, que s'han identificat equivocadament com a hortènsies (*Hydrangea hortensia* L.) per desconèixer que aquestes últimes, procedents de Japó, no van ser introduïdes en jardineria fins a final del segle XVIII.

**«ALGUNS ARTISTES,
COM JAN BRUEGEL,
SE SERVIEN DE FLORS
FRESQUES QUE PINTAVEN
DIRECTAMENT DEL NATURAL
I QUE ANAVEN AFEGINT
AL QUADRE A MESURA
QUE AVANÇAVA L'ANY»**

La identificació botànica pot ajudar també a reconstruir el mètode de treball d'aquests artistes especialitzats. A pesar de la fidelitat botànica que caracteritza els pintors de flors, no podem oblidar que l'objectiu principal de les seues obres no era reproduir una imatge exacta de la naturalesa, sinó crear una obra bella en què sol imposar-se el caràcter decoratiu sobre la realitat. Aquest objectiu condueix a modificar la grandària o el color d'algunes flors, cercant la simetria de la composició o l'harmonia cromàtica. Una altra característica freqüent d'aquests llenços és la presència excessiva de plantes en relació amb la grandària del pitxer o contenidor. No obstant això, el fet que més clarament demostra que el realisme d'aquests gerros és només aparent és la representació conjunta d'espècies que floreixen en distintes èpoques de l'any. En conseqüència, la possibilitat que el pintor reproduïra un ram real disminueix a mesura que augmenten els detalls i el nombre d'espècies representades. Alguns artistes, com Jan Bruegel, se servien de flors fresques que pintaven directament del natural i que anaven afegint al quadre a mesura que avançava l'any. No obstant això, el més habitual era que utilitzaren pintures o dissenys previs de plantes individuals en distintos estats de desenvolupament, a més de recórrer, per a compondre-les, als distintos florilegis o llibres de làmines florals que circulaven en l'Europa del moment. Així succeeix, per exemple, en les obres més primerenques de Juan de Arellano (1614-1676), que figura entre els millors especialistes espanyols del gènere. Una bona mostra de l'alta estimació que li van professar els seus coetanis són els versos que li va dedicar el poeta Pedro Álvarez de Lugo el 1664:

Aquesas hermosas flores
del natural trasladadas
tan bellas son, que pintadas
no es posible ser mejores.
Bien, Arellano, en primores
imitáis al Criador
que les concedió el primor
nativo, pues se ven tales
que para ser naturales
sólo les falta olor.

Com molts altres pintors barrocs, l'artista madrileny va triar el seu repertori floral amb una evident intenció decorativa, privilegiant les formes dobles i incloent-hi només ocasionalment espècies espontànies, a més d'interpretar el gust internacional imposat en tot Europa a partir de models flamencs, holandesos i italians. Un altre tret habitual d'aquestes composi-

**«L'ÚNICA TIPOLOGIA
EN QUÈ S'ACCEPTA SENSE
RESERVES EL CONTINGUT
AL·LEGÒRIC I MORAL DE
LES FLORS, ÉS LA PINTURA
DE VANITATS»**



Atribuit a Tomás Hiepes (ca. 1600-1674), *Vanitas*. Madrid, col·lecció particular.

cions és la presència subordinada d'ocells, papallones o petits insectes, com podem apreciar a la seua *Florera de bronze* (1647, Madrid, col·lecció particular). Diversos autors han interpretat aquests elements en clau simbòlica, com a al·lusions a l'ànima i al món espiritual enfront de la caducitat dels béns terrenals que representen les flors. No sabem si Arellano va voler transmetre aquest o un altre tipus de missatges religiosos amb les seues obres o presentar simplement una imatge grata i idealitzada de la naturalesa. Encara que l'anàlisi de la pintura de flors no

encara que l'anàlisi de la pintura de flors no

pot aïllar-se de la cultura predominantment simbòlica del barroc, hi ha importants diferències d'opinió entre els investigadors. La interpretació última d'aquests llenços i, en general de les naturaleses mortes amb què sovint es fon, és una qüestió complexa que actualment continua oberta. L'única tipologia, dins d'aquest gènere, en què s'accepta sense reserves el seu contingut al·legòric i moral és la pintura de vanitats. La necessitat de reflexionar sobre la fugacitat de la vida, l'irremeiable triomf de la mort i, en conseqüència, la inutilitat de les glòries i ambicions terrenals era el missatge transmès en aquestes obres mitjançant imatges simbòliques que el públic sabia interpretar. Una bona mostra és la *Vanitas* (Madrid, col·lecció particular) atribuïda al pintor valencià Tomás Hiepes (ca. 1600-1674). En aquesta obra es disposen alguns dels símbols tradicionals d'aquest tipus de pin-

**«LA RECONSTRUCCIÓ
DEL SIMBOLISME VEGETAL
ÉS UNA TASCA MOLT
COMPLICADA PERQUÈ
ÉS IMPOSSIBLE ATRIBUIR
A LES FLORS UN SENTIT
IMMUTABLE I INDEPENDENT
DEL CONTEXT EN QUÈ
APAREIXEN REPRESENTADES»**

tura, com el crani i el fèmur, les al·lusions més evidents a la caducitat de la vida; el rellotge d'arena, que recorda igualment l'implacable pas del temps, i un llibre, que en aquest context simbolitza la inutilitat del saber. Les flors van ser un altre element constant per-

què, com que es marceixen tan prompte, es convertien en imatges de la brevetat de l'existència. No obstant això, el fet d'introduir al pitxer un crucifix, que incita a reflexionar explícitament sobre la Passió i la Resurrecció cristianes, potser atorga a les plantes que l'acompanyen el seu propi simbolisme religiós. No sembla casual que, al costat de flors conegudes per la seua fragilitat extrema, com les anemones, o per tenir una vida efímera, com la rosa, es represente el romaní, que, igual com altres plantes que no perden les fulles,

es va convertir en un símbol de la immortalitat. D'altra banda, els clavells i els pensaments que tradicionalment apareixen en la pintura religiosa com a atributs de Crist i de la Trinitat s'oposen a clares al·lusions a la vanitat del món, com les tulipes, els bulbs de les quals van arribar a costar en aquesta època autèntiques fortunes. A pesar d'aquesta atractiva hipòtesi, convé tenir present que la reconstrucció del simbolisme vegetal és una tasca molt complicada perquè, entre altres coses, és impossible atribuir a les flors un sentit immutable i independent del context en què apareixen representades.

En tot cas, els continguts científics i religiosos que van determinar la simbologia de la pintura de flors en els seus orígens van anar diluint-se a mesura que avançava el segle XVII, i progressivament van cedir pas a la pura funció decorativa. Aquesta llibertat enfront de les exigències narratives va ser, precisament, un dels aspectes fonamentals que expliquen el renovat interès experimentat pels artistes més innovadors de final del XIX i principi del XX, que van ser els encarregats de reinterpretar el gènere des de plantejaments personals totalment distints. Només així s'explica que artistes com Delacroix, Manet, Monet, Cézanne, Van Gogh, Mondrian, Picasso i molts altres més pròxims en el temps hagen consagrat una gran part del seu temps a pintar flors. ☺



És representatiu que un dels quadres més cars del món siga el ram de lliris pintat per Vincent van Gogh a final del segle XIX. Vincent van Gogh (1853-1890), *Pitxer amb lliris*, 1890. Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh.

María José López Terrada. Departament d'Història de l'Art, Universitat de València.



Fra Angelico, *Adoració dels Mags*,
ca. 1451-1453. Washington,
National Gallery of Art.

ORNITOFAUNA RENAIXENTISTA

ELS OCELLS EN LA PINTURA DEL RENAIXEMENT

Martí Domínguez

THE BIRD IN RENAISSANCE PAINTING. THIS ARTICLE TALKS ABOUT SOME OF THE SYMBOLIC ICONS OF RENAISSANCE PAINTING AND IN PARTICULAR THAT REPRESENTING THE WORLD OF BIRDS, WHICH HAD GONE UNNOTICED UNTIL THEN.

IT ALSO STRESSES THE NEED TO DETERMINE SPECIES PROPERLY IN ORDER TO ANALYSE THE SYMBOLIC CONTENTS CAREFULLY AND HELP RECOGNISE THE AUTHORS OF ANONYMOUS WORKS.

Des de l'antic Egipte les aus simbolitzen amb freqüència les ànimes humanes; de vegades tenen cap de persona, fins i tot en la iconografia hel·lènica. [...] En general, aus i ocells, com els àngels, són símbols del pensament, de la imaginació i de la rapidesa de les relacions de l'esperit.

EDUARD CIRLOT

Les paraules d'Eduard Cirlot amb què obrim aquest text mostren la fascinació que les aus han despertat des de sempre en els homes. Si per als egipcis encarnaven les ànimes humanes, en la mitologia clàssica apareixen simbolitzant nombroses deïtats (com ara l'àguila de Zeus o l'òliba d'Atenea). Aquest protagonisme assoleix el zenit en la tradició cristiana, on l'ocell s'erigeix en símbol de Crist, tant de la Passió com d'altres epifenòmens cristians (com ara l'Assumpció de la Verge, els àngels i els homes sants). D'aquesta manera, el món dels ocells ha estat ben present en la història de l'art i la utilització simbòlica que se n'ha fet s'ha estès particularment durant el Renaixement, amb un ús sorprenentment ric i divers. No obstant això, hi ha hagut un cert desconeixement per part dels historiadors de l'art, que han menystingut el seu protagonisme, quan no han

identificat erròniament les diferents espècies. Tot això ha produït un buit en l'estudi del paper simbòlic dels ocells, així com una gran confusió sobre el veritable signe que representen.

I, tanmateix, en qualsevol visita a una pinacoteca es descobreixen nombroses espècies que en general passen desapercebudes al visitant. Coloms, paons, tórtres, perdius, cadernereres, lloros s'entremesclen amb els diferents ornaments pictòrics i s'hi integren perfectament. És infreqüent que en la sinopsi de l'obra (de text breu i escadusser) es faci alguna al·lusió al perquè d'aquell ocell en mans del Nen o vora el sant, i la major part dels visitants ho interpreten com una llicència més de l'artista, com una nota de color, o, senzillament, com una extravagància inassequible. D'aquesta manera, un llenguatge simbòlic, un missatge de l'artista al públic, es perd irremissiblement perquè no hi ha interlocutor, i unes possibilitats de divulgació de la història de l'art es balafien de manera innecessària.

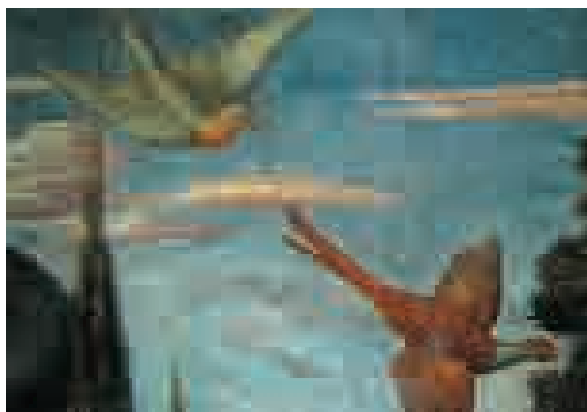
■ EL PAÓ DE FRA ANGELICO

Un bon exemple d'aquest ús simbòlic el trobem en l'*Adoració dels Mags* de Fra Angelico (enllestida per Filippo Lippi), que es conserva a la National Gallery de Washington. En aquesta taula el pintor corona l'estable de Betlem amb un gegantí i desproporcionat paó reial, tan gran com el bou i l'ase. Qualsevol que veja l'obra –amb daurats que ens remetent d'alguna manera a Gentile da

«UN LLENGUATGE SIMBÒLIC, UN MISSATGE DE L'ARTISTA AL PÚBLIC, ES PERD IRREMISSIBLEMENT PERQUÈ NO HI HA INTERLOCUTOR, I UNES POSSIBILITATS DE DIVULGACIÓ DE LA HISTÒRIA DE L'ART ES BALAFIEN DE MANERA INNECESSÀRIA»

DEL NATURAL

MONOGRÀFIC



Esparver perseguint un faisà. B. Gozzoli, *Processó del Rei Mag Melcior*, ca 1459-1461. Cappella dei Magi. Florència, Palazzo Medici-Riccardi.

Fabriano i la seua famosa adoració— queda sorprès per la desproporció de l'ocellot, més encara quan Fra Angelico —tan bon pintor que va ser conegut amb aquest sobrenom de Fra o Beato Angelico perquè pintava com els àngels (el seu nom de pila és Guido di Pietro)— ha treballat acuradament la perspectiva, i la comitiva que acompanya els mags està hàbilment integrada en un punt de fuga perfectament calculat. No sembla que al pintor angèlic aquella desproporció li preocupara en excés, fins i tot fa l'efecte que és buscada, perquè el paó hi quede conspícuaament assenyalat. Perquè, com indica Charbonneau-Lassay, en el *Bestiario de Cristo*, un llibre inesgotable i a vessar de suggerències, el paó reial és l'emblema de Jesucrist, i apel·la a la seua resurrecció. El paó perd cada hivern les seues plomes enlluernadores i les recobra a la primavera: és aquesta recuperació de la seua autèntica naturalesa —com també s'ha aplicat amb l'arbre de fulles caduques, que perd el fullatge i brosta de nou cada any—, el que féu del paó missatger de la resurrecció de Crist. Però en aquesta taula, el paó segueix amb l'esguard la persecució d'un rapinyaire que encalça un faisà: aquest darrer ocell, pel seu color rogenic (com també s'esdevé amb altres animals, com l'esquirol o la perdiu), sovint simbolitza el diable. I d'aquesta manera, Fra Angelico en la seua taula, emprant motius ornitològics, il·lustra el triomf del bé sobre el mal.

També Benozzo Gozzoli, en el monumental mural de la Cappella dei Magi, faria servir els falcons i els esparvers per perseguir un faisà i altres ocells de



mal averany, com ara una garsa. Fins i tot un astor descansa amb urc amb un conill caçat, tot esbudellat (el conill és un símbol de la fecunditat, especialment associat a Venus i a la luxúria, com s'observa en els inquietants frescos de Francesco del Cossa del palau de Schifanoia, Ferrara). La garsa és perseguida, mentre que queda lliure una cadenera, símbol de la Passió de Crist. Els artistes s'agraden d'oposar els ocells simbòlics, la dicotomia entre el bé i el mal: Van Eyck, en la taula del canceller Rollin, també jugarà amb el paó i la garsa, i Piero della Francesca amb la garsa i la cadenera¹. La garsa, com escriu Angelo de Gubernatis en *Mitología zoológica*, està relacionada amb la malaltia i

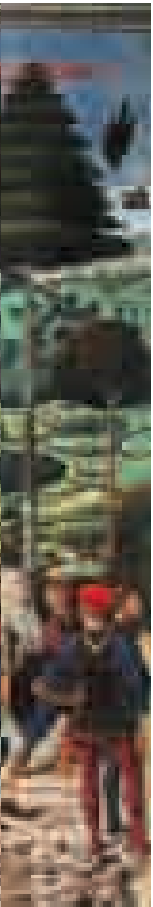
la consumpció, i per tant amb la mort. Per això, Bruegel la situa al capdamunt d'una forca, fitant des d'aquella talaia els homes.

■ L'ORIOLE DE CRIVELLI

No obstant això, de vegades en les obres apareixen ocells totalment inesperats. El venecià Carlo Crivelli és ben conegut

«EL PAÓ SEGUEIX AMB L'ESGUARD LA PERSECUCIÓ D'UN RAPINYAIRE QUE ENCALÇA UN FAISÀ: AQUEST OCELL PEL SEU COLOR ROGENC, SOVINT SIMBOLITZA EL DIABLE»

1. La historiadora de l'art Lucia Impelluso, en el seu llibre *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, confon aquesta garsa amb una oroneta!

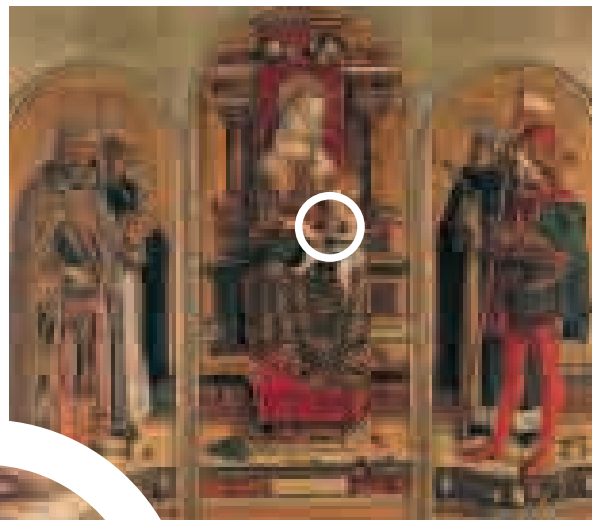


per les seues madones evanescents i una mica gòtiques, de dits allargassats i de gestos hieràtics. Al voltant de la Verge i del Nen acostuma a disposar una garlanda esponerosa, a vessar de fruites, pomes, peres, bresquilles, xanglots de raïm, i, d'una manera ineluctable, un cogombre. Aquest fruit és símbol marià, un atribut de la puresa de Maria, però al mateix temps aquest fruit lleugerament impúdic és la marca del pintor, la seua signatura, el seu indiscutible anagrama. Sovint les obres de Crivelli s'omplen d'altres motius naturalístics, de flors, d'ocells, especialment de cadeneres i oronetes. En aquest sentit, en la Galeria de Brera es conserva una obra titulada *Madona en el tron que estreny entre les mans un pinsà* (*Madonna in trono col Bambino che stringe tra le mani un fringuello*). La Verge hi apareix coronada amb la garlanda de fruits (amb l'opulent cogombre), i als seus peus reposa un manoll de prunes, roses i... una fava. Segons explica l'estudiosa de l'art Mirella Levi d'Ancona, la fava simbolitza l'encarnació de Jesús «perquè creix espontàniament pertot arreu i fa reviure el món, a l'igual que Crist amb la passió». Però aquest no és el fet més singular d'aquesta obra, perquè, malgrat el títol tan descriptiu i exacte, l'ocell que estreny el Nen no és un pinsà, sinó un oriol! Fins al moment, ningú no havia reproduït amb tanta precisió aquest bell ocell. Què ens vol suggerir Crivelli? No ho sabem amb certesa, però el que és segur és que aquell pardalot no és ni de bon tros un pinsà (com ha estat possible de confondre'ls?), com afirmen despreocupadament els historiadors de l'art. L'oriol (*Oriolus oriolus*) s'alimenta especialment de cireres, i d'altres fruits primerencs, i és possible que siga algun tipus d'al·lusió a la joventut de Crist.

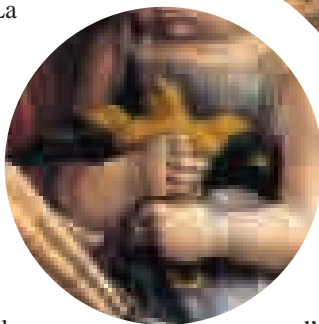
■ DOS OCELLS ANTISATÀNICS DE COSMÈ TURA

Crivelli era un pintor expert i els seus detalls naturalístics són insuperables. Però també Cosmè Tura busca per aquests viaranys la singularitat, l'originalitat, la marca d'autor. En el seu *Sant Geroni*, que es conserva a la National Gallery de Londres, introdueix un singularíssim aranyer (*Trichodroma muraria*), un ocell exclusiu de les zones d'alta muntanya d'Europa. És un dibuix naturalístic perfecte, que,

«ELS ARTISTES GUSTEN D'OPOSAR ELS OCELLS SIMBÒLICS, LA DICOTOMIA DEL BÉ I DEL MAL»



Carlo Crivelli, *Madonna in trono col Bambino che stringe tra le mani un fringuello*, 1482. Milà, Galeria de Brera.

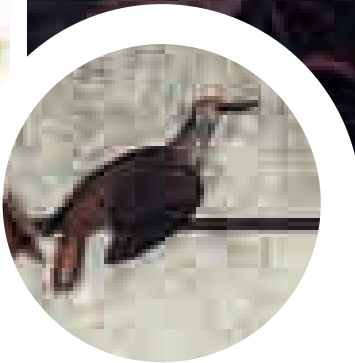
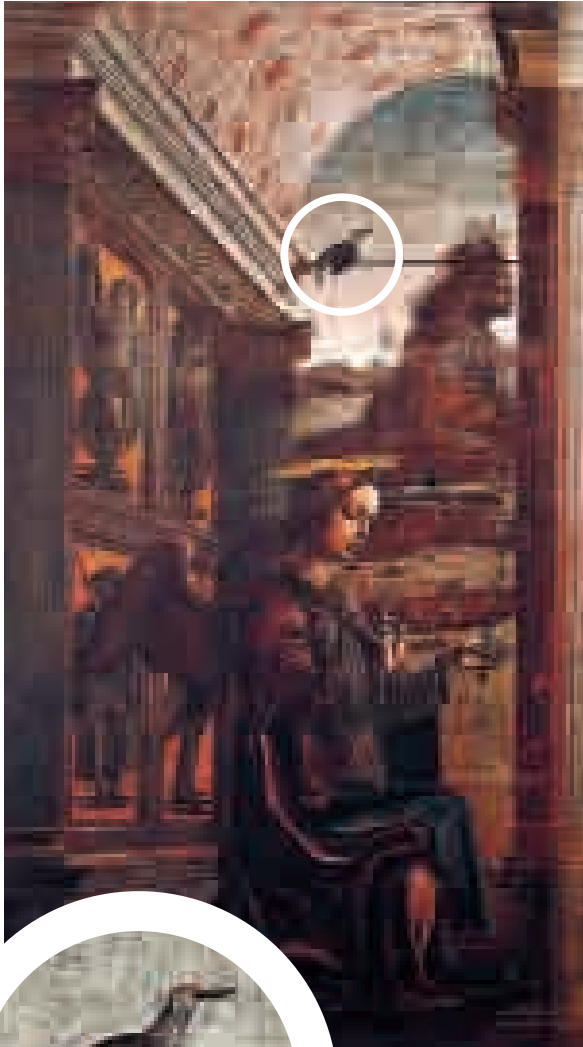


tot i això, fins ara ha passat despercebut (curiosament també el retrobem en la *Madonna dello Zodiaco*, en l'Acadèmia de Venècia). Aquest ocell té el costum d'enfilar-se pels penya-segats alimentant-se d'aranyes i insectes que es refugien en les esclertes de les roques (per això rep en alguns llocs el nom de pela-roques). En aquesta taula també apareix un mussol, ocell de mal averany: d'aquesta manera, el pintor de Ferrara oposa el malèfic mussol amb el beneficiós aranyer, que destrueix aranyes i altres artròpodes diabòlics.

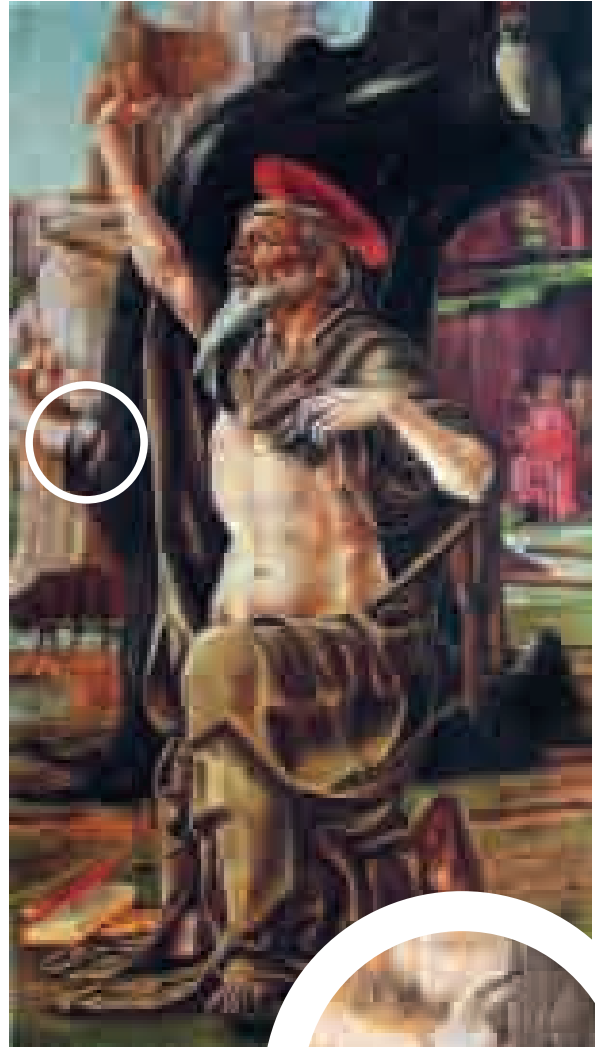
Una altra oposició d'aquest caire es troba en l'*Anunciació* que es conserva al Museo dell'Opera del Duomo, de Ferrara. A sobre de la Madona apareix un esquiol, en general interpretat com a símbol del mal, pel seu caràcter batusser i rebel. Enfront d'ell, damunt de l'arcàngel Gabriel, apareix un picot cendrós (*Picus canus*)², devorador de cucs ocults. Charbonneau-Lassay escriu sobre el picot, concretament sobre el picot verd: «Com que el simbolisme del picot es refereix a un ocell vermívor com la cuereta blanca, té la mateixa concepció: Jesucrist, irreductible adversari de Satan, persegueix pertot arreu els enemics de les ànimes.»

D'aquesta manera, la saviesa naturalística de Cosmè Tura li permet il·lustrar amb aquests símbols tan enlluernadors i

2. Volem agrair la col·laboració del naturalista Albert Masó en la identificació d'aquesta espècie.



Cosmè Tura. *Anunciació*, 1469.
Ferrara, Museo dell'Opera.



Cosmè Tura. *Sant Geroni*, 1474.
Londres, National Gallery.

conspicua la persecució implacable dels enemics de les ànimes.

■ SOBRE UNES GRUES DEL CONVENT DE CAPUTXINES DE CASTELLÓ

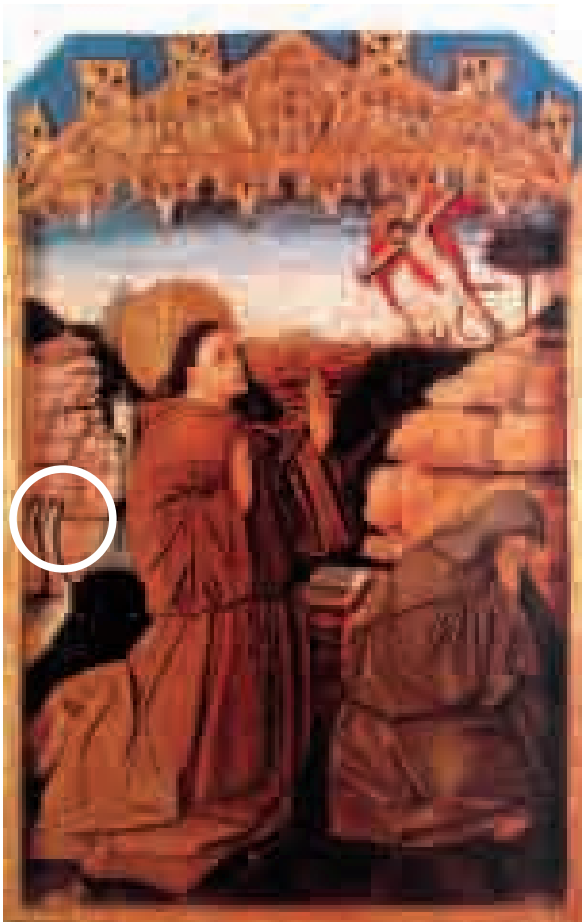
Com es veu, una correcta identificació de la fauna d'una obra pictòrica pot aportar dades de veritable interès, no sols sobre el llenguatge ocult, sinó també sobre la possible autoria del treball. Com indicava en l'article *Natura occulta. Simbologia en la pintura gòtica catalana* (2003), del correcte tractament dels símbols naturalístics poden dependre moltes considera-

«COSMÈ TURA, EL PINTOR DE FERRARA OPOSA EL MALÈFIC MUSSOL AMB EL BENEFICIÓS ARANYER, QUE DESTRUEIX ARANYES I ALTRES ARTRÒPODES DIABÒLICS»

cions posteriors, i fins i tot poden ajudar a establir influències i connexions entre els artistes. En el moment de representar els elements de la natura –amb el seu contingut simbòlic intrínsec– els artistes tenen les seues preferències i de vegades aquest

fins i tot pot significar un tret estilístic propi.

Un bon exemple són les dues grues que apareixen a la taula anònima que es conserva al convent de les Caputxines de Castelló i que representa Sant Francesc rebent els estigmes, seguint un model ben conegut de Jan Van Eyck. Com indicava en l'article citat, difícilment un pintor espanyol del segle xv podria haver

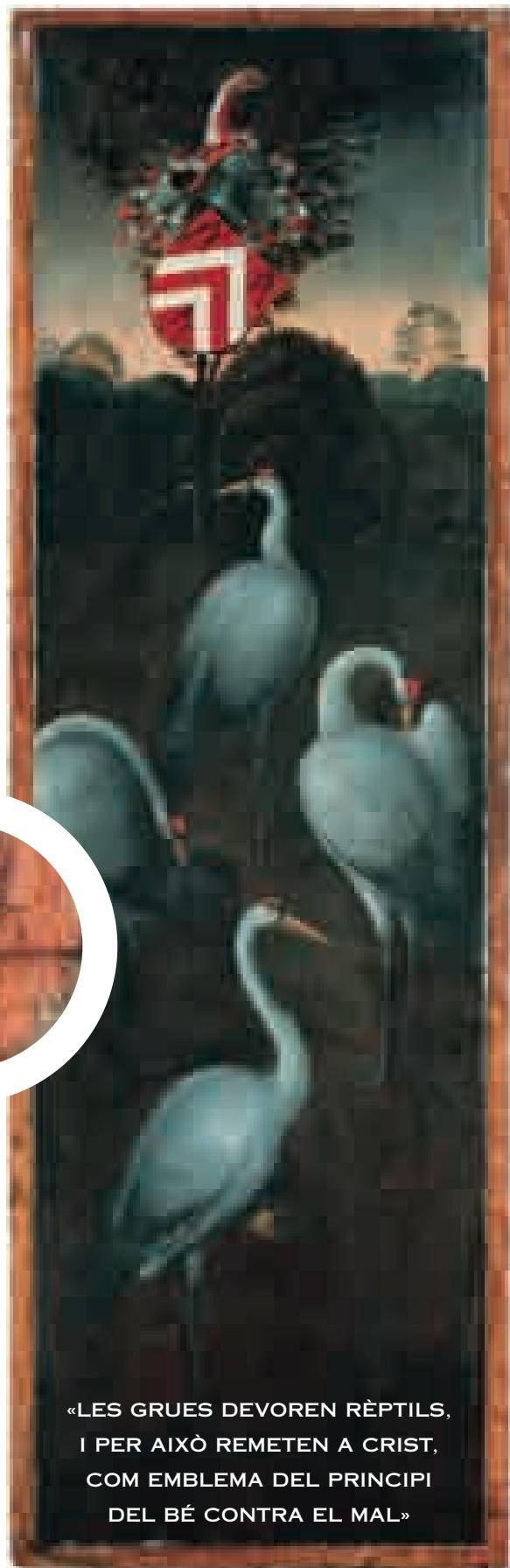


Mestre de la Porciúncula. *Sant Francesc rebent els estigmes*. Convent de les Caputxines, Castelló. A baix, detall de les grues.

A la dreta, una part del revers de la taula de Sant Joan Baptiste i de Sant Llorenç (ca. 1480) de Hans Memling, que es conserva a la National Gallery de Londres.



pintat aquelles dues grues amb tanta perfecció, i menys encara un possible artista valencià. Aquelles dues grues, tractades amb notable indiferència pels estudiosos de l'obra (fins l'extrem que l'historiador de l'art José Gómez Frechina les confon amb agrons!), aporten una informació substancial sobre l'escola a què pertany l'autor. Tan sols un pintor bon coneixedor del significat simbòlic (les grues devoren rèptils, i per això remetent a Crist, com a emblema del principi del Bé contra el Mal), i dels seus hàbits i característiques naturalístiques, podia arribar a pintar aquests dos ocells amb tanta cura, amb tanta perfecció i saviesa. Com ara, per exemple, Hans Memling, que en el revers de la taula de Sant Joan Baptiste i de Sant Llorenç, que es conserva a la National Gallery de Londres, pinta unes grues esplèndides, en actituds de vigília. Siga com siga, l'autoria d'aquesta taula de Castelló continua essent un misteri ben engrescador, malgrat que tot fa pensar en un pintor flamenc. Fins i tot en el mateix Van Eyck.



«LES GRUES DEVOREN RÈPTILS,
I PER AIXÒ REMETEN A CRIST,
COM EMBLEMA DEL PRINCIPI
DEL BÉ CONTRA EL MAL.»



(a)



(b)

EL trencalòs i la seua còpia: original de Giovannino de' Grassi (a), final del segle XIV, i còpia d'aquest model de Benozzo Gozzoli (b), 1459-1461 (Cappella dei Magi, Florència).

■ EL TRENCALÒS DE BENOZZO GOZZOLI

Perquè el naturalista detecta de seguida quan el pintor ha pintat del natural –com ara aquelles dues grues–, o quan ha emprat fonts llibresques. La còpia sempre adúltera, la pinzellada perd acuitat, el traç es fa imprecís. Per això, de vegades, alguns ocells són irrecognoscibles, i sovint, fins que no es descobreix la font original, no es poden reconèixer. Benozzo Gozzoli és un bon i honest pintor (la primera frase que li consagra el Vasari és preciosa: «Qui camina pels senders de la virtut, tot i que estiguen, com es diu, sembrats d'accidents i d'espines, al final de la pujada es troba en una gran planura, amb la felicitat anhelada»). Gozzoli, en la Cappella dei Magi del palau Mèdici-Riccardi, va introduir nombrosos elements naturalístics: oronetes, garses, falcons i lleopards dels Mèdici... Però Gozzoli també va pintar uns quants ocells vora una llacuna: un pinsà, una cuereta, una cadenera, un ànec, un gaig (i no un faisà que diu Marion Opitz en el seu recent estudi de l'obra de Gozzoli!), i un ocellot, ert, amb una cresta estarrufada, ulls forassenyats i urpes esgarrafadores. En realitat es tracta d'una còpia del *taccuino* de Giovannino de' Grassi, un espectacular quadern de dissenys (amb la presència d'un paó reial superb) que es conserva a la Biblioteca Civica Angelo Mai de Bèrgam, i que en aquest cas representa acuradament un trencalòs

«ELS DETALLS
NATURALÍSTICS SÓN BONS
INDICADORS (FINS I TOT,
BIOINDICADORS) DE
L'AMBIENT EN EL QUE S'HA
CRIAT UN ARTISTA»

(*Gypaetus barbatus*), tot i que en el catàleg aparega com a «voltor». Però Gozzoli, en el moment de copiar aquest trencalòs, va dubtar a atribuir-li alguns detalls que descobria en el dibuix de De' Grassi, com ara el distingit bigot. D'aquesta manera es va inventar aquell ocell estarafolari, singularíssim i únic en la història de l'art, de plomes estarrufades i mirada indòmita.

■ EL FALS VERDEROL DE DÜRER

Per tot això, en el moment de treballar amb els distints motius naturalístics que apareixen en les obres pictòriques cal esbrinar si han estat pintades del natural i en quina tradició iconogràfica s'insereixen. Els detalls naturalístics són bons indicadors (fins i tot, bioindicadors) de l'ambient en què s'ha criat un artista. Difícilment un artista flamenc pintarà corall roig o introduirà cadeneres

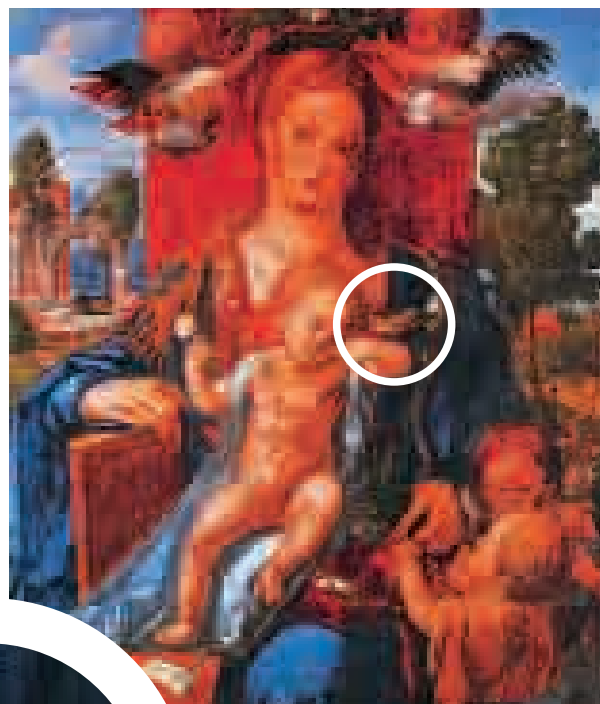
(símbols de la Passió de Crist recurrents en la pintura italiana), o un artista mediterrani pintarà grues.

I, tanmateix, de vegades cal atendre altres motius més espuris en el moment d'estudiar un símbol. És el cas de l'obra d'Albrecht Dürer coneguda, en els textos espanyols, com la *Virgen del verderón* (Gemäldegalerie, Berlín). És una marededéu ben singular, que va fer el pintor de Nüremberg durant la seua segona estada a Itàlia, amb la presència d'un ocellot al braç del Nen. El nom alemany de la composició és *Madon-*

na mit zeisig, és a dir, literalment, la «Verge del lluer» (en espanyol, *lúgano*). D'aquesta manera, en les transcripcions espanyoles passem del lluer al verderol sense que a ningú sembla importar-li gaire. En aquest punt, l'estudiós de la iconografia Erwin Panofsky escriu en *Vida y arte de Alberto Durero*: «La Verge del verderol ha patit molt a mans dels restauradors, i apareix ara un poc cridanera i estrident [...]. Des del punt de vista iconogràfic, l'aspecte més notable no és el verderol posat al braç esquerre del nen Jesús, sinó la presència d'un sant Joanet que s'acosta al grup per la dreta per observar la Verge amb una conval·lària.» Tanmateix, i vet ací el més formidable, aquest ocell al braç de Jesús no és un verderol! Ni tan sols un lluer... Més aviat aquest ocell pareix una cadenera mal (re)pintada, o, per dir-ho així, que «ha patit molt a mans dels restauradors». El fet que tinga les ales entreobertes ha dificultat sens dubte una correcta identificació. La cadenera s'alimenta de cards, i, segons la tradició, va auxiliar Crist durant la Passió llevant-li les espines del front. Com escriu Louis Charbonneau-Lassay: «La cadenera, el pit-roig i el pinsà, moguts per la compassió al davant dels patiments de Jesús, es posaren a retirar de la seua carn divina les puntes de la corona d'espines. Els tres quedaren ferits per les espines, banyades encara de la sang divina, i les parts dels seus cossos quedaren així gloriósament marcades: la cadenera es va guanyar el casquet roig que duu al cap, i el pit-roig i el pinsà el seu pectoral de color sang. I com a perpètua herència d'honor, els seus descendents han participat d'aquell privilegi.» I és precisament aquesta emotiva correlació ecológicoreligiosa que explica la presència de cadeneres, pinsans i pit-roigs a la pintura renaixentista... Però com justificar un verderol, un lluer, o fins i tot un gafarró, en el braç de Jesús?

Siga com siga, tot açò redun- da en la necessitat de determinar correctament els motius natura- lístics presents en les obres d'art. Al mateix temps, és necessari una major divulga- ció en els museus del perquè de tots aquells elements naturalístics en les obres dels pintors del Renaixement. No són un ornament fatu i gratuït: al darrere de tots aquells ocells s'oculten unes paraules, uns missatges, uns preceptes morals que és una llàstima no copsar. Els

**«AL DARRERE DE TOTS
AQUELLS OCELLS S'OCULTEN
UNES PARAULES, UNS
MISSATGES, UNS PRECEPTES
MORALS, QUE ÉS UNA
LLÀSTIMA NO COP SAR»**



Albrecht Dürer, *Madona del verderol*, 1506. Berlín, Staatliche Museum.

museus balafien amb tots aquests detalls uns motius atractius i divertits per a divulgar la història de l'art i la visió de l'home de la natura. De segur que una correcta indicació faria gaudir més els visitants i els ajudaria a endinsar-se amb més facilitat en les profunditats de l'obra d'art. ☺

BIBLIOGRAFIA

- CHARBONNEAU-LASSAY, L. (1996, 1997): *El bestiar de Cristo*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor.
- CIRLOT, J.-E. (1992): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor.
- DOMÍNGUEZ, M. (2000): «Natura i símbol», en: A. SOLANO (ed.): *De civilitate: escrits sobre dansa i l'humanisme*, València, Acadèmia dels Nocturns, Universitat de València.
- (2002): «Opus naturae. Assaig sobre els orígens de la il·lustració naturalística», en: *Dibuixar la natura*, Universitat de València.
- (2003): «Natura oculta. Simbologia en la pintura gòtica catalana», *L'Avenç* 284: 48-55.

GUBERNATIS, A. De (2003): *Mitología zoológica*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, editor.

LEVI D'ANCONA, M., *The garden of renaissance. Botanical symbolism in Italian painting*, Florència, Leo Olschki Editore.

Martí Domínguez. Director de *Mètode*. Professor titular de Periodisme de la Universitat de València.

JARDÍ, SAVIESA I FELICITAT

Ferran Muñoz

GARDEN, WISDOM AND HAPPINESS. THE GARDEN IS THE GOAL OF THE SEARCH FOR HAPPINESS. KNOWLEDGE AND WISDOM MAKE IT POSSIBLE. WISE IS THE WISE OMNIPOTENT LORD, WISE DAMUZI, SOLOMON, THREE GREAT GARDENERS. IN THE MEDIEVAL WORLD THE OLD ORCHARDS WERE ONLY LITERARILY DESCRIBED AND THERE WAS NO IMPORTANT DEVELOPMENT OF ICONOGRAPHY. BY CONTRAST, THIS DID HAPPEN IN THE CASE OF BIBLICAL GARDENS. THE FUNDAMENTAL MOMENTS IN THE HISTORY OF HUMANKIND FROM THE CREATION TO THE RESURRECTION TAKE PLACE IN A GARDEN. IN THIS ARTICLE WE WILL BRIEFLY REVIEW THE GARDEN OF EDEN, THE MOUNT OF OLIVES AND THE EASTER GARDEN. FINALLY WE WILL MAKE REFERENCE TO THE GARDEN OF THE CANTICLE OF CANTICLES, ALSO KNOWN AS THE SONG OF SOLOMON, WHICH WE WILL RELATE TO THE INNERMOST FEMININITY.

El jardí és la meta de la recerca de la felicitat, i aconseguir-la ha estat sempre una de les tasques de l'home. Per als pobles primitius, el fet de viure es podia convertir en una relació angoixosa amb el Més Enllà, no sols per la presència amenaçadora dels déus, sinó també perquè els seus «mediadors» (profetes, vidents, sacerdots) sempre han reproduït consignes de poder, domini i manipulació. Qualsevol teoria sobre la immortalitat els arrossegava cap a l'oblit del món on realment vivien. Però l'experiència i l'observació els deia que per a viure millor calia valorar la vida i tractar d'aconseguir un espai més satisfactori. L'etern problema mediterrani de la terra resseca, manca d'aigua i la presència del desert els va empènyer, observant i recollint experiències, a intervenir sobre la natura per tractar de millorar la vida terrenal, l'única que coneixien.

La tradició bíblica associa felicitat i natura: «Em fa descansar en prats deliciosos, em porta al repòs vora l'aigua...» (Ps. 23, 1-3). La nostra cultura sempre pensa en l'Edèn, però el primer jardí no és el Paradís. La via edènica oblida una tradició mediterrània que des de Sumer arriba a la Grècia clàssica passant per Egipte i Palestina. La tesi de Kramer és que la història va començar a Sumer, on la importància de l'aigua i el control de la natura feren d'una terra àrida un país ric en jardins amb una literatura extraordinària de simbologia floral.

Mantegna, *Oració a l'Hort*, ca. 1455. Tremp sobre taula. Londres, National Gallery. Mantegna ha suprimit gairebé tots els elements vegetals i agradosos. Un lloc rocós, aspre i escarpat endurit per la presència del cormorà. Una mena d'antijardí.



Homer ens ha deixat la bella i poètica descripció d'un jardí fantàstic a l'illa dels feacis, el d'Alcínoos (*Odissea* VI, 200-205; VII, v112-132), una manera de simbolitzar la felicitat i el plaer. Una societat agrària obligada a conrear una terra ingrata situa entre la utopia i la realitat la idea de jardí, només possible gràcies a la saviesa. Savi és el Senyor Omnipotent; savi, Dumuzi, i savi, Salomó, tres grans «jardiniers».

■ PECAT I REDEMPCIÓ,
JARDINS BÍBLICS

Per al món medieval, els vergers clàssics eren només descripcions estereotipades i no desplegaren una iconografia tan important com la

«ELS MOMENTS BÀSICS DE
LA HISTÒRIA DE LA HUMANITAT,
DES DE LA CREACIÓ A LA
RESURRECCIÓ, TENEN LLOC EN
UN JARDÍ: L'EDÈN, L'HORT DE LES
OLIVERES I EL JARDÍ DE PASQUA»

bíblica, perquè els moments bàsics de la història de la humanitat, des de la creació a la resurrecció, tenen lloc en un jardí: l'Edèn, l'Hort de les Oliveres i el jardí de Pasqua.

El Paradís terrenal (Gn. 2,8-17). Déu plantà (i no creà) un jardí, arquetipus de la nova concepció hebraica que veu en l'*hortus dei* el sinònim de joia. El recinte fou construït a mesura de l'home, el qual rep un deure: cultivar i custodiar el jardí, però també un manament: no menjar el fruit de l'arbre del bé i del mal. Com sabem, l'home n'és foragitat, i, més enllà de l'orient fèrtil, Enoc funda la ciutat sobre un terreny estèril,

refugi de l'home privat de jardí.

L'Edèn perdut, però no destruït, és custodiat per l'àngel del Senyor, i s'obrirà finalment per als escollits. Només el sacrifici de Crist podria fer-nos recuperar el paradís, i precisament dos horts enquadren l'aventura de la redempció: el de les Oliveres i el de Josep d'Arimatea.

L'Hort de les Oliveres (Mt. 26, 36-46; Mc. 14, 32-42 Lc. 22, 39-46): «I la seua suor pareixia com gotes de sang [...]» Aquest detall patètic denota el conflicte entre les dues natures de Crist, la divina i la humana, i l'angoixa moral a l'inici de la passió. Getsemaní és l'antijardí, un lloc de patiment massa allunyat del *locus amoenus* clàssic.

A *L'oració a l'hort*, Mantegna ha suprimit gairebé tots els elements vegetals. La claror de seda del crepuscle naixent descobreix una ambientació aclaparadora, rocosa i aspra. Els àngels mostren els instruments de la Passió, i l'envellut cormorà, a la branca nua, accentua l'entenebrida soledat extrema de Jesús, embolcallat d'un silenci a punt d'ésser romput per Judes, que assenjala el lloc a la capçalera d'un gran seguici.

L'hort-cementiri de Josep d'Arimatea. (Mc. 16, 9; Jo. 20, 14-18): «E Magdalena, [...] girà's e veu Jesús, [...] e no el conegué, ans estimà fos hortolà» (Isabel de Villena). El matí de Resurrecció, a l'hort en el qual havien excavat el sepulcre, Magdalena pren Jesús per l'hortolà. L'error féu de Crist el jardiner, i les antífones de Pasqua i els drames litúrgics anuncien l'*hortolanus* d'un camp, veritable cementiri, on es manifesta el triomf de la vida sobre la mort, coincidint amb el despertar primaveral de la terra. El pecat d'Adam ens portà la mort i Crist ens donà la vida, explicava Pau (Rm. 5,12-21).



Des de les *Visitatio sepulchri* fins a l'*Heptaplus* de Pico della Mirandola, tots parlen del *Nou Adam*, reparador del pecat del primer pare, hortolà que torna per recuperar i conrear el paradís perdut, però a més, curador d'un jardí simbòlic, el de l'ànima devota, la qual, satisfent l'equació *Christianus alter Christus*, alimentava la fe en la resurrecció i eternitat futures.

Per altra banda, l'emotiva *Noli me tangere*, de Fra Angelico, mostra un hort primaveral amb palmeres, xiprers, plantes i flors que ens recorda les pintures de l'antiguitat romana. Jesús, amb l'aixada al coll, conrea un jardí tancat i detura Magdalena, ara consumida per un nou foc interior. El seu culte va esdevenir molt popular a les comunitats religioses femenines, ja que representava el model perfecte de penediment, meditació i contemplació; vies que porten a la *compassio* i aconseguixen la *imitatio*. Fins i tot fou comparada a la *sponsa* del Càntic.

■ EL JARDÍ TANCAT, L'ARBRE D'INNANA I LA DONA-ARBRE

La Bíblia proposa encara l'extraordinari jardí del *Càntic dels Càntics*. Com ja hem dit, Kramer parla de la continuïtat entre el festeig d'Inanna i Dumuzi i la pastoral atribuïda a Salomó, i afirma que l'íntim femení és *jardí i arbre*, un concepte tan ferm a la civilització mediterrània que als ritus mesopotàmics l'arbre sagrat suplia la deessa. Mostrem alguns exemples literaris i artístics d'identitat dona-jardí-arbre.

Llegim que Inanna agafà l'arbre de la vida, fent-lo propi, i el plantà al seu jardí sagrat, protegit i custodiat. Els cants del galanteig amb Dumuzi parlen de dolça tendresa i voluptuosa passió («El plaer que tu em dones és dolç com la mel [...] ajagut contra mi, palparà els meus pits làctics i suculents»). Li donà el seu jardí i la facultat de governar. Dumuzi penetrà l'hort i la deessa i, un simple pastor d'ovelles, esdevé rei perquè ha sabut seduir-la pel sexe («[...] el seu membre, semblant a una proa, em portarà la vida») però també per la tècnica i el coneixement per curar el «seu jardí». Savi, Dumuzi.

Deïtat femenina amb cap d'ofidi i un nen als braços. Terracota. Ur, iv mil·lenni aC. Bagdad, Museu de l'Iraq. Les cames formen el tronc d'una palmera que esclata a l'altura del sexe, però també són una sèquia que vessa l'aigua pels solcs de rec. Un eretisme que lliga regadiu-fecunditat-vida.

A la dreta, Andrea Mantegna, *Atenea foragita els Vicis del Jardí de la Virtut*, 1504. Tremp sobre llenç. París, Museu del Louvre. La pintura mostra una identitat completa entre la figura humana, en creu, i l'arbre de llorer, que assumeix el rostre de la *Virtus deserta*, el famós gravat del mestre italià.



Fra Angelico, «*Noli me tangere*», a partir de 1437. Pintura al fresc. Florència, Museu de Sant Marc. Representa un verger primaveral que ens recorda les pintures de l'antiguitat romana, ací convertit en un veritable jardí de Pasqua. La tanca és un element important: separa i repara de l'exterior.



Si escrutem la *Deïtat femenina amb cap d'ofidi*, advertim que les cames formen el tronc d'una palmera que esclata a l'altura del sexe, però també són una sèquia que vessa l'aigua pels solcs de rec. Un eretisme que lliga regadiu-fecunditat-vida. En la poesia sumèria i egípcia, el jardí no sols és el lloc de l'encontre amorós, sinó també la mateixa amada, essent normal associar *jardí, rec, si i vagina*. Una prova egípcia n'és l'*Anell oval amb Astarté*, on una planta naixent dels peus arriba fins al sexe i ventre de la deessa.

Winter¹, que ha dedicat estudis iconogràfics a les figures femenines i al seu significat en l'antic Israel, parla de la identitat entre l'ésser femení i l'arbre, sobretot el sicòmor i la palma datilera. La mitologia de la dona-arbre reviu a la pintura de Mantegna, *Ate-nea foragita els Vicis del Jardí de la Virtut*. Isabella d'Este, besnéta del Magnànim, responsable de mantenir els valors morals a la cort de Màntua, va encarregar l'obra per al seu *Studiolo*. Volia contradir la tesi que l'educació era incompatible amb la virtut. La pintura mostra una identitat completa entre la figura humana, en creu, i l'arbre de llozer, que assumeix el rostre de la *Virtus deserta*, el famós gravat del mestre italià. De vegades no sols hi ha identitat, sinó transmutació. És el cas de Mirra, transformada pels déus en l'arbre homònim disposat a la fecundació i a l'infantament per una clivella vulvar. Bernardino Luini pinta l'arbre-femella, que, assistit per dues llevadores, deslliura el malaurat Adonis, la forma grega de Dumuzi.

■ CONTINUÏTAT DEL MITE

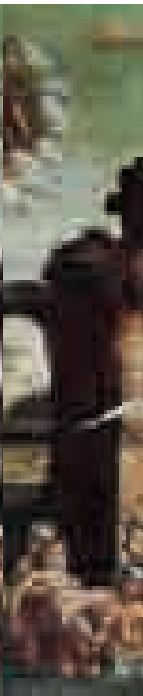
La simbologia sobreviu en l'*Arbre de la Vida* de Frida Kahlo i Ana Mendieta. Tècnica i materials són diferents, però ambdues parlen d'una sensual força femenina omnipresent i s'identifiquen amb l'arbre, símbol d'una permanència que els és negada. En el de la primera, les extremitats esdevenen arrels aferrades al subsòl. Ana investiga obsessivament els límits del cos i les relacions bilaterals amb la natura. Dempeus, amb els braços cap amunt, com l'arbre de Mantegna, nua, coberta de fang i material orgànic, s'acobla i s'assimila a l'escorça aspra d'un marró verdós esdevenint un cos-arbre en una fusió quasi mística de corporeïtat pagana i ànima cristiana.

Hermann Broch en *El malefici*, descriu un moment de la Mare Gisson: «Ella ha recolzat el cap en el tronc: el seu rostre és ple d'arrugues, l'escorça és plena d'arrugues i ambdues són quasi del mateix

1. Agraïxo a Dolores León les fotocòpies i la traducció.



Arbre de la vida (1977), fotografia d'una performance d'Ana Mendieta. Apareix dempeus amb els braços per damunt del cap, com l'arbre de Mantegna, tota nua, coberta de fang i material orgànic, assimilant-se a l'arbre.



color. No somio. En l'arbre i en el rostre hi ha la mateixa vida, eterna, il·limitada.»

■ DEL JARDÍ DE LA SULAMITA...

La Bíblia conté l'exemple més bell i poètic del jardí. Com hem dit, per a Kramer els cants d'amor sumeris constituïrien els prototipus dels cants bíblics. La interpretació ha desullat els exegetes, però el ben cert és que el lligam entre la dona i el món vegetal és força present.

Ets esvelta com una palmera,
els teus pits en són els raïms.
Jo m'he dit: 'Em vull enfil·lar a la palmera,
n'agafaré els ramells'.

Que els teus pits siguin per a mi com raïms d'una vinya,
el perfum de la teua cara, com el de les pomes!

La teua boca és vi exquisit,
que flueix suaument cap al teu estimat.

[Ct.7, 8-10]

Hi abunden altres comparances lligades a la terra: lliri, nard, safrà, canya aromàtica, cínamom, encens, mirra, àloes. Quant al camp de magraners, els *Emissiones tuae* de sant Geroni, les noves glosses parlen de secrecions, solcs de rec (recordem la terracota d'Ur) i de magraners: arbres de fruit sucós, símbol de fecunditat: «Els teus recs són un paradís de mangraners / amb fruits saborosos» (Ct. 4, 13).

En aquesta intimitat penetra l'amant convidat per la dona –«Que entre el meu estimat al seu jardí / per assaborir-ne els fruits saborosos» (Ct. 4, 16)–, la qual, identificada amb el jardí –«...El meu estimat ha baixat al seu jardí, [...]...per collir-hi lliris. / Jo sóc tota del meu estimat / i el meu estimat és tot meu» (Ct. 6, 2-3)–, demana al vent tramuntanal que esparpelli els seus efluvis –«Desvetla't tramuntana [...] bufa sobre el meu jardí / i que s'escampen els seus perfums» (Ct. 4,16).

En aquest jardí tancat, amb font segellada i pou d'aigües vives, hi trobem unes fragàncies lligades a la seducció eròtica que ultrapassen les d'Innana i Dumuzi. L'hort convida a la

festa, i la baixada de l'amant simbolitza la simultaneïtat del lloc i de l'amor. El cos de l'amada («el meu nard exhala el seu perfum») espera l'estimat per esdevenir *jardí*.

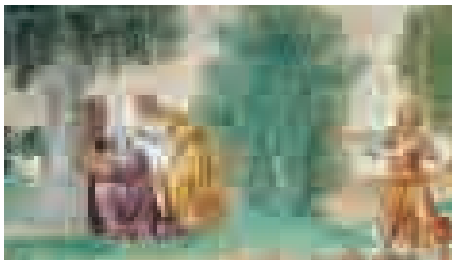
■ ...A L'«HORTUS CONCLUSUS» DE LA TRADICIÓ PATRÍSTICA

Per al platonisme medieval, en el vessant religiós i eròtic, el jardí representava la idea arquetípica de la natura, la bellesa absoluta. És la idea teoritzada per Albert el Gran, en *De laudibus Beatae Mariae Virginis*, XII, «De horto concluso» (*Opera Omnia*, Borgnet, vol. XXXVI, Ludovicum Vives, París, 1898)². Al capítol I trobem les enumeracions de les distintes flors i plantes, i dels seus significats al·legòrics: l'assutzena, virginitat; la violeta, humilitat; la rosa, caritat; el forment, maternitat; tots reunits en un jardí amb perfums de tot tipus, amb una font per a irrigar i una cisterna d'aigües vives. Segueix una descripció del lloc delitós (II) i continua amb un inventari de les aromes (III). Sobre el tema de les flors, símbols al·legòrics, no sols de Maria, sinó també de Jesús, insistirà Albert en el capítol IV. Segueix una tirallonga de plantes aromàtiques i de fruits que són una metàfora recurrent, en el *Càntic*, de la sexualitat femenina: muntanya de mirra, dolces carícies, perfums, nèctar als llavis, mel i llet davall la llengua; l'olor del Líban, magraners, àloes, nard, safrà, canyella, encens..., representant el jardí com a lloc d'amor.

■ LA TRADICIÓ PATRÍSTICA

Així doncs, el cant del jardí entra en la tradició patrística cristiana i assoleix la major fortuna en l'Edat Mitjana amb el naixement del fenomen monàstic. El «narcís de la plana de Saron», i el «lliri de les valls» (Ct. 2.1.), metàfora de la bellesa de la amada, es transforma, a través d'una extrema exegesi al·legòrica, en símbol de la puresa i de la castedat de Maria. Es dibuixa així el gran jardí d'aromes, que produeixen

«KRAMER AFIRMA QUE L'ÍNTIM FEMENÍ ÉS “JARDÍ” I “ARBRE”, UN CONCEPTE TAN FERM A LA CIVILITZACIÓ MEDITERRÀNIA QUE ALS RITUS MESOPOTÀMICS L'ARBRE SAGRAT SUPLIA LA DEESSA»



Bernardino Luini, *Naixement d'Adonis*. En aquest fresc no sols hi ha identitat, sinó transmutació: Mirra, transformada pels déus en l'arbre homònim disposat a la fecundació i a l'infantament per una clivella vulvar, deslliura, assistida per dues llevadores, el malaurat Adonis, la forma grega de Dumuzi.

2. Vull agrair al Dr. Navarro Sorní l'amabilitat i generositat de facilitar-me el text d'Albert el Gran.





Mestre de l'Alt Rin, *La Verge al Jardí*, ca. 1410. Oli sobre taula, Frankfurt, Kunstinstitut. Aquest verger, amb tantes espècies d'ocells i plantes, és el jardí cortès on l'home creient esdevé vassall d'una Maria intercessora., i també l'*hortus conclusus*, font d'inspiració de nombroses composicions musicals al segle XV i XVI.

aliment a l'ànima i expiren la embriaguesa de la contemplació, veient la Mare de Déu envoltada de flors i garlandes. El jardí no perd mai el seu origen. Les herbes, les flors, les fragàncies són les mateixes, però d'ara endavant només seran cultivades i cantades als jardins conventuals.

Les comparacions amb les quals l'enamorat celebrava la bellesa de la Sulamita han estat assimilades a la Immaculada (*hortus conclusus*, *fons signatus*), i Maria es transforma en el gran i venerat jardí de la gràcia i de la virtut.

N'és un bon exemple l'ofert pel Mestre de l'Alt Rin, *La Verge al jardí*, 1410, amb tantes espècies d'ocells i plantes diferents descrites per Martí Domínguez. Maria llegeix un llibre d'hores mentre les serventes (Dorotea, Bàrbara, Agnès) recullen cireres, trauen aigua o vigilen el Nen Jesús, que toca el saltiri. Els elements d'una escena cortesana esdevenen sagrats i les corones de flors han substituït els nimbes daurats. Els sants molt empolainats (Miquel, Jordi, Osvald) han reduït els adversaris demoníacs a la condició d'animals domèstics i, segons la teoria de Lichtwark, sembla que canten. Efectivament, la col·locació de la mà dreta de l'arcàngel i les boques entreobertes podrien donar la raó al teòric alemany. Sabem que la

**«PER AL PLATONISME MEDIEVAL,
EN EL VESSANT RELIGIÓS
I ERÒTIC, EL JARDÍ
REPRESENTAVA LA IDEA
ARQUETÍPICA DE LA NATURA,
LA BELLESA ABSOLUTA»**

veu sempre és capaç de transfigurar-se en cant. Nosaltres, parafrasejant Isabel de Villena, direm que és molt plausible que «los tres cantassen alegrant sa senyoria» aquesta bellíssima antífona:

Ets tota bella, amiga meua,
no tens cap defecte.
Els teus llavis destil·len nèctar
tens mel i llet davall la llengua;
l'olor dels teus perfums més agradables que tots
els bàlsams.

Mira, l'hivern ja ha passat,
la pluja s'ha esvaït, ja se n'ha anat.
Les flors despunten a la terra,
les vinyes florides escampen perfum.
se sent la tórtora pels nostres camps.
Alça't, amiga meua,
i vine amb mi del Líban, esposa,
vine del Líban i seràs coronada.

No podia mancar la música, una mena de consonància llunyana, gairebé immemorial, quasi ultrapassant la força del text. Tota l'abaltida vida present

sembla un arremorament que ens impedeix escoltar els acords d'una música superior, incomparable i delitosa que, en els llindars del segle XV, tractava d'irradiar l'harmonia de la Pàtria Celestial i la felicitat de l'*hortus conclusus*, la dona-jardí del rei Salomó. ☺

BIBLIOGRAFIA

- Biblia valenciana* (1996): Editorial Saó, Castelló.
- BOTTÉRO, J. (2004): *Au commencement étaint les dieux*, París Tallandier Éditions.
- *La Epopeya de Gilgamesh. El gran home que no quería morir*. Madrid, Akal.
- BOTTÉRO, J.; S. N. KRAMER (2004): *Cuando los dioses hacían de hombres. Mitología mesopotámica*, Akal, Madrid.
- DOMÍNGUEZ, M. (2000): *Bestiari*, València, Edicions 3i4.
- (2002): «Opus Naturae», en *Dibujar la Naturaleza* [catàleg de l'exposició al Jardí Botànic de la Universitat de València], Universitat de València, pp. 144-178.
- KRAMER, S. N. (1961): *History begins at Sumer*, Londres, Thames & Hudon.
- (1972): «Le Rite de Mariage Sacré Dumuzi-Inanna», *Revue de l'Histoire des Religions*, 181, pp. 121-146.
- (1984): «Storia, cultura e letteratura sumera», *Il mito sumero della vita e dell'immortalità. I poemi della dea Inanna* [trad. Italiana de F. Marano], Milà, Jaca Book, pp. 89-114.
- PASCAL VERNUS (presentació, traducció i notes) (1992): *Chants d'amour de l'Égypte Antique*, Imprimerie nationale Éditions.
- WINTER, U. (1983): *Frau und Göttin. Exegetische und ikonographische Studien zum weiblichen Gottesbild im alten Israel und in dessen Umwelt*, Obis Biblicus et Orientales, 53, Univesitätsverlag, Freiburg Schwiz Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.

Ferran Muñoz és historiador (València).



ENTRE LA CIÈNCIA I L'IMAGINARI

EL «MUNDUS SUBTERRANEUS» D'ATHANASIUS KIRCHER

Anna Moner i Sebastià Carratalà

BETWEEN SCIENCE AND IMAGINATION. THE «MUNDUS SUBTERRANEUS» BY ATHANASIUS KIRCHER. THE JESUIT ATHANASIUS KIRCHER (1602-1680) WAS INFLUENCED BY THE CONCEPTIONS OF NATURE IN THE XVI CENTURY, AS WELL AS NATURAL MAGIC AND RENAISSANCE SECRECY. IN THE RESEARCH HE CARRIED OUT HE ALSO TRIED TO RECONCILE THE AUTHORITY OF THE HOLY SCRIPTURES AND THE EMPIRICAL DATA COLLECTION. IN HIS STUDY TITLED «MUNDUS SUBTERRANEUS», A REFERENCE WORK ABOUT “THE CAVE”, HE VERIFIES THE CLOSE RELATIONSHIP IN THE XVII CENTURY BETWEEN REALITY AND FICTION, THE SCIENTIFIC AND THE IMAGINED.

■ UN ORGANISME VIU

En la filosofia de la natura del Renaixement, la investigació recau en la seua totalitat sobre allò objectiu i queda garantida des del primer moment per la percepció i per la representació intuïtiva. Cap mena de dubte crític entela la certesa immediata que totes les forces de l'esperit, tant les sensacions com la fantasia dels sentits, són consultades amb la mateixa imparcialitat i acceptades com a testimonis objectius.

En els seus inicis, la filosofia natural es caracteritza pel fet de contenir, junts encara i sense cap ordre, els components que, alhora i de manera inconscient, intenta separar i aclarir: la imaginació subjectiva i l'observació exacta. L'observació, tot i practicar-se per primera vegada amb tota fidelitat i amplitud, es troba marcada pels desitjos individuals i les suggestions de la voluntat que acaben determinant la concepció i la interpretació de l'ésser exterior.

Per sota dels espessos vel·ls que envolten la fantasia i la superstició, es deixen intuir, tanmateix, els encontorns i les formes d'una nova imatge de la realitat exterior. La tasca intel·lectual de l'època rara-

ment condueix a resultats segurs i fecunds en què puga recolzar-se directament la investigació posterior, però s'avança en forma i llenguatge simbòlics als processos generals del pensament que hauran de repetir-se en la construcció de la ciència.

El concepte que, abraçant per igual la història de la natura i la de l'esperit, sembla incloure i resoldre en una fórmula metafísica comuna els problemes derivats de l'una i de l'altra és, sobretot, el d'*evolució*. En la doctrina neoplatònica, l'evolució és la paraula clau que entrelaça els extrems solts del sistema, la idea i el fenomen. Malgrat que allò absolut es considere situat *més enllà* de qualsevol ésser i de qualsevol pensament, s'assenyala ara una línia contínua i necessària que condueix del món de les formes pures a l'existència material de les coses.

És, fonamentalment, aquesta concepció *dinàmica* la que, en l'època moderna, prepara la transmutació del concepte de natura. Perquè la natura puga ser captada i destacada com un problema substantiu i independent, primer cal que siga concebuda com un *tot* tancat, que es manté i es transforma gràcies a les forces pròpies que hi actuen. Cadascun dels canvis que en aquest tot es produeixen

«EN L'EDAT MITJANA, LA MÀGIA I L'ASTROLOGIA SERVIEU PER A AFIRMAR I ENFORTIR LA CONCEPCIÓ DE LA NATURA COM UN PODER OBJECTIU. ARA, AQUESTA CONCEPCIÓ HA SUBSTITUÏT LA MÀGIA DELS SIGNES PER UNA ESPÈCIE DE “MÀGIA DE LA NATURA”»

A la pàgina anterior, retrat d'Athanasius Kircher (1602-1680).

s'ha de concebre en relació immanent i ordenada amb un succés pròxim en el temps i en l'espai que, a la vegada, crea noves condicions i que, finalment i en una darrera anàlisi, repercuteix sobre el conjunt de les forces de l'univers.

La natura constitueix un sol *organisme*, és a dir, una successió de múltiples fenòmens que, desenvolupant-se de dins cap enfora, tendeixen per ells mateixos vers un final comú i troben la seua unitat en ella. La idea de la mútua *condicionalitat* de totes les parts de l'univers es canvia així, directament, en la intuïció d'un univers *viu* en la seua totalitat. Solament el fet que ambdós factors formen part, com a membres, del mateix complex superior de vida, pot explicar que els dos moments separats de l'ésser *actuen* entre si i que, per tant, els canvis produïts en l'un es reflectesquen també en l'altre i s'hi facen *ostensibles*.

Aquesta concepció fonamental es manifesta d'una manera clara i precisa, sobretot, en els filòsofs de la natura alemanys del segle XVI.

■ MÀGIA NATURAL

En l'Edat Mitjana, la màgia i l'astrologia ja servien, en contrast amb el subjectivisme religiós, per a afirmar i enfortir la concepció de la natura com un poder objectiu, governat per lleis pròpies i independents. Ara, aquesta concepció segueix el seu curs, i la màgia dels signes i dels símbols se substitueix per una espècie de «màgia de la natura», que creu poder traçar el seu rumb a les coses, no mitjançant la força secreta de les paraules, sinó mitjançant el domini de les seues dots i capacitats internes subjectes a llei. Aquest canvi troba la seua expressió i el seu remat en el segle XVI en obres com la de Giambattista Porta, *Magia naturalis*, publicada a Nàpols el 1589, o la de Giordano Bruno, *De Magia*, escrita cap a 1588-1590, però publicada a finals del segle XIX.

Bruno dóna diverses accepcions a la paraula *màgia*: «*Mag*, en primer lloc significa “savi” [...]. En segon lloc, el terme *mag* s'utilitza per designar aquell que realitza prodigis per la sola aplicació de principis actius i passius, com es veu en la medicina i en la química: és allò que s'anomena comunament la *màgia natural*. En tercer lloc, es parla de màgia quan s'envolten aquestes operacions de certes circumstàncies que les fan aparèixer com a obres de la natura o d'una intel·ligència

superior, i tot per captar l'admiració mitjançant aquestes il·lusions: aquesta màgia s'anomena *màgia de prestigis*. En quart lloc, si es recorre a la virtut de la simpatia i l'antipatia de les coses, com quan les substàncies es repel·leixen, transmuten o atrauen (talment les operacions de l'imant i els cossos semblants que no es redueixen a les qualitats actives i passives de les coses, però revelen l'esperit o l'ànima que existeix en les mateixes coses), es parla també de *màgia natural*.»

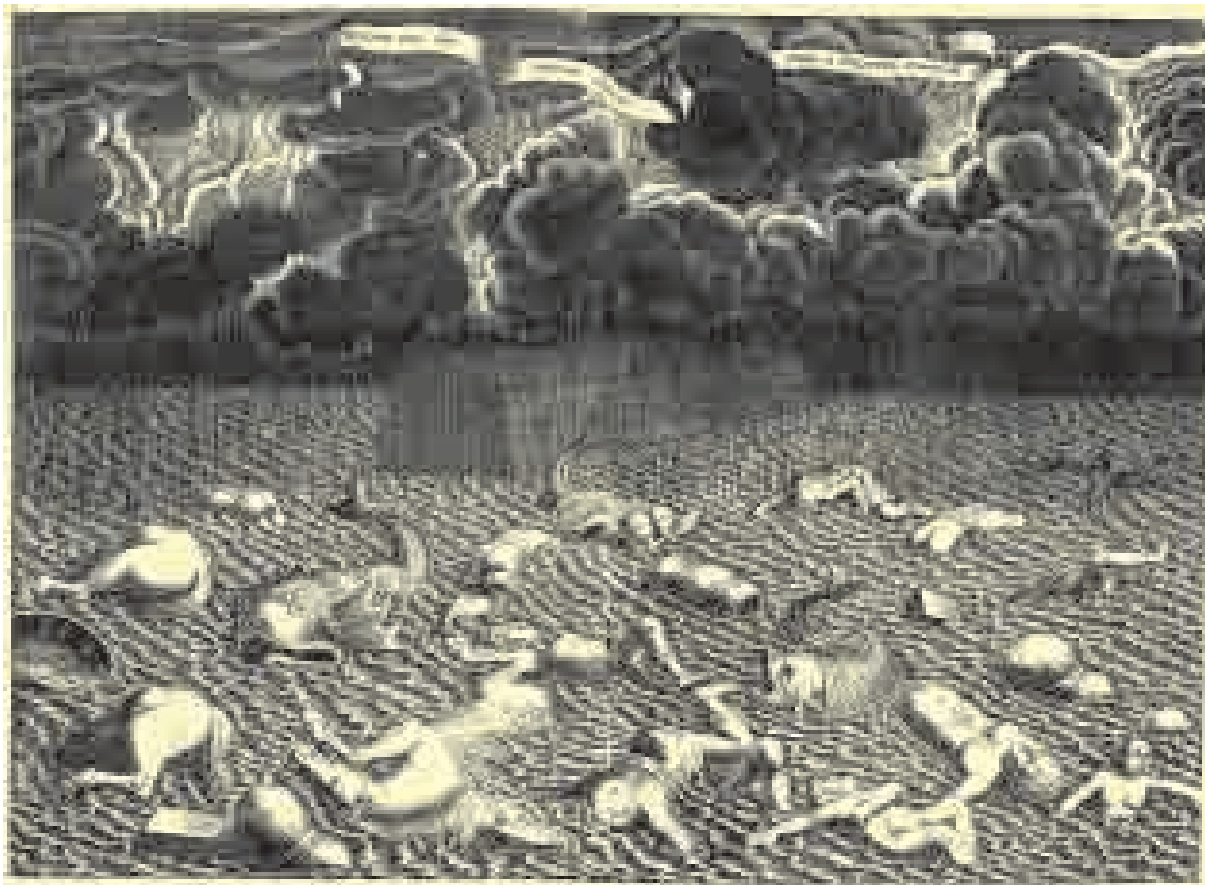
El saber del segle XVI –com bé apunta Michel Foucault– «havia d'acollir, a la vegada, i en el mateix nivell, la màgia i l'erudició. Els coneixements del segle XVI constaven d'una mescla inestable de saber racional, de nocions derivades de pràctiques màgiques i de tota una herència cultural, el redescobriments de la qual en els textos antics havia

multiplicat els poders d'autoritat. [...] Tanmateix, el saber del segle XVI no pateix per una insuficiència d'estructura. Pel contrari, hem vist que les configuracions que defineixen el seu espai són ben meticuloses. Aquest rigor és el que imposa la relació entre la màgia i l'erudició –no com a continguts acceptats, sinó com a formes

«EL PROPÒSIT DE LES MÀGIES NATURALS NO ÉS UN EFECTE RESIDUAL EN LA CONSCIÈNCIA EUROPEA. LA FORMA MÀGICA ERA INHERENT A LA MANERA DE CONÈIXER»



Grueta de l'Hortus Palatinus (1620) de Salomon de Caus.



El Diluvi, segons A. Kircher en *Arca de Noè* (1675).

requerides. El món està cobert de signes que cal desxifrar i aquests signes, que revelen semblances i afinitats, només són formes de la similitud. Així, doncs, conèixer serà interpretar: passar de la marca visible a allò que es diu a través d'ella i que, sense ella, roman-dria com a paraula muda, adormida entre les coses.»

El propòsit de les *màgies naturals* que ocupen gran part del final del segle XVI i es troben fins a mitjan segle XVII, no és un efecte residual en la consciència europea, perquè en aquesta època la configuració fonamental del saber fa remetre les marques i les similituds les unes a les altres. La forma màgica era inherent a la manera de conèixer.

D'igual manera succeeix amb l'erudició, ja que, en el tresor que ens ha transmès l'antiguitat, el llenguatge val com a signe de les coses. No hi ha cap diferència entre aquestes marques visibles que Déu ha dipositat sobre la superfície de la terra, per tal de donar-nos a conèixer els seus secrets interiors, i les paraules llegibles que l'Escriptura o els savis de l'antiguitat, il·luminats per una llum divina, han dipositat en els llibres salvats per la tradició. La relació amb els textos té la mateixa natura que la relació amb les coses; allò que importa són els signes.

En aquesta època, la frontera que separa la ciència i la pseudociència sembla sovint difícil de determinar.

En les discussions que acompanyen la constitució de la cosmologia i la geologia apareixen contínuament grans qüestions vinculades a les Sagrades Escriptures. La interpretació de la Bíblia, sobretot allò referent al Gènesi, els Salms i el Llibre de Job, però molt especialment el relat del Diluvi universal (motiu de debats infinits) marquen de manera específica l'imaginari col·lectiu. A més, tant la ceguesa com l'horror s'integren en un sistema global d'apreciació dels paisatges naturals i dels fenòmens meteorològics la configuració del qual va perfilant-se des del Renaixement.

A tot això, hem d'afegir el fet que, a mitjan segle XVII, el problema de la interpretació de la natura no pren com a base exclusivament les dimensions espacials o estructurals, sinó que adquireix una gran rellevància la dimensió temporal.

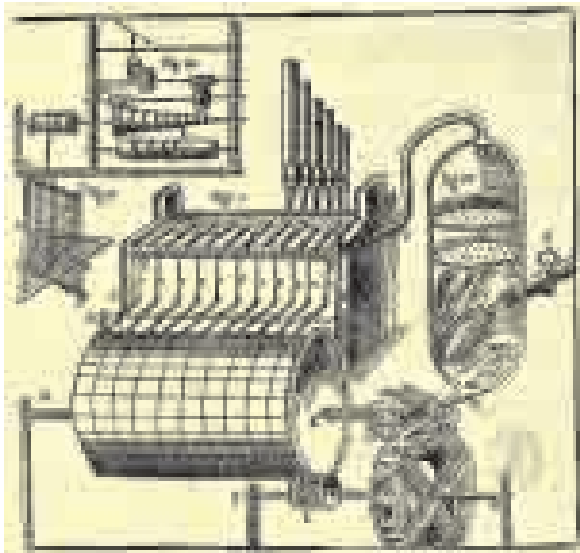
■ ATHANASIUS KIRCHER

Athanasius Kircher (1602-1680) va ser un representant destacat de l'erudició barroca, el prototip del savi que domina tots els camps del saber. El 1618 va ingressar en l'ordre dels jesuïtes i des de 1633 fins a la seua mort va viure a Roma dedicant-se a l'ensenyament de les matemàtiques, la física i les llengües orientals al Collegium Romanum. Més endavant,



Gruta d'Orfeu del jardí de Saint-Germain-en-Haye (ca. 1594).

«EN AQUESTA ÈPOCA, LA FRONTERA QUE SEPARA LA CIÈNCIA I LA PSEUDOCIÈNCIA SEMBLA DÍFICIL DE DETERMINAR»



Orgue mecànic hidràulic, segons A. Kircher en *Musurgia Universalis* (1650).

rellevat del seu càrrec docent, es va dedicar exclusivament a la investigació i a la creació del Museum Kircherianum, on va reunir artefactes, curiositats d'història natural i aparells científics.

Tot i que Kircker fóra un investigador atent a les informacions provinents de l'experiència directa, el conjunt de la seua obra està estructurat a partir d'un sistema metafísic d'arrel neoplatònica i de la tradició hermètica renaixentista que no entra mai en contradicció amb les Sagrades Escripures. «En suma, les llums de la fe i les reflexions de la raó», afirma Gómez de Liaño. El fet de creure en la veritat literal de l'Antic Testament el va obligar a dedicar-se a qüestions referents a l'altura de la Torre de Babel o a la distribució dels animals en l'Arca de Noé.

Kircher, però, no pertany només al corrent de l'hermetisme renaixentista. S'ha d'enquadrar també dins del món alemany dels tres primers decennis del segle XVII. En aquesta època, l'ambient germànic presenta una sèrie de característiques que van haver de condicionar la posterior dedicació de Kircher a l'hermetisme, la màgia natural, la mecànica, etc.

Durant el regnat de Frederic V del Palatinat (1613-1619), l'impressor Johann Theodore De Bry va publicar, a la ciutat d'Oppenheim, una gran quantitat d'obres vinculades a les ciències ocultes. Moltes de les quals il·lustrades, a més, amb magnífics gravats. Kircher cita en les seues obres alguns d'aquests autors, com ara John Dee i Robert Fludd. Cal esmentar especialment una publicació apareguda el 1620, l'*Hortus palatinus* de Salomon de Caus, preciós llibre amb gravats que exhibeixen les obres de jardineria i mecànica que aquest arquitecte i enginyer francès va realitzar per al castell i els jardins que posseïa a Heilderberg l'elector palatí. De Caus va construir nombroses grutes en aquests jardins, amb escenaris animats per fonts mecàniques i figures al·legòriques. En aquestes pàgines, n'exposa el funcionament a partir de la pneumàtica d'Hieró d'Alexandria, algunes de les invencions mecàniques del qual Kircher també explica detalladament.

Si bé aquests jardins han desaparegut, llevat d'algunes restes, la seua peculiaritat continua essent visible gràcies a aquesta obra. Així, De Caus descriu i mostra el gravat d'una gruta fabulosa amb abundants treballs en la roca, conques i puntes de coral. L'autor incideix que l'ànima de l'estança és l'aigua que cau al llarg de la pedra de manera que en descendir sembla un conjunt de candeles. En aquest període es va donar una gran profusió de grutes en els jardins de tot Europa, a causa de la passió que s'hi sentia en la Itàlia renaixentista. Durant el segle XVI, a França se'n

Kircher pretenia aconseguir una visió racionalista sostinguda en investigacions de camp. El *Mundus subterraneus* es presenta així com l'obra de referència sobre la caverna en què es verifica l'estreta relació que en aquest segle es va instaurar entre realitat i ficció. En la mentalitat de molts catòlics, el purgatori i l'infern es trobaven en el centre de la Terra. Kircher creia en un foc subterrani situat en el seu interior —aquesta creença també la compartirien Descartes i Leibniz—, però els focs subterranis de Kircher no eren tant un assumpte del dogma com una hipòtesi versemblant.

El *Mundus subterraneus* s'ocupa al mateix temps tant de vulcanisme, hidràulica, alquímia, fòssils i corrents marins com de dracs, dimonis i verins. Allò imaginari es fon amb la realitat en una síntesi cosmològica i hipogea que fixa les forces globals que actuen sobre la terra.

En el capítol XI, Kircher utilitza la paraula *chymotechnicus*, que expressa la seua concepció de l'alquímia com una ciència sobretot tecnològica i química. En la seua opinió, existeixen tres orientacions en l'alquímia: l'*alchemia metallurgica*, l'*alchemia transmutatoria* i l'*alchemia spagyrica*. La primera se centra en la metal·lúrgia i la mineria i la defineix com a útil i raonable, igual com l'alquímia espagírica, que s'ocupa de la fabricació de remeis segons les teories de Paracels. En canvi, enfront de l'alquímia transmutatòria i els seus defensors adopta una postura crítica. Des de la perspectiva actual, Kircher no va aportar res de nou en les seues crítiques, però va ser la seua fama i autoritat la que va animar els defensors de l'alquímia a refutar-lo.

Kircher estableix una analogia entre el cos humà i el geocosmos. El planeta es troba en continua transformació tant a l'interior com a l'exterior, envelleix, renaix, s'autogenera i s'autodestruïx, modifica el seu aspecte contínuament. El món subterrani es mostra com un conjunt de vísceres bategant que vivifiquen i renoven la superfície. L'autor, tot i explicar la constant metamorfosi de la superfície, no nega la presència d'algunes estructures que han de romandre el més estables possible. Aquesta ossada de la terra està constituïda per les grans cadenes muntanyoses organitzades segons una retícula que envolta el globus. La solidesa de les muntanyes, però, no implica inalterabilitat i immutabilitat, perquè també aquestes estan subjectes a

«DES DE LA PERSPECTIVA ACTUAL, KIRCHER NO VA APORTAR RES DE NOU EN LES SEUES CRÍTQUES, PERÒ VA SER LA SEUA FAMA I AUTORITAT LA QUE VA ANIMAR ELS DEFENSORS DE L'ALQUÍMIA A REFUTAR-LO»



L'Etna tal com fou observat per Kircher l'any 1637. Apareix en *Mundus subterraneus* (1665).

la vitalitat del planeta, siga en els aspectes relacionats amb la metamorfosi com els volcans, l'influx dels agents atmosfèrics i els terratrèmols, siga en els aspectes funcionals del cicle vital de la Terra: mantenint l'analogia amb el cos humà, les muntanyes apareixen com els pits dels quals flueixen els líquids fonamentals per a la vida. Així, els cims i els abismes estan en comunicació i relació directa.

De la mateixa manera, els terratrèmols, els volcans i les fonts estan en connexió amb els buits i els conductes subterranis en els quals els vents inoculen vibracions i combustions que originen les aigües de superfície i les erupcions.

Veiem, doncs, com s'estableixen les relacions entre el macrocosmos i el microcosmos i com el geocosmos, tot i tenir certes característiques pròpies de tots els cossos, sembla haver accentuat els atributs femenins. Manifesta, així, una connexió amb els mites inspirats en el culte de la deessa mare en què emergeix una estreta relació entre procreació i terra, entre l'espai hipogeu i la idea de fertilitat. Aquesta qüestió, com assenyala Alain Roger, és recurrent des de l'antiguitat.



El tema de les *cavernes profundes* associades a la feminitat malèfica ja apareix repetidament a l'*Odissea*.

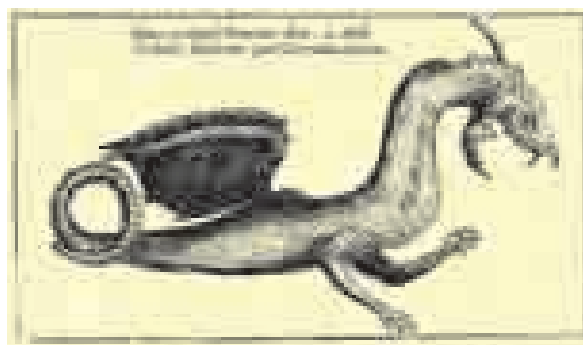
Kircher creu que sota els grans sistemes muntanyosos es troben ingents dipòsits d'aigua, els quals anomena hidrofilacis, que es comuniquen a través de rius igualment subterranis. Al seu costat imagina l'existència de dipòsits semblants de masses ígnies, pirofilacis, unides entre si per rius de foc. Aquests rius d'aigua i foc estan en moviment continu, i la seua doble acció, unida a la dels vents, permet explicar la majoria dels fenòmens geològics i meteorològics. La hipòtesi kircheriana dels forats i canals subterranis s'inspirava en teories d'Aristòtil, Albert el Gran, Jordi Bauer i Agrícola.

El jesuïta intentava sempre que podia comprovar per ell mateix tot allò que li interessava. El març de 1638, en el viatge de tornada de Siracusa, l'Etna i l'Stromboli van entrar en erupció. Quan va arribar a Tropea es va produir un terratrèmol i va presenciar la destrucció de l'illa de Santa Eufèmia. Una vegada a Nàpols, es va introduir al cràter del Vesuvi per observar el fenomen directament.

Juntament amb les revelacions empíriques i amb els estudis geològics i cosmològics, Kircher pobla les cavernes, especialment aquelles situades a les muntanyes, de dracs, basiliscos, sirenes, monstres i altres éssers vinculats amb la dimensió infernal –al museu tenia un esquelet que assegurava que pertanyia a una sirena–. La imatge de la caverna com a habitacle del drac representa el senyal de l'herència cristiana i medieval segons la qual en el món subterrani s'ubicava el regne del mal. Kircher intenta harmonitzar els bestiari medievals i la ciència moderna no sols mitjançant una imponent construcció conceptual, sinó també mercès a la fascinació de la descripció, la potència de l'imaginari i la inexhaurible fantasia barroca.

A més –com bé escriu Gómez de Liaño– la imatge que tant abunda en les publicacions kircherianes mostra també una altra virtualitat important, ja que per a la mentalitat mitjana de les persones de l'època constitueixen una prova indubtable del rigor d'aquests tractats. «L'home del Barroc podia pensar que la realitat i el món no eren més que aparença i engany, però estava fàcilment disposat a creure que les imatges estaven investides d'una força incomparable. Fent servir la terminologia neoplatònica, les imatges que

«NO TOTES LES TEORIES DE KIRCHER EREN CERTES, TANMATEIX EL CONJUNT DE LA SEUA OBRA REPRESENTA UNA DE LES FITES ARTÍSTIQUES MÉS IMPORTANTS DEL BARROC»



Drac prodigiós, per A. Kircher en *Mundus subterraneus* (1665).

adornen els volums de Kircher no són ni han de ser vistes com *fantasmes*, és a dir, com meres il·lusions, sinó com *eikones*, és a dir, com imatges precises de la realitat, imatges dignificades pel fet que el mateix home, la natura humana, era una imatge, un *eikon* de Déu, i Crist, la primera de les imatges divines.»

Kircher va ser considerat un dels grans erudits europeus del moment. Investigadors i artistes acudien a Roma a visitar-lo. A Poussin li va ensenyar geometria perspectiva, i Velázquez va aprendre del jesuïta els secrets de la llanterna màgica i de la màgia catòptrica amb els qual amenitzava les vetllades de la cort dels Àustria a Madrid. En Kircher, la ciència encara posseïa el poder de sorprendre les persones i entretenir-ne els ocis. No totes les seues teories eren certes, tanmateix el conjunt de la seua obra representa una de les fites artístiques més importants del barroc. ☺

BIBLIOGRAFIA

- BRUNO, G. (ca. 1588): *De la magie*, París, Editions Allia, 2000.
- CASSIRER, E. (1906): *El problema del conocimiento*, Mèxic, Fondo de Cultura Económico, 1993.
- FOUCAULT, M. (1966): *Las palabras y las cosas*, Mèxic, Siglo XXI, 1988.
- GÓMEZ DE LIAÑO, I. (1985): *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid, Siruela.
- HANSMANN, W. (1983): *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Nerea, 1989.
- KIRCHER, A. (1671): *Ars magna lucis et umbrae*, Universitat de Santiago de Compostel·la, 2000.
- MIORELLI, A. (2003): «Sogni di caverne e caverne da sogni. Realtà e finzione seicentesche tra Shakespeare e Kircher», en BELLI, G.; P. GIACOMONI; A. O. CAVINA (eds.): *Montagna. Arte, scienza, mito da Dürer a Warhol*, Milà, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento, Skira.
- ROGER, A. (1997): *Breu tractat del paisatge*, Barcelona, La Campana, 2000.
- ROSSI, P. (2003): «Il cielo, il tempo, le montagne», en BELLI, G.; P. GIACOMONI; A. O. CAVINA (eds.): *Montagna. Arte, scienza, mito da Dürer a Warhol*, Milà, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento, Skira.

Anna Moner i Sebastià Carratalà. Artistes i historiadors de l'art (Valencià).

CIÈNCIA GEOGRÀFICA, PINTURA I BELLESA

Josep Vicent Boira Maiques

GEOGRAPHICAL SCIENCE, PAINTING AND BEAUTY. THIS ARTICLE REFLECTS ON THE GEOLOGICAL AND GEOGRAPHICAL FOUNDATIONS OF BEAUTY, WHICH IS REMINISCENT OF THE TITLE OF AN ARTICLE WRITTEN IN THE TWENTIES BY THE MALLORCAN BERTOMEU DARDER PERICÀS, AND WHICH ENABLES US TO RELATE LANDSCAPE PAINTING AND GEOGRAPHICAL SCIENCE DIRECTLY. TO EXPLAIN GEOGRAPHY THROUGH LANDSCAPE PAINTING –AND VISA VERSA– COULD BE A WAY TO LOOK IN DEPTH AT THE HUMANIZATION OF SCIENCE AS WELL AS INTO THE SCIENTIFIC REASONING UNDERLYING THE REPRESENTATION OF NATURE.

Hi ha decididament dues formes d'enfrontar-se al repte d'harmonitzar la producció artística, la natura i l'explicació geogràfica. La primera és negant-ne la possibilitat. La segona, defensant-la. Ortega y Gasset en un article de 1957 es mostrava partidari de la primera opció quan escrivia: «Llevad al mismo paisaje un cazador, un pintor y un labrador: los ojos de cada uno verán ingredientes distintos de la campiña; en rigor, tres paisajes diferentes. Y no se diga que el cazador prefiere su paisaje venatorio después de haber visto los del pintor y el labrador. No; estos no los ha visto, no los verá nunca.» La segona posició tenia un defensor també il·lustre: Alexander von Humboldt. En la seua monumental obra *Cosmos* (1845-1858) escrivia la importància de la influència del món exterior sobre la imaginació i el sentiment, «influència que ha donat en els temps moderns un poderós impuls a l'estudi de les ciències naturals» i defensava que aquest impuls havia estat protagonitzat per «l'animada descripció de regions llunyanes, per la pintura de paisatge, sempre que caracteritze la fesomia dels vegetals [i] per les plantacions o la disposició de les formes vegetals exòtiques en grups que contrasten entre si».

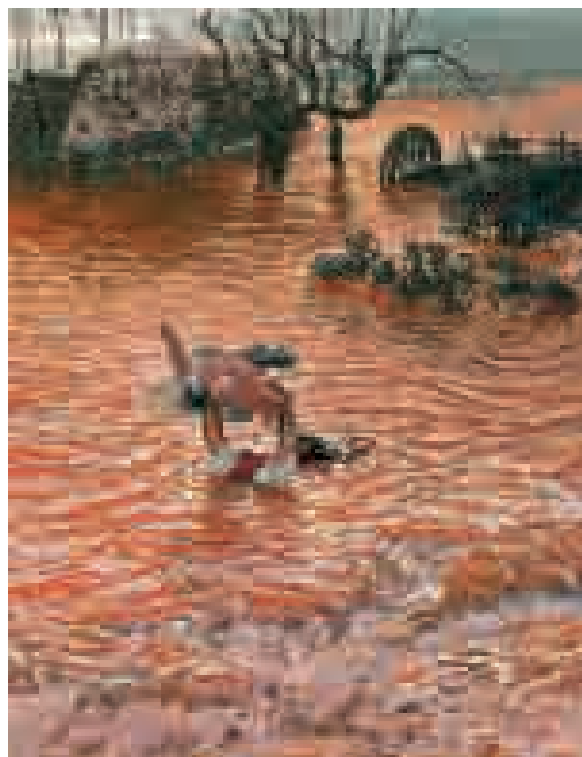
Certament la relació entre geografia, art i natura és manifesta. Josep Sureda i Blanes, doctor en farmàcia i químic, alcalde d'Artà i primer traductor de *Die Balearen* de l'arxiduc Lluís Salvador d'Àustria, en un article escrit als anys vint del segle passat a la revista *Llevant*, una publicació definida per algú com *mallorquina i catòlica*, demanava la compatibilitat entre «la poesia de la naturalesa» i els «mètodes de la ciència». «Es tracta –diu– de dos sistemes complementaris que ja Goethe va saber fondre en un sol mètode.» I en parlar de mallorquins, recorde ara les paraules d'un jove Vicenç Maria Rosselló Verger, catedràtic de Geogra-



Domenico Ghirlandaio, *Adoració dels Mags*, detall del paisatge. Florència, Hospital dels Inocents. Un exemple de paisatge del Quattrocento com els evocats pel geògraf Vicenç Rosselló en la seua descripció de Mallorca.

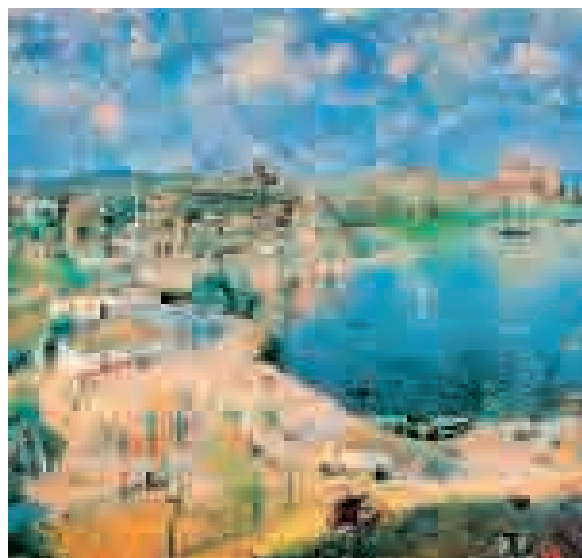
fia Física a la Universitat de València, que el 1964 escrivia –en castellà, *malgré lui*–: «*Si el Mediterráneo es un mar entre montañas, Mallorca es su mejor compendio; el paisaje de la isla siempre se ve cerrado, como en un cuadro del Quattrocento por las sierras de perfil cortado.*» La comparança del paisatge de Mallorca vista per un geògraf amb un quadre del Quattrocento és significativa. Però encara n’hi ha més: és o no és el següent fragment de Rosselló indicatiu d’una impressió plenament «pictòrica» de la geografia?: «*Hacia levante se inclina el altiplano y desemboca en un golfo de verdor de donde emergen en gran número las vistosas ruedas de los molinos... La villa, de un tinte amarillo dorado, preside las dispersas casitas cuya blancura puntea el azul-verde de la alfalfa, rodeada de almendros y frutales, viñedos, pinares y garrigas*». Però, a més, un geògraf cerca sempre un punt de vista, una elevació del terreny des d’on captar l’escena... Igual que un pintor. Rosselló afirma: «*La más clara impresión de una comarca se tiene contemplándola desde algunos puntos elevados: los Puigs de Randa, Consolació, Sant Salvador... Consolació, el montecillo humilde de Santanyí [...] va a ser la mejor atalaya [...] Se contempla la costa de Porto Colom hasta más allá de Campos y en ella Cala d’Or, con sus casitas blancas, Porto Petra, las bellas calas familiares de los pescadores, contrabandistas y pintores.*» Pescadors, contrabandistes, pintors i..., geògrafs!, com el mateix Rosselló, que ha estudiat una a una totes aquelles cales de Mallorca. Aquelles cales del sud-est de l’illa que eren destinació final de pintors i de geògrafs i, per això, amidades i immortalitzades a parts iguals pels uns i pels altres. Pels uns, com Rosselló, des de la ciència geomorfològica. Pels altres, com l’argentí «nacionalitzat» mallorquí Francisco Bernareggi, des de la pintura. Hom diu de Bernareggi (1878-1959) que se sentia tan lligat a aquells indrets que es disgustava molt en veure passar, sols passar, qualsevol altra persona, i encara més un altre pintor.

Amb aquest precedent, és fàcil endevinar que la nostra tesi és clara: els punts en comú entre geografia, natura i art –començant pel «punt de vista», en sentit físic i preeminent de l’espai–, són tants que ben bé es podria analitzar i explicar el croquis geològic i la configuració física del relleu a través de la pintura i, en general a través de la representació de l’espai, és a dir, de la cartografia i, per filar més prim, essencialment de la cartografia precontemporània, tan significativa com *naïf*. Tanmateix, la tesi té una cara oculta: també es podria explicar l’art i la pintura per la geografia. Això i no una altra cosa és el que va recollir el geòleg



Antonio Muñoz Degrain, *Amor de mare*, València, Museu de Belles Arts.

«LA PINTURA DE PAISATGE SERVEIX COM A RECURS DIDÀCTIC I COM A MITJÀ DE CULTURALITZACIÓ GENERAL, DE SENSIBILITZACIÓ SOCIAL



Ramon Nadal, *Palma i la seva badia*. L’artista pintà el 1949 una imatge de la ciutat quan començava a expandir-se sobre la seua badia.



El geògraf Pierre Deffontaines dibuixant durant el seu treball de camp. Extret de Pierre Deffontaines, *Geografia dels Països Catalans*, Barcelona, 1975.

mallorquí de primeries del segle passat Bartomeu Darder Pericàs, amb un treball de títol impagable: *Els fonaments geològics de la bellesa de Mallorca* (1928). La bellesa, doncs, tenia un component racional: la geologia com a substrat incommovible, la geomorfologia com a catalitzador visual de formes i la geobotànica com a matisadora dels colors. El silogisme està servit: si la bellesa és pintura de paisatges i la geologia és la base de la bellesa paisatgística, aleshores, la geologia està en els fonaments de la bona pintura de paisatges. Certament, molt s'ha parlat de com l'art condiciona la imatge d'un país, especialment des d'època romàntica (els noms de Turner o Constable se'ns vénen als lla-vis), però, i a l'inrevés? Quan Darder va publicar el 1920 un dels primers mapes fisiogràfics i geomorfològics de l'illa de Mallorca, diferenciant-la en cinc unitats, quan l'anglès Gilbert el 1934 també va dir la seua i quan el ja citat Rosselló, el 1974, va reblar el clau amb una altra divisió del relleu mallorquí, quina influència tingueren en la materialització i idealització d'un paisatge –i d'un paisatgisme!–, a Mallorca? Què fou abans, la geografia o l'art? El pintor Pau Fornés (Palma, 1930) ho tenia clar: «El paisatgisme s'explica en funció de la luxúria de blaus i verds, fins i tot grisos, de la mar i els pins i els núvols *horabaixando*.» També hi ha, com sempre, arguments contraris. Ramon Nadal (Palma, 1913-1998) va contribuir amb la seua pintura de paisatge a «fixar» la geografia illenca, a solidificar una imatge prototípica de Mallorca.

**«POCA GEOMORFOLOGIA
LITORAL ES PODRIA
EXPLICAR AMB SOROLLA
I POCA HIDROLOGIA FLUVIAL
AMB MUÑOZ DEGRAIN!»**



Dibuix del geògraf Pierre Vidal de la Blanche de les barraques valencianes amb notes sobre el seu aspecte, tècnica constructiva i distribució comarcal. Extret del carnet 26, full 8 recte, Bibliothèque de l'Institut de Géographie de Paris.

Però ens interessa, ara, el cas contrari: com la geografia pot ser explicada amb i per la pintura... En altres paraules, la possibilitat que el fenomenal llibre de Rosselló del 1964 sobre el sud-est de l'illa de Mallorca –i altres que en vingueren després–, pogueren ser explicats i complementats, amb les obres, per exemple, del pintor Miquel Brunet (premi, per cert, Ramon Llull a les Arts el 2003) per a la planura, amb Bernareggi per a les cales, amb Sassu per a Formentor, amb Blanes per a Artà o amb Mir per als penya-segats. La geografia de Mallorca podria recolzar-se en les pintures d'Anglada Camarasa, de Cittadini, de Benàssar, d'Hubert, de Cerdà pare i fill? Si el pintor Aligi Sassu (Milà, 1912 – Palma, 2000) va poder il·lustrar el llibre *A les Illes* de Baltasar Porcel o el del poeta Bota Totxo, per què no el de Rosselló Verger?

No hi ha cap impediment de la ciència, al meu entendre, que ho impossibilita i l'únic fre és la mateixa limitació de l'obra pictòrica, que no naix, la majoria de vegades, per complementar o explicar el text científic. La pintura de paisatge no és un croquis geomorfològic ni arriba al detall de la figura científica. Fet i fet, poca geomorfologia litoral es podria explicar amb Sorolla i poca hidrologia fluvial amb Muñoz Degrain! –millor ens aniria amb Gonzalo Salvà i l'interior muntanyenc valencià–. Però sí que serveix com a recurs didàctic i com a mitjà de culturització general, de sensibilització social. Si ens toca explicar, per exemple, el paisatge de la Toscana, per què no, seguint Josep Pla, fer servir els frescos de la



Santiago Rusiñol, *Vall dels tarongers* (Viganarais, Mallorca). Barcelona, Abadía de Montserrat.

cavalcada de Cosimo de Mèdici i de Lorenzo el Magnífic al palau Mèdici Riccardi de Benozzo Gozzoli, tan admirat per l'escriptor català? Hi ha, però, un altre impediment: el rebuig d'alguns científics a incloure aquesta concessió al sentiment. No ens pot estranyar que als anys vint del segle passat es produïren fortes reaccions contra l'espiritualitat del paisatge i les seues conseqüències. Sureda i Blanes se'n va fer ressò en un article de *Llevant*: «Com un eco del criteri biològic que s'estén arreu del món envaint els terrers de les més diverses activitats humanes han sortit, fa poc, en la nostra llengua tres estudis que consideren els paisatges Mostrats des d'un punt de vista estrictament formal.» Es referia a *El paisatge de Catalunya*, de Marcel Chevalier; *El Montseny*, d'Ignasi de Segarra, i al ja citat *Els factors geològics en la bellesa de Mallorca* de Bartomeu Darder. Aquests tres textos reafirmaven la fonamentació quantitativa del paisatge, i potser tenien raó: naixien com a reacció davant l'excés de sentimentalisme. «Es tracta d'oposar una mena

de rigorisme científic a les vaguetats líriques de les ànimes sensibles», afirmava un més que comprensiu Sureda i Blanes.

Els temps, però, han canviat. Avui, hauria de ser possible cultivar una «geografia racional», una «doctrina objectiva del paisatge», un «rigorisme científic», com defensaven Chevalier, Darder i Segarra, i una culta i proporcionada delectació per la pintura, apreciament el valor afegit que per a l'explicació ordenada de la natura té la pintura, sempre sense caure, com Chevalier afirmava, en «l'admiració beata i passiva de la naturalesa». En un temps com el nostre de sensualitat exacerbada i col·lectiva, un quadre permet introduir conceptes geogràfics millor que cent tractats –tan necessaris com feixucs–, de la nostra ciència. Aprofitem-nos-en. ☺

Josep Vicent Boira Maiques. Departament de Geografia, Universitat de València.

DEL NATURAL

MONOGRÀFIC



L'EMOCIÓ PINTADA

EL PAISATGE ROMÀNTIC

Victoria E. Bonet Solves

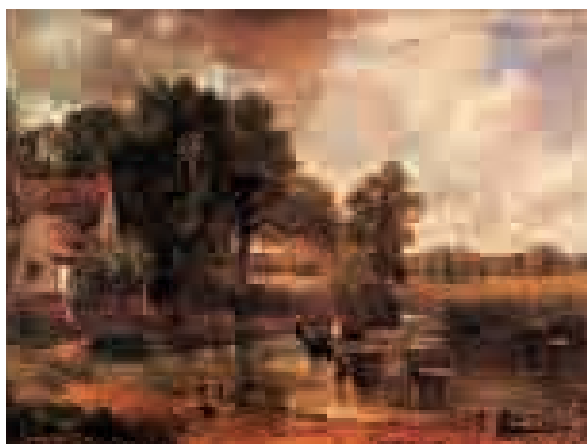
PAINTED EMOTIONS. ROMANTIC LANDSCAPE. RECOGNITION OF THE LANDSCAPE AS A FIRST CLASS GENRE OF PAINTING WAS ONE OF THE MOST IMPORTANT CONQUESTS OF XIX CENTURY ART. ROMANTICISM, THROUGH THE WORKS BY FRIEDRICH, CONSTABLE AND TURNER, GAVE US THREE DIFFERENT VISIONS OF NATURE, ITS PERCEPTION AND OVERALL THE EXPRESSION OF THOSE EMOTIONS IT CAN INSPIRE

Qui no ha sentit davant d'un bell paisatge una emoció molt fonda? Què té la naturalesa que a vegades ens atorga el plaer de la contemplació? Per què la nostra mirada, a vegades marcida per la quotidianitat, és capaç d'extasiar-se davant d'una vista natural? Mentre nosaltres emmudim davant seu o com a màxim gosem a qualificar-la amb adjectius insignificants, altres, des de fa segles, han sabut expressar en la literatura, en la poesia, els seus sentiments i emocions amb una intensitat cor-prenedora. La pintura, però, va ser més avara a l'hora de mostrar la seua admiració. Inexplicablement. Des de l'Edat Mitjana, l'art ens ha ofert algun quadre en què el

«DES DE L'EDAT MITJANA, L'ART ENS HA OFERT ALGUN QUADRE EN QUÈ EL PAISATGE ADQUIRIA TOT EL PROTAGONISME, PERÒ NO VA SER FINS AL SEGLE XIX QUAN EL GÈNERE ACONSEGUIRIA EL RECOINEIXEMENT OFICIAL DEFINITIU»

paisatge adquiria tot el protagonisme, però no va ser fins al segle XIX quan el gènere va aconseguir el reconeixement oficial definitiu. Tal vegada a causa de la seua suposada modèstia enfront d'altres assumptes de major calat com el mitològic o el religiós. Al cap i a la fi, en essència, no tenia contingut, no deia res, no explicava un esdeveniment ni narrava una història a l'espectador. Era senzillament el que mostrava, el seu sentit descansava en la bellesa, sense més. D'altra banda, una escena carregada de dramatisme permetia a l'artista donar solta al seu estil i posseïa la capacitat de captivar el client i l'espectador. Una vista natural, al contrari, podia resultar trivial davant la seua mirada.

Tot i així, hi va haver excepcions. N'hi va haver i ens van regalar bells exemples. Holanda, durant el segle XVII, va donar a llum uns artistes que van veure en el més modest detall un motiu de recreació artística. Els animals, els interiors de les llars, el botiguer del mercat, el veí del costat o les pastures i camins que rodejaven les ciutats van ocupar els llenços amb un mestratge superb. No hi havia tema petit, perquè ells el feien gran amb el seu bon fer. Aquells mateixos anys van conèixer la labor d'un altre pintor, Claudio de Lorena (1600-1682), francès de naixement i italià per passió. En realitat anava per a pastisser i la fortuna va voler que arribara a ser un artista d'extraordinaris dots. En la seua obra no sols va configurar una composició del paisatge que es consolidaria per a la



John Constable, *El carro de fenc*, 1821 (detall a la pàgina anterior).



Caspar David Friedrich, *La gran tanca pròxima a Dresden*, 1832.

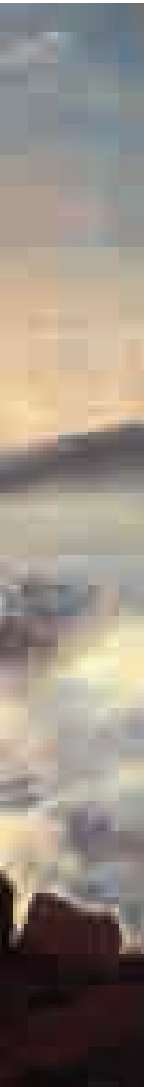
posteritat, sinó que es va mostrar com una persona de sensibilitat sublim per a apreciar els valors de la naturalesa. Els seus primers biògrafs ens el descobreixen fent excursions pels camps al voltant de Roma, dibuixant i pintant, fins i tot a l'oli, esbossos en què atrapava paisatges, fragments o efectes inesperats. Encara que no van passar de ser apunts, aquesta apreciació té el seu reflex als seus quadres, ja que manifesten un respecte i una habilitat excepcionals per a retratar la natura. Ara bé, els llenços, encara que solen estudiar-se dins del paisatgisme, continuaven fent importants concessions a la tradició. Hi apareix la figura realitzant una activitat concreta o representant un paper determinat en una història. No se'n va poder sostraure completament, d'aquesta convenció, encara que sí que va empètir-ne la presència. Va poblar els primers plans de les seues obres amb personatges de reduïdes dimensions que relataven una escena concreta, per destinar la resta de la tela a una generosa exhibició paisatgística en què la vegetació, l'aigua i la llum podien delectar l'observador. I ho feien, ho continuen fent. Amb el seu art no va aconseguir alliberar completament la naturalesa, però sí que li va permetre, mercès a l'estudi consciencios i admirat, oferir-li l'oportunitat de mostrar-se sense límits i emparar l'ésser humà. Va deixar de ser mera comparsa per convertir-se en companya. Dos segles després aconseguiria el poder i la independència.

Goethe va dir del romanticisme que era una malaltia. Era una malaltia nascuda del fracàs i l'ansia de llibertat, del malestar i la constant inquietud, del patiment i el dolor, de la soledat, el sentiment i l'emoció intensa. Va ser llavors quan es va forjar aquella imatge *romàntica* de l'artista marginal i patidor que encara avui continua vigent per a alguns. El pintor no va ser completament aliè a allò que succeïa al seu voltant —les últimes dècades del segle XVIII i primeries del XIX van estar carregades d'esdeveniments a què no van poder sostraure's—; no obstant això, va descobrir en el distanciament de la societat un mecanisme eficaç de



Caspar David Friedrich, *El caminant sobre la boira*, 1817-1818.

creació i una manera de consolidar els murs que li separaven d'aquells que no posseïen el do artístic. No els agradava la realitat que els envoltava, així que l'escapisme constant es va convertir per als artistes en un recurs creatiu de primer ordre. Fugien al passat, a llocs llunyans i exòtics, als foscos territoris de la imaginació, a la religió o cap a la naturalesa. El paisatge es va convertir per a alguns en un refugi per a allunyar-se d'una humanitat que no acabaven de comprendre o d'acceptar en els termes que la revolució industrial havia establert. I sobretot en un mitjà per a la reflexió personal, per a la introspecció, per a la pura creació. Una de les grans revolucions pictòriques d'aquest inclassificable moviment va ser la conquesta del gènere com a tal. Llevat de les excepcions que potser hi hagué en el passat, va ser a partir de llavors quan les vistes naturals van adquirir un protagonisme definitiu. Ja no era necessària la presència humana per a justificar la seua existència. A pesar d'això, les



Caspar David Friedrich, *El monjo vora la mar*, 1809.

figures no van desaparèixer completament. Hi va haver pintors que les van mantenir en les seues obres i els donaren un paper essencial, encara que passiu. Elles van deixar de narrar històries per aprendre a admirar la naturalesa en què l'artista les havia retratat. D'altra banda, l'art oficial, que havia negat al paisatge categoria artística, va ser capaç de reconèixer la potència creadora, la força d'aquests assumptes i el pregon contingut que podia arribar a transmetre. Perquè això és indubtable, el paisatge romàntic continuava dient alguna cosa. Encara trigaria a arribar la representació d'una naturalesa que no necessitava la idealització, l'espectacularitat, ni l'esperit del pintor per a existir, que valia per si mateixa, fins i tot en els seus detalls més ínfims i íntims. Encara passaria temps perquè deixara de sentir i es limitara a ser. El paisatge de la realitat iniciaria aquest camí, l'impressionisme el culminaria.

■ LA INSIGNIFICANÇA HUMANA ENFRONT DE LA CREACIÓ

Caspar David Friedrich (Greifswald, Pomerània, Alemanya, 1774 – Dresden, Prússia, Alemanya, 1840)

«PER A FRIEDRICH, EL PAISATGE ES VA CONVERTIR EN EL MITJÀ IDONI PER A TRASLLADAR LA SEUA EMOCIÓ AL LLENÇ. EN ELL, ART I NATURALESA ES FAN UN PER ADQUIRIR UN NOU VALOR COM A EXPRESSIÓ SINCERA DE L'INDIVIDU.»

va descobrir en el món natural que l'envoltava l'alè de l'espiritualitat i el va dotar d'un profund sentiment que respirava religiositat. Afirmava que l'artista no sols havia de pintar el que veia davant seu, sinó que havia de mostrar el que hi havia al seu interior. Per a ell, el paisatge es va convertir en el mitjà idoni per a traslladar la seua emoció al llenç. En ell, art i naturalesa es fan un per adquirir un nou valor com a expressió sincera de l'individu. I mentrestant, la mirada de l'observador es deixa fascinar per la seua obra amb la mateixa silenciosa passió amb què ell va retratar aquelles vistes. Era un extraordinari pintor, de toc descriptiu, de minuciosa redacció del dibuix i amb una superba sensibilitat per al color. Mai deixarà de sorprendre'ns la delicadesa que alguns paisatgistes romàntics manifesten cap a la matèria pictòrica, atribuïda amb pertinaça insistència a altres artistes posteriors. Les seues àmplies composicions, dominades per l'habilitat d'un mestre, es cobreixen amb perspectives aèries extraordinàries, d'intangible perfecció, i amb uns efectes de llum magistrals de realisme palpitant. No en va afirmar que la naturalesa calia estudiar-la en la naturalesa i no en les pintures. Les seues estudiades escenes, d'un equilibri i una serenitat quasi



J. M. W. Turner, *Pluja, vapor, velocitat*, 1844.

clàssiques, s'ameraven de l'emoció de la bellesa natural. Una de les constants de la seua producció va ser la presència de l'home als seus quadres, perquè li apassionava reflexionar sobre la seua insignificança enfront de la grandesa de Déu i la seua creació. Sol mostrar-se d'esquena, contemplant el paisatge, com si foren autoretrats de l'artista que va veure el que després va traslladar a la tela, com si intentaren ser una prolongació de l'observador que mira l'assumpte pintat. Un va intent per part de l'espectador, perquè en algunes de les seues obres no aconsegueix entreveure allò que les figures des de la seua posició aconsegueixen albirar. Intueix una estampa extraordinària que l'artista li arrabassa sense concessions, com un lladre avar que vol negar el plaer d'aquest espectacle i que ens llança cap a la frustració romàntica d'anhel insatisfet. No importen els seus rostres, només la seua actitud reflexiva, carregada a vegades de significat. Així succeeix amb *El caminant sobre la boira*, realitzat al voltant de 1817-1818, en què el viatger s'alça sobre les roques escarpades del primer pla i admira calladament el paisatge prenyat de boira que se li obre

sota els peus. El seu assossec acompanya el silenci de l'escena, mentre nosaltres sucumbim a la bellesa inabastable i invisible que només podem intuir. Soledat, emoció i desencant romàntics elevats a la categoria d'art.

Als quadres de Friedrich bateguen els símbols, en uns casos són creus, en altres animals, vaixells o personatges que donen una major profunditat encara al missatge que transmet la mateixa naturalesa. Amb el temps, la maduresa del seu estil, d'exquisida factura, i l'interès manifestat per l'estudi dels fenòmens naturals, es van traduir en la realització d'una sèrie d'obres en què el paisatge conquesta un ple protagonisme, més enllà de la presència d'alguna figura o element. El tractament de la llum, a la qual arranca matisos d'un realisme quasi al·lucinat, o la representació de les muntanyes i la vegetació, es converteixen en un reflex del seu esperit, en una intensa expressió del sentiment, d'una pau sublim. *El vedat gran*, pintat el 1832, posseeix una composició equilibrada, de transparent atmosfera i un celatge on la calidesa dels grocs es tiny de blaus delicats. Davant del llenç, la mirada

de l'espectador es delecta en els detalls, però és capaç d'advertir al mateix temps l'alè d'una emoció continguda davant la bellesa de la creació. Contrasta aquesta quietud plàcida, serena i sentida, amb la que es palpa en *Monjo a la vora del mar*, realitzat unes dècades abans. La sublimitat, que va trobar en el paisatgisme un dels seus idiomes més expressius, podia mostrar-se a través de l'horror, de la violència, dels abismes i els cims inabastables, del foc i la tempesta, el melodrama i la cruesa, per traduir la insignificança de l'home davant del poder ingovernable de la naturalesa. Però també, aquesta categoria estètica podia mostrar-se a través de la foscor, la vacuïtat i la soledat insondable. Tot això ho ofereix amb descarnada sinceritat el llenç de l'artista alemany. L'individu se situa davant del mar per perdre's en la immensitat d'un buit que l'abraça i consumeix. La seua figura empetitida per la grandesa de la vista que s'erigeix davant seu i que el porta a reflexionar sobre la presència d'un Déu sobrenatural. L'austeritat de la composició, dominada per l'aigua i un cel que destil·la un fred esglaiador, harmonitza amb una paleta de sobrietat quasi malaltissa. No és el monjo, no és el paisatge, és aquell sentiment tan humà de desemparament i incomunicació que a vegades ens tenalla per a conduir-nos al nostre propi infern interior el que retrata Friedrich d'una manera commovedora.

■ EL PAISATGE FAMILIAR DE CONSTABLE

La història de la pintura ens regala esplèndids exemples de com el quadre més senzill en aparença pot amagar un cúmul de saviesa artística i una emoció superba. Així succeeix quan contemplem admirats una *Madonna* de Rafael o quan ens col·loquem davant d'un quadre de John Constable (East Bergholt, Suffolk, Anglaterra, 1776 – Londres, 1837). Aquest artista, un dels més apreciats paisatgistes britànics, no es va dedicar a representar una naturalesa desfermada, no va escapar a llocs d'impressionant bellesa per a traslladar-los al llenç amb el mestratge del seu estil, ni es va abandonar a la immortalització de la insignificança humana enfront de la creació. La seua terra natal va constituir el pilar essencial d'una obra marcada per l'amor cap aquells paisatges que va retratar

amb innegable veritat. La senzillesa de les seues vistes naturals, dominades pel verd i coronades per uns celatges que va estudiar amb la passió del científic, semblen irradiar el sentiment exaltat d'una ànima piadosa que veia en cada detall, per nemi que fóra, la mà de Déu. El romanticisme d'aquest artista es basa precisament en aquest cant a la bellesa humil del seu entorn familiar, sense sobresalts; en la profunda religiositat que emana de cada una de les pinzellades que el construeixen. No va ser un simple espectador dels paisatges rurals que va pintar amb devoció, sinó el mestre que hi va trobar la més elevada sublimitat. En alguna ocasió s'ha relacionat coherentment l'obra de Constable amb la poesia de William Wordsworth. Les seues van ser sensibilitats fetes per veure en la petitesa la grandesa i a més per expressar-ho des de dins amb color o paraules. Així succeeix amb el seu quadre

més famós, *El carro de fenc*, que va exposar el 1821 com a *Paisatge al migdia*. Amb aquest títol, carregat de realitat i absent de connotacions narratives de qualsevol tipus, i amb les dimensions que li va dedicar, quasi dos metres d'ample, l'artista donava per definitiva la conquesta del paisatgisme com a gènere artístic de ple dret. En aparença sembla inspirar-se en els paisatges bucòlics del segle XVIII, plens d'encant, encara que el seu retrat és molt més sincer, més fidel a la realitat que coneixia bé. L'as-

sumpte és molt senzill, un carro està creuant el riu Stour; no obstant això, està ple de petits detalls que demostren un amor intens pel lloc: el gos de primer pla, la figura que sembla amarrar una barca, els llauradors treballant al camp, el fum de la ximenera que ens parla de l'activitat dins de la casa. Aquí la passió romàntica es manifesta en l'expressió de la realitat i en la seua simplicitat, en l'homenatge del pintor a qui la va crear i en la representació del propi esperit que batega en la naturalesa més humil. Però n'hi ha més. Si només jutjàrem l'obra de Constable pels seus temes, el considerariem un paisatgista de la ruralia mancat de l'atractiu i atreviment d'altres companys seus, sense la rebel·lia pròpia d'un romàntic. Kenneth Clark, al contrari, ens explica que, per la seua tècnica, per la manera que té de treballar la pintura, podria qualificar-se, «després de Goya, com el més revolucionari». De fet, *El carro de fenc* va ser contemplat

«PER A TURNER, ELS ELEMENTS I ELS FENÒMENS NATURALS NO POSSEÏEN UN CONTINGUT SIMBÒLIC PARTICULAR, NI EREN MANIFESTACIONS DE LA GRANDESA DE LA CREACIÓ. GAUDIEN D'UNA VIDA PRÒPIA I, EN TOT CAS, D'UNA MORAL QUE NAIXIA EN SI MATEIXA.»



J. M. W. Turner, *El castell de Norham. Eixida del Sol*, 1845.

per Géricault, un dels titans del romanticisme, en la Royal Academy i es va preocupar que aquesta obra visitara el Saló de París de 1824. Quan Eugène Delacroix (Charenton-Saint Maurice, França, 1798 – París, 1863) el va veure, va decidir retocar els fons del seu famós llenç de *La Matança de Quíos* per seguir el camí del mestre anglès. I avui dia hi ha qui continua considerant Constable el motor inspirador de la famosa escola francesa de paisatge de Barbizon. Ell va arribar a afirmar en una ocasió que pintar era sinònim de sentir i a la vista de les seues teles, ningú no ho dubta. Ara bé, també és cert que va ser un artista extraordinàriament metòdic en la seua labor creativa, tant en l'execució d'apunts en què traslladava amb objectiva certesa la naturalesa fins a l'extrem de poder prendre'ls com a quadres impressionistes, com en el procés d'elaboració d'una obra concreta, de la qual realitzava un esbós de dimensions semblants al treball definitiu. Per tot això, els colors de la seua paleta es despleguen sobre la tela d'una manera sorprenent, arrancant matisos insospitats; els detalls vibren amb desimboltura

per la frescor del seu toc i la llum provoca efectes sobre les superfícies amb inusitat naturalisme.

■ «RETRATS DEL NO-RES»

Hugh Honour va escriure: «Mentre els paisatges de Constable semblen reflectir tant l'angoixa com l'exaltació d'intensa oració privada, els de Turner semblen més aviat el producte d'una apassionada relació física amb el seu medi, afí quasi sempre a l'acte sexual i a vegades a la violació.» Joseph Mallord William Turner (Londres, Anglaterra, 1175-1851), arquitecte frustrat i especialista en aquarel·les topogràfiques, va donar al gènere una identitat absoluta. Per a ell, els elements i els fenòmens naturals no posseïen un contingut simbòlic particular, ni eren manifestacions de la grandesa de la creació. Posseïen una vida pròpia i, en tot cas, una moral que naixia en si mateixa. La seua labor era traslladar al llenç aquesta existència de força aclaparadora. En la seua producció es conserven paisatges històrics i mitològics inspirats en Claude Gellée,

Le Lorrain, a qui va admirar profundament i de qui va assimilar una determinada estructura. No obstant això, quan contemplem la pintura d'aquests dos artistes som capaços d'entreveure una gran diferència: la llum, aquella llum que es va convertir als pinzells de l'anglès en la raó de ser del seu art. Amb el temps, la vegetació i la terra van anar perdent protagonisme als seus llenços i es va inclinar per altres assumptes que li permeteren experimentar amb la composició, incorporant-hi nous dissenys que abundaren en la descripció d'una naturalesa desmesurada i desbocada. Així, en les seues marines, el moviment agitat de l'aigua compassat amb els cels entelats de núvols creava conjunts d'embullada violència. El vòrtex va arrasar les formes per transmetre l'arravatament natural més absolut. És tan efectiu en la seua descripció que algunes de les seues pintures no sols les observem, sinó que a més les escoltem corglaçats. I és cert, com afirma D. B. Brown, que en les seues mans el paisatge va perdre la seua substància. Els arbres, les plantes, les muntanyes, les onades del mar van deixar de definir-se minuciosament, es van tornar irrecognoscibles per a ser pur efecte pictòric, abstracció. És com si s'estiguera d'il·lustrar el tangible per endinsar-se en la representació de l'intangible, dels efectes, dels fenòmens.

En una de les seues obres (1844) Turner s'allunya aparentment dels romàntics per reflectir els èxits de la industrialització.

Un tren travessa el Tàmesi amb rapidesa, s'abalança cap al primer pla, cap a l'espectador; al fons atauillem un pont i als peus una petita barca sobre el riu; la resta són bromes, remolins d'aigua i llum. Els amos de la tela són la pluja, el vapor i la velocitat, que, justament, donen títol a la peça i existeixen gràcies a la saviesa de l'artista per a pintar-los amb un toc arrossegat i valent, un empastament de riquíssims matisos i un color que arranca delicades entonacions. Algú va dir de les pintures de Turner que eren *retrats del no-res* i per a la mirada de l'època, així degué ser. És per això que la llum s'apropia de l'assumpte i immaterialitza les formes. Aquí s'intueix així. Potser perquè, com s'ha dit, allò que mou l'anglès a crear no és un concepte o una emoció, és una sensació visual que no es preocupa pels detalls. Però la immortalitat d'aquest pintor no sols s'explica per la seua capacitat per a diluir la naturalesa sota el domini de la seua pinzellada, sinó a haver proporcionat al color un valor intrínsec, una qualitat

expressiva en ella mateixa. No sentia cap inclinació especial pel verd, dominant a Anglaterra, al contrari, li fascinava un espectre més brillant i de timbre intens. Per això, va cercar durant algun temps atrapar-lo en la representació d'albes i capvespres. Itàlia va fer la resta. El roig, el taronja, el groc, el púrpura i els intensos blaus van conquerir la seua paleta i ho van fer amb una suavitat i sensibilitat estremidores. En la dècada dels quaranta, el pintor es va perdre poques eixides de sol. És aquell moment del dia en què naix la llum i en què, a vegades, la boira envaeix l'atmosfera fonent cel i terra. Els objectes, sota el seu efecte, perden els perfils per fondre's en la boira. El 1845 Turner va pintar *El castell de Norham, eixida del sol*. És una tela de composició nítidament clàssica en què l'edifici que va retratar diverses vegades s'intueix tan sols com una gran taca de blau vibrant que té el seu reflex sobre l'aigua. Se n'han perdut els detalls, però no ens importa, perquè el tret més excels del quadre és la transparència

de la pinzellada a l'oli, d'una subtileza tal que sembla aquarel·la. La font de llum es torna difusa, penja sobre el monument i crea efectes de grocs intensos al seu voltant que evidencien les boirines i dissolen les formes. Ni una sola estridència cromàtica, a pesar de la paleta emprada, entela la quietud de l'escena. Des de la turbulència de les seues tempestes, ens condueix al silenci d'un matí etern, sublim i romàntic.

Art i naturalesa han mantingut al llarg dels segles una estreta amistat, però va ser en aquesta època quan la seua relació va aprendre el significat de la passió, quan el sentiment es va fer present als llenços amb una intensitat insondable, quan l'obra de pintors com Friedrich, Constable o Turner ens van dir que de l'emoció no sols se n'ha de gaudir, sinó beure'n, viure-la. ☺

**«TURNER ÉS TAN EFECTIU
EN LA SEUA DESCRIPCIÓ
QUE ALGUNES DE LES SEUES
PINTURES MARINES NO SOLS
LES OBSERVEM, SINÓ QUE
A MÉS LES ESCOLTEM
CORGLAÇATS»**

BIBLIOGRAFIA

- ANDREWS, M. (1999): *Landscape and Western Art*, Oxford, Oxford University Press.
 BROWN, D. B (2001): *Romanticism*, Londres, Phaidon.
 CLARK, K. (1990): *La rebelión romántica*, Madrid, Alianza. (Ed. original anglesa: Londres, 1973.)
 HONOUR, H. (1981): *El romanticismo*, Madrid, Alianza. (Ed. original anglesa: Harmondsworth, 1979.)
 ROSENBLUM, R.; JANSON, H. W. (1992): *El arte del siglo XIX*, Madrid, Akal. (Ed. original anglesa: Nova York, 1984.)

Victoria E. Bonet Solves. Professora d'Història de l'Art de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, Universitat Politècnica de València.

LA IMATGE DEL NOU MÓN

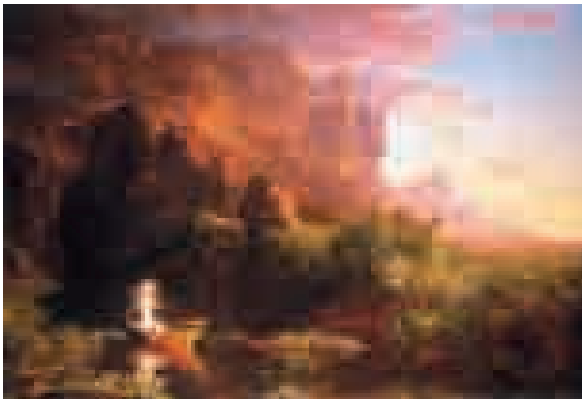
UN RECORREGUT PER LA PINTURA DE PAISATGES NORD-AMERICANA DEL SEGLE XIX

Rebeca Romero Escrivá

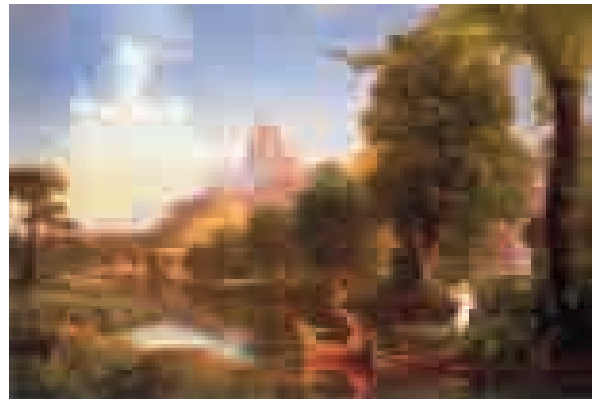
IMAGES OF THE NEW WORLD. THE AMERICAN LANDSCAPE PAINTING OF THE 19TH CENTURY IS PRACTICALLY UNKNOWN IN EUROPE. IN THIS ARTICLE WE SUMMARIZE THE ARTISTS AND THE MOST EMBLEMATIC WORKS OF THIS PERIOD: FROM THOMAS COLE'S ALLEGORICAL PAINTING AND THE SCHOOL OF THE HUDSON RIVER THROUGH LUMINISM AND UP TO THE WATERCOLOURS OF WINSLOW HOMER, PREDECESSOR OF MODERNISM. ALTHOUGH TO A CERTAIN EXTENT THE NOTION OF AMERICA AS A NEW WORLD WAS IMMERSSED IN EUROPEAN CULTURE, SUCH A NOTION LED TO AN INCREASE IN THE ROMANTIC VALUES OF REPRESENTING NATURE. PAINTING FROM THIS EPOCH CANNOT BE DEPRIVED OF ITS HISTORY: THE YOUNG NORTH AMERICAN NATION, ITS POLITICAL IDEALS MARKED BY THE DECLARATION OF INDEPENDENCE, ITS DEMOGRAPHIC EXPANSION TOWARDS THE WEST AND THE TREMENDOUS IMPACT THE CIVIL WAR HAD ON THE PEOPLE. ALL THESE FACTORS ARE REFLECTED IN THE CHARACTER OF THE PAINTERS' WORKS, WHO WITH PHOTOGRAPHERS, TOPOGRAPHERS AND CARTOGRAPHERS, BECAME EXPLORERS WITH UNCONSCIOUS SCIENTIFIC ASPIRATIONS.

América afortunada
Eres más que el Mundo Viejo;
Ni tienes viejos castillos
Ni esos basaltos molestos.
Nada la mente te enturbia
Al vivir el tiempo nuevo,
Ni íntimas pugnas inútiles,
Ni embarazosos recuerdos.
JOHANN W. GOETHE, 1827
(Versió de Rafael Cansinos Assens.)

Durant algun temps es va pensar que Amèrica era incapaç de crear un art propi que aportara una nova llum a l'art a Occident. L'argument dels qui abonaven aquesta tesi partia del fet que a la jove nació li faltava rerefons històric, cultural i humà. En efecte, Amèrica no tenia història, sinó geografia. Des que es va signar la Declaració d'Independència el 1776, els Estats Units van voler deixar arrere l'Europa decadent, corrupta i feudal; el seu passat, els seus «vells castells» i la nosa dels «basalts», com diria Goethe en la



Thomas Cole, *El viatge de la vida: Infància*, 1842. Oli sobre llenç. National Gallery of Art, Washington.



Thomas Cole, *El viatge de la vida: Joventut*, 1842. Oli sobre llenç. National Gallery of Art, Washington.

carta (no enviada) que va escriure al seu amic Zelter. Refundar la història implicava establir un nou eix per a la política i la cultura i preguntar-se quina part de la tradició havia de conservar-se i quant calia reinventar. Els gastats costums europeus serien substituïts per una cultura republicana que progressivament faria madurar les arts: *La lletra escarlata*, *La cabana de l'oncle Tom*, *Walden*, *Moby Dick*, *Fulles d'Herba* i *Life on the Mississippi* són alguns dels fruits que semblaven indicar la seua majoria d'edat. Definir un món nou no era només una qüestió política, sinó també estètica. Calia reflectir la naturalesa del paisatge nord-americà, fort, verge, vigorós, encara per explorar i/o explotar. La representació de la geografia americana necessitava una «tècnica panoràmica» per descriure el seu escenari, que podem trobar en qualsevol de les obres esmentades de Hawthorne, Stowe, Thoreau, Melville, Whitman i Twain, i fins i tot en les *Notes sobre Virginia* del Thomas Jefferson. Les meravelles del paisatge nord-americà del segle XIX van ser una font d'inspiració constant no sols per a escriptors i poetes, sinó, com veurem, per a pintors i fotògrafs.

■ L'ESCOLA DEL RIU HUDSON

S'ha classificat els pintors nord-americans del segle XIX en diferents corrents, alguns de molt discutits pels historiadors d'art. El primer comença amb les obres de Thomas Cole (Bolton-le-Moor, Lancashire, 1801 - Castkill, Nova York, 1848), considerat el pare de la pintura paisatgística nord-americana i el precursor de

«PER A LA PRIMERA GENERACIÓ DE PINTORS PAISATGISTES NORD-AMERICANS, LA INTERPRETACIÓ DE LA NATURALES A ÉS EL VEHICLE D'EXPRESSIONIÓ DE LES SEUES IDEES FILOSÒFIQUES I ESPIRITUALS»

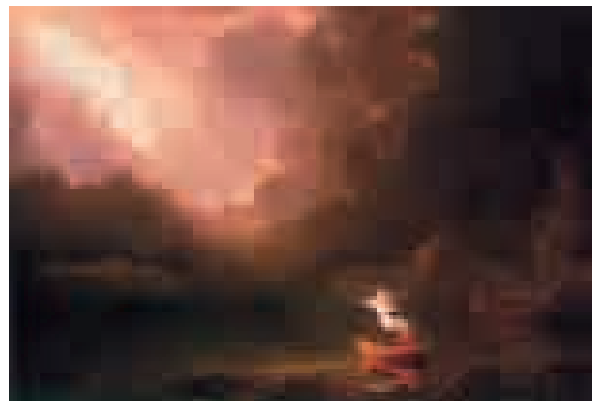
l'anomenada Escola del riu Hudson, i acaba amb les aquarel·les de Winslow Homer (Boston, 1836-1910). Entre l'un i l'altre se situa la tendència luminista, segons el terme encunyat per John I. H. Baur, que fa referència a les «delicades gradacions tonals i a la llum cristal·lina que emana del llenç» (Manthorne, 2000: 28), i que s'inicia amb

Fitz Hugo Lane (Gloucester, Massachusetts, 1804 - Nova York, 1865). La classificació resulta pràctica, encara que cal recordar que aquestes distincions responen a l'interès dels crítics d'art. En cap moment Lane, James A. Suydam (Wappinger Creek, Nova York, 1819 - 1865), John F. Kensett (Cheshire, Connecticut, 1816 - Nova York, 1872) o Martin Johnson Heade (Lumberville, Pennsilvània, 1819 - St. Agustine, Florida, 1904) es van anomenar ells mateixos «luministes», ni Asher B. Durand (Jefferson Villaje –avui Maplewood–, Nova Jersey, 1796 - 1886), Frederick E. Church (Hartford, Connecticut, 1826 - Nova York, 1900) o Albert Bierstadt (Solingen, Düsseldorf, 1830 - Nova York, 1902) van considerar que pertanyien a cap «Escola del riu Hudson». Sí que és cert, en canvi, que aquests pintors comparteixen determinats trets comuns: són nascuts a Amèrica, de pares emigrants o emigrats d'Europa molt joves; pinten paisatges reals segons la contemplació directa de la naturalesa –encara que la majoria anteposa la plasmació de conceptes a la veracitat d'una escena concreta–, i creen una pintura feta a Amèrica, per i per als americans.

Cole és un dels primers a interessar-se pel paisatge del Nou Món. No obstant això, el caràcter que imprimeix a la seua pintura no és realista, sinó al·legòric: la



Thomas Cole, *El viatge de la vida: Maduresa*, 1842. Oli sobre llenç. National Gallery of Art, Washington.



Thomas Cole, *El viatge de la vida: Vellesa*, 1842. Oli sobre llenç. National Gallery of Art, Washington.

interpretació de la naturalesa és el mitjà per a expressar idees filosòfiques i espirituals. Aquest motiu va servir com a punt de partida per al treball dels seus seguidors, encara que cada un imprimiria en les seues pintures un segell propi. Per a Cole, l'observació directa de la naturalesa era un requisit indispensable en la pintura de paisatges, però no suficient: la realitat havia de ser interpretada, fins i tot imaginada. «Fins a l'aparició de Darwin, el paisatge i el paisatgisme nord-americans oferien una visió d'Amèrica com a Paradís terrenal, i els aspectes més insignificants de la naturalesa es convertien en símbols de Déu» (Novak, 2001: 17). Les seues dues versions de l'expulsió, *Expulsió. Lluna i llum de foc* (1828, Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid) i *Expulsió del jardí de l'Edèn* (1828, Museum of Fine Arts, Boston) són un exemple de composició al·legòrica en els seus anys de maduresa que mostra el caràcter transcendental que pretenia descobrir en la naturalesa. Les obres presenten similituds: el contrast entre el món desolat, fosc i fogós de l'infern i el món viu, diàfan del Paradís; ambdues regions s'associen al moment anterior i posterior al desterrament d'Adam i Eva del Paradís. La diferència principal entre aquests dos quadres és la figura de la primera parella d'éssers humans, que apareix retratada en la versió ubicada a Boston i que s'omet en la de Madrid. En aquella, Adam i Eva travessen el pont després de l'expulsió i pot distingir-se un llop atacant un cérvol en una roca situada en primer

terme; en aquesta, Adam i Eva han estat suprimits, com també ambdós animals (encara que queda una taca de sang a terra), i s'ha donat més protagonisme a l'infern, a les tenebres, al contrast entre la lluna i el foc, i menys al Paradís. Alguns autors, però, pensen que aquesta última versió és una obra inacabada. La interpretació metafòrica de la naturalesa en Cole la trobem també en el *El viatge de la vida* (1842), que comprèn quatre llenços: *Infància*, *Joventut*, *Maduresa* i *Vellesa*, segons una seqüència que s'adiu amb les estacions de l'any i el tema de les quals també va desenvolupar en una sèrie anterior, *El curs de l'Imperi* (1836), composta per *L'Arcadia o Pastoral* i *Desolació*, encara que la dimensió temporal aquí se centra en l'alba i el crepuscle. *El viatge de la vida* recorda el somni de Bunyan en *El progrés del pelegrí*, o siga, el viatge de Cristià cap a la Ciutat Celestial, en què potser Cole es va inspirar. «La interpretació de la Naturalesa a aquesta gran escala va crear la necessitat d'un moralisme còsmic, un intent de relació entre la majestat de la divinitat, la cara salvatge de la Naturalesa, la petitesa de l'home i el futur de la república» (Mumford, 1964: 287). Resulta paradoxal que foren precisament les pintures no al·legòriques o «pintures de fulles» —com *Les cascades de Kaaterskill* (1826)—, realitzades per Cole a la vall del riu Hudson i a les muntanyes Catskill durant la dècada de 1820, les que influïren en la següent generació de pintors, coneguts com l'Escola del riu Hudson.



Frederic E. Church, *Posta de sol amb icebergs i un naufragi*, ca. 1860. Oli sobre paper. Col·lecció Thyssen-Bornemisza, Lugano.



Albert Bierstadt, *Posta de sol a Yosemite, ca. 1863*. Oli sobre llenç. Col·lecció Carmen Thyssen-Bornemisza.

■ LLARGS VIATGES EXPEDICIONARIS

L'Escola del riu Hudson compartiria la representació de la naturalesa nord-americana com un paradís terrenal, però va anar despullant-se progressivament dels temes al·legòrics que tant agradaven a Cole. Així, Asher B. Durand concretava la seua exaltació de la naturalesa, però de manera més realista i espontània. Per a Durand, el nou Adam era l'home americà, lliure de pecat, que treballa en harmonia amb la naturalesa, segons es posa de manifest en *La primera collita de la terra verge* (1855), que podria interpretar-se com una excepció dins de l'Escola, ja que no pren un paisatge salvatge, inalterat per la mà de l'home, sinó un tros de terra conreada entre la vegetació exuberant, en la clariança d'un bosc.

En la seua *Posta de sol amb iceberg i un naufragi* (1860) Church, influït pel viatge a Sibèria el 1827 del naturalista alemany Alexander von Humboldt, mostra un paisatge glaçat, on la grandesa dels icebergs i de l'indòmit onatge contrasta amb l'embarcació que tracta d'obrir-se pas entre les aigües, evitant d'encallar. El 1859, Church va viatjar a la costa de la península del Labrador i Terranova per captar l'esplendor de les zones polars. D'aquell viatge van eixir diversos esbossos que després donarien lloc al quadre.

L'afany expedicionari per captar les excel·lències del Nou Món és una constant en la majoria dels pintors nord-americans del segle XIX. Mentre que els uns s'encaminaven cap al sud per pintar els tròpics, com Heade o el mateix Church, que van explorar i van pintar Nicaragua i Equador, Panamà i Brasil, altres, com Albert Bierstadt, es van embarcar amb els seus pinzells en la

conquesta de l'Oest nord-americà. Al marge de la destinació del viatge, aquests artistes exploraven, es traslladaven als llocs i pintaven els seus esbossos, però després tots tornaven a casa, prop del riu Hudson, i elaboraven en l'estudi els llenços, combinant els dibuixos amb les seues impressions i records. Òbviament, els llenços finals, generalment d'espectaculars dimensions, no tenien l'espontaneïtat dels petits esbossos, però la combinació d'aquelles escenes d'indòmita grandesa, la profunditat dels cels brillants, el sentit de l'altura i l'espai que conferien a les seues composicions, el fet de representar paisatges pristins i verges, on no apareix cap ésser humà i la immensitat s'estén davant l'espectador, van contribuir a la creació d'un mite nacional.

■ «A L'OEST, XICONS!»

Des que Horace Greeley va pronunciar aquella cèlebre frase, Amèrica es va caracteritzar per un flux continu de persones que decidien cercar noves oportunitats a les regions més pròximes al Pacífic, lluny de la costa Est. Bierstadt va ser el pintor per excel·lència de l'Oest. Les estampes que van recollir les seues pintures –marges de rius no deformats per l'home, muntanyes que obstruïen l'horitzó, grans planes desèrtiques entre les quals s'amagaven selves exuberants– van forjar el mite de l'Oest com una terra inesgotable, capaç de generar il·limitats recursos. Bierstadt va produir aquest tipus de llenços sobretot en la dècada de 1860, quan l'interès per les terres del *far west* estava al punt àlgid. La seua popularitat com a aventurer li prové del fet que va explorar i va pintar l'Oest abans fins i tot que es topografiaren i cartografiaren els territoris. Bierstadt es va convertir llavors en un explorador amb afany artístic i els seus esbossos, sense saber-ho, en un objecte d'interès per a la ciència, en la mesura que amb ells donava a conèixer la peculiaritat del sòl, la topografia del terreny, les noves plantes i la vida animal d'aquells territoris verges. Howard Mumford Jones, en *Este extraño nuevo mundo* ho explica amb detall. La cita és extensa, però interessa per les dades que hi trobem referents a la vinculació entre l'art i la ciència dels paisatgistes nord-americans, en contraposició a un altre tipus d'exploradors, amb què també compartien campanya:

Encara que Bierstadt i Moran es van unir a les expedicions, no tenien interès científic i es van acontentar a deixar constància de la seua reacció estètica de sorpresa i esbalaïment. Però el fi dels anomenats Pacific Railroad Reports, potser la producció més magnífica de la seua índole que s'haja publicat a costa del Govern nord-americà, amb la relació de les visites a l'Oest fetes per cinc grups exploradors entre 1853 i 1855, era científic, encara que en aquest cas la ciència també va produir algunes de les més belles obres d'art relatives a les terres per poblar.



En distints aspectes de l'estudi van prendre part artistes de la talla de John Mix Stanley i H. B. Möllhausen, a més d'alguns enginyers, oficials de l'exèrcit i altres homes de ciència, i van realitzar dibuixos i quadres acceptables. Aquests gruixuts i prolixs informes, que ocupen dotze enormes volums, constitueixen una font abandonada d'informació sobre l'Oest, en part per les seues formidables proporcions i pel seu estrany índex. Les il·lustracions són de quatre tipus: xilografies o gravats en blanc i negre de baixa qualitat intercalats en el text; multitud de dibuixos superbs sobre la conquiliologia, paleontologia, botànica i zoologia de les regions explorades; meravelloses pintures a color d'aus i animals terrestres que conserven encara la seua brillantor i suggereixen la mà exquisida d'Audubon, i nombroses litografies a color, que no sols tenen per fi exposar els drets de les companyies ferroviàries, sinó agradar als ulls i presentar al lector l'estrany i meravellós país a través del qual es poden estendre els ferrocarrils. [Mumford, 1964: 301]

El primer d'una sèrie de viatges cap a ponent en què es va embarcar Bierstadt quan llavors comptava vint-i-set anys, va ser el que el portaria a Saint Joseph, Missouri, el 1857. Bierstadt es va unir a un grup de topògrafs, a les ordres del general Frederick Lander, que volien alçar un mapa de la millor ruta terrestre cap a la regió. D'aquesta època és la seua *Tempesta a les muntanyes Rocalloses*. A aquest li va seguir un segon viatge, el 1863, el més llarg de tots, en companyia de l'es-



Les similituds entre pintura i fotografia podem observar-les en aquesta comparació entre la pintura d'Albert Bierstadt, *Tempesta en les muntanyes* (1870-1880, oli sobre llenç) –a dalt– i la posterior fotografia d'Ansel Adams, *Llac Tenaya* (1946, gelatina de plata) –a sota.

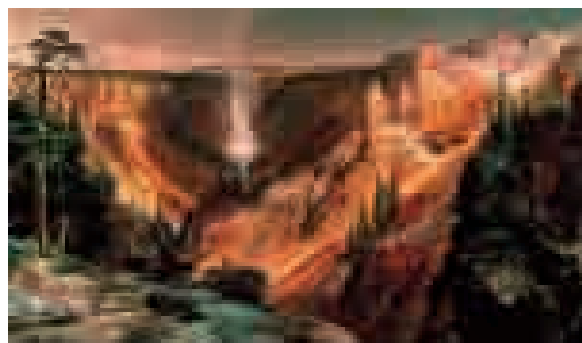
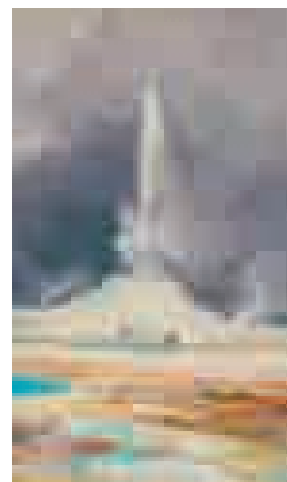
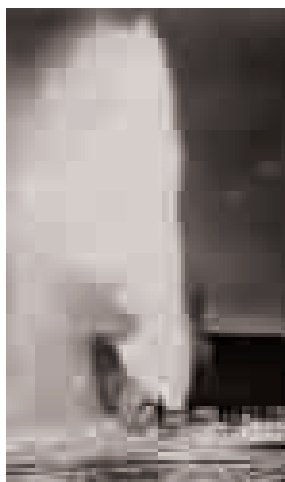
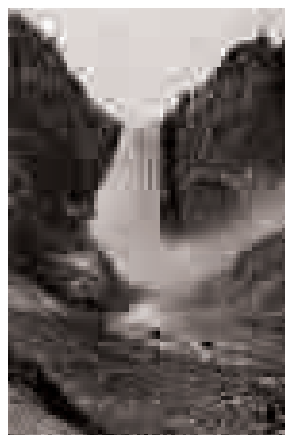
**«TOPÒGRAFS, LITÒGRAFS, PINTORS
I FOTÒGRAFS VAN COADJUVAR PER IGUAL
A CONSTRUIR LA IMATGE DE L'OEST.
MÉS TARD, EL CINEMA, A TRAVÉS DE LES
PEL·LÍCULES DE JOHN FORD, ANTHONY
MANN, GEORGE STEVENS O WILLIAM
WYLER, VA DINAMITZAR AQUEST MITE.»**

criptor Fitz Hugo Ludlow. L'expedició, que tenia com a destinació Califòrnia, la vall de Yosemite i els boscos de sequoies gegants, és especialment important, perquè en va resultar un bon nombre de quadres, entre els quals es troben *El pic de Laramie* (1861), *Posta de sol a Yosemite* (1863) o *La vall de Yosemite* (1866). Igual com Bierstadt, el seu contemporani Thomas Moran (Bolton, Anglaterra, 1837 - Santa Barbara, Califòrnia, 1926), admirador de Turner, va participar en innumerable expedicions cap a la comarca del Wyoming (com la dirigida pel geòleg i naturalista Ferdinand Vandiver Hayden) que van donar lloc als seus notables *Gran canyó de Yellowstone* (1873) i *L'abisme de Colorado* (1873). Cert és que Moran no compartia la teatralitat de Bierstadt, però bé que els seus quadres impactaven igualment.

No cal dir que molts artistes més representaven el salvatge Oest (no sols amb afany estètic, sinó també científic o documental), la presència del qual captaven a vegades fins i tot els pintors que compartien l'expedició amb ells, segons es mostra en *El pic Lander a les Muntanyes Rocalloses* (1863) en què Bierstadt immortalitza en la vora inferior esquerra del seu llenç una càmera muntada sobre trípode, lleugerament tapada amb un drap, que sembla haver estat usada per fotografiar els indis. Amb aquesta perspectiva, topògrafs, litògrafs, pintors i fotògrafs van coadjuvar per igual a construir la imatge de l'Oest. Més tard, el cinema, a través de les pel·lícules de John Ford, Anthony Mann, George Stevens o William Wyler, va dinamitzar aquest mite. Un exemple de fotògraf-explorador el trobem precisament en *The Indian Fighter* (1955), d'André de Toth, basat en un conte de Ben Kadish, on l'actor Kirk Douglas, que interpreta Johnny Hawks, un guia que condueix un grup de colons cap a Oregon, manté una conversa amb el daguerreotipista de la campanya:

- Johnny, mira el paisatge.
- Què li passa?
- Que és digne de ser fotografiat.
- M'agrada més al natural.
- Escolta, quan jo treballava per al senyor Brady com a fotògraf en la Guerra Civil, li vaig dir: «Senyor Brady, jo no sóc un geni com vostè, però un dia d'aquests rebrà una sorpresa. Pense fotografiar tot l'Oest salvatge.»
- Per què?

Thomas Moran i William Henry Jackson participaren junts en l'expedició US Geological and Topographical Survey of The Territories. El seu treball paral·lel es concreta en les obres que van dedicar a Yellowstone, on pintor i fotògraf coincideixen en la selecció de motius, perspectives i enquadraments, com podem veure en aquestes imatges d'ambdós autors respectivament, que immortalitzen la cascada, els guèisers i el Gran Canyó de Yellowstone.





Part de l'obra de Martin Johnson Heade es caracteritza pels retrats d'ocells i flors tropicals, segons es mostra dalt, en *Orquídia i dos colibrís*, 1872. Oli sobre llenç. Col·lecció Thyssen-Bornemisza, Lugano.

- Vull que el vegen tots!
- Per a què?
- Quan el coneguen, vindran centenars de persones. No és raó suficient?
- Prou raó per trencar-te la màquina al cap.
- Per què? No vols que l'Oest obriga les portes a la civilització?
- Em sembla que no ho entens. Per a mi, l'Oest és com una dona molt bella, una dona índia, i m'agrada com és, sense influències estranyes. Sóc molt gelós i no vull compartir-la. Odiaria un Oest civilitzat.
- Llavors, no vols que faça cap fotografia?
- Si no la fas tu, les faran uns altres.

En la conversa s'intueix el mateix afany dels pintors per mostrar les terres ignotes de l'Oest que tenien els fotògrafs. Se cita, a més, un personatge històric, Matthew B. Brady (Lake George, 1823 - Nova York, 1896), un excel·lent fotògraf de la Guerra de Secessió americana que va reunir uns vint fotògrafs, entre els quals figuraven Timothy Sullivan (Staten Island, 1840-1882) i Alexander Gardner (Paisley, 1821 - Washington,

1882), per fotografiar els horrors de la contesa. Brady va aconseguir milers de daguerreotips. Gisèle Freund (Berlín, 1908 - París, 2000) explica que les fotografies que van obtenir «de terres cremades, cases incendiades, famílies afonades i abundància de morts, responen a un afany d'objectivitat que confereix a aquells documents un valor excepcional, sobretot si recordem que la tècnica rudimentària de la daguerreotípia (els aparells encara pesen quilos, la preparació de les plaques i el període de posa són llargs) no facilitava el seu treball» (Freund, 2001: 97).

Però, tornant a l'Oest, no seria just obviar l'aportació científica i documental de la fotografia com a art incipient del segle XIX. Als Estats Units, la daguerreotípia era un mitjà ideal per a immortalitzar els èxits dels pioners. La florent Amèrica es transformava a poc a poc en una societat industrial. Així, entre 1840 i 1860, la producció total de daguerreotips superaria els trenta milions. No és estrany que la primera revista fotogràfica del món, *The Daguerreian Journal*, es fundara a Nova York el 1850, si tenim en compte que aquell mateix any hi havia més de 2.000 daguerreotipistes en actiu als Estats Units. L'auge de la fotografia va propiciar fins i tot que es batejara amb el nom de Daguerreville una petita ciutat situada precisament a la vora del riu Hudson. Cal esmentar, per tant, en relació amb el nostre tema, les fabuloses fotografies que William Henry Jackson (Keesewille, 1843 - Nova York, 1942), entre altres, va fer de les muntanyes Rocalloses o l'atenció que Ansel Easton Adams (Nova York, 1902 - Monterrey, 1984) va dedicar al Yosemite anys després. Jackson és considerat un dels fotògrafs paisatgistes més importants del panorama nord-americà. La seua imatge del cap indi de Dakota (1867), que durant anys va il·lustrar un bitllet de dòlar, ha passat a la història. Jackson es va especialitzar en la captació d'imatges de l'Oest americà. Entre 1870 i 1879, va ser el fotògraf oficial de l'expedició US Geological and Topographical Survey of the Territories, que va recórrer les Colònies Negres de Wyoming, el Rio Verde i Yellowstone; la mateixa expedició en què, segons hem dit, va participar Moran. De fet, se sap que pintor i fotògraf van treballar junts. Jackson va ser el primer artista que va fotografiar aquell espai natural, propiciant amb el seu treball la designació de Yellowstone com a Parc Nacional el 1872. De manera semblant, Ansel Adams contribuiria a la preservació del medi a Yosemite (els mateixos paratges que anys abans Bierstadt havia pintat), on cada estiu acudia per practicar alpinisme. Adams, encara que ja siga una figura del segle XX, s'ha convertit igualment en un paradigma de la fotografia paisatgista i en un dels símbols de la imatge americana; com va afirmar l'investigador i fotògraf nord-americà John T.



En les escenes marines de les pintures luministes, el temps sembla haver-se aturat: ja no se'ns mostra un mar embravut, sinó en calma. Tot sembla estable. Fritz Hugh Lane, *Brace's Rock*, 1864. Oli sobre llenç. Col·lecció Mr. i Mrs. Harold Bell.

Szarkowski (Ashland, 1925), «el gran regal que ens ha fet Ansel Adams és fer-nos avinent que el món natural no és una cosa estàtica».

■ «EL CARÀCTER IMAGINARI DELS VIATGES DE LANE»

Entre els pintors paisatgistes del segle XIX es distingeix una sèrie d'artistes, Fritz Hugh Lane, James A. Suydam, Francis A. Silva, John F. Kensett i Martin Johnson Heade, l'estil pictòric dels quals s'ha donat a conèixer amb el nom de luminisme.

El luminisme comença amb Lane. Comparteix amb l'Escola del riu Hudson la tendència espiritualista que caracteritza els pintors paisatgistes del segle XIX a Amèrica del Nord, i insisteix a millorar el paisatge real. No obstant això, els pintors luministes tendeixen més cap a les composicions geomètriques. Així ho explica la historiadora de l'art Catherine E. Manthorne:

En un paisatge luminista, la naturalesa es representa amb una superfície llisa com un espill. Mitjançant aquesta polida pinzellada, l'artista tracta de desaparèixer de l'escena per permetre que l'espectador es lliure a la contemplació solitària de la naturalesa sense que li pertorbe la presència d'altres persones. Els mètodes emprats són marcadament realistes: les roques, les plantes i les onades apareixen pintats com amb un pinzell fi, cosa que reforça l'efecte acumulatiu del minuciós detall. No obstant això, si contemplem detingudament l'escena, ens adonem que resulta una

mica irreal, d'un altre món: cada línia s'ha traçat més recta, cada superfície s'ha dibuixat més neta del que són en la realitat. (Manthorne, 2000: 25)

L'«ampul·lositat wagneriana» de Bierstadt es transforma, en Lane i Suydam, en una senzillesa tranquil·litzadora. N'hi ha prou de comparar els llenços de Bierstadt, *Les cascades de San Antonio* (1887) o *La porta daurada* (1900), o altres quadres seus ja esmentats, amb *Brace's Rock* (1864) de Lane, amb *Paradise Rocks* (1865), de Suydam, o amb *Pantans a Rhode Island*, de Heade (1866). Alguns pintors ja esmentats, com a practicants d'altres estils, també van tenir una etapa luminista, segons s'adverteix en el *Bot abandonat* (1850) de Church, o al *Llac George* (1872) de Kensett. En les escenes marines de les pintures luministes, el temps sembla haver-se aturat: ja no se'ns mostra un mar embravut, sinó en calma. Tot sembla estable. (En aquest sentit, alguns autors parlen del temps *absolut* o *matemàtic* dels luministes enfront del temps *relacional* de l'Escola del riu Hudson.) La pintura adquireix llavors una gran lluminositat i força poètica, que transmet el sentiment espiritual de la naturalesa que albergaven els pintors. Per l'associació de Déu i la naturalesa, es dirà que Ralph Waldo Emerson va ser «l'equivalent literari del luminisme pictòric».

Els luministes també van viatjar a llocs remots per realitzar els seus esbossos. Heade, per exemple, va anar

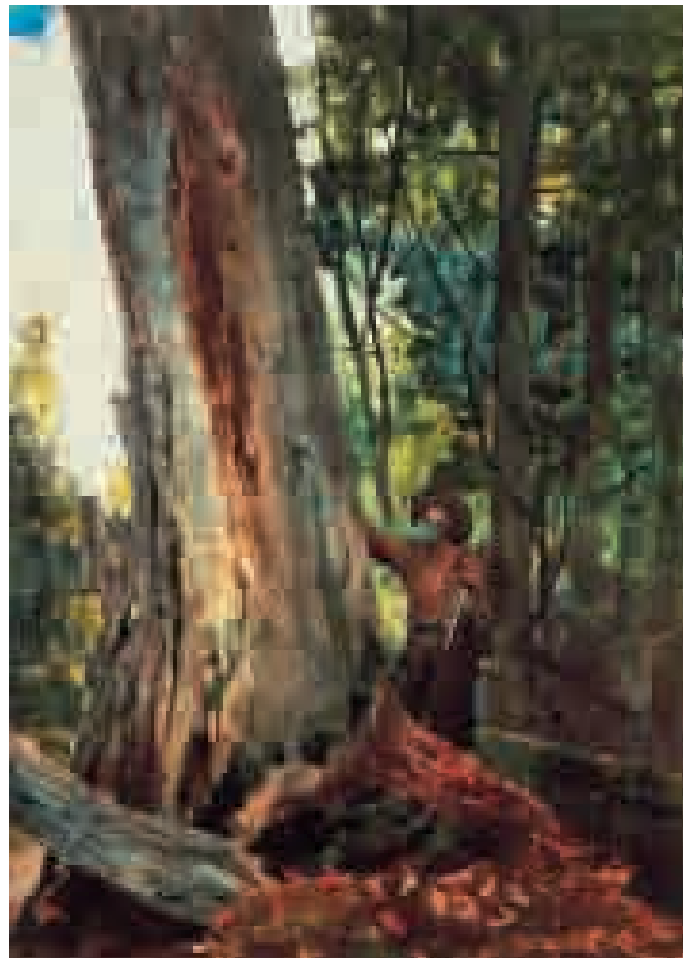


El present de l'acció, l'espontaneïtat i la dificultat de domesticar la natura es mostren en aquestes dues obres del precursor del modernisme, Winslow Homer. A dalt, *Corrent del Golf*, 1899. Oli sobre llenç. Nova York, Metropolitan Museum of Art. A la dreta, Winslow Homer, *Vells amics*, 1894. Aquarel·la. Worcester Art Museum.

a Brasil, Colòmbia, Panamà i Jamaica entre 1860 i 1870. Va pintar paisatges, però també flors i ocells exòtics. Les orquídiades i colibrís ubicats en paisatges tropicals han estat reconeguts com la part més original de la seua obra. Però no tots els pintors d'aquest corrent es van embranchar en les gestes de Bierstadt o Church. Kensett, per exemple, es va dedicar a pintar variacions dels paisatges pròxims (el llac George, Newport i Beverly, entre altres). Lane, que patia una poliomielitis des de menut i estava paralitzat de cintura cap avall, realitzava els seus viatges «interiorment». Combinava l'observació familiar del seu Gloucester natal i del seu lloc d'estiu en Penobscot (Maine), amb elements de les seues rutes imaginàries: vaixells amb veles desplegadas, remes suspesos en l'aire...

■ LES AQUAREL·LES DE WINSLOW HOMER

Winslow Homer (Boston, 1836-1910) és un punt i a part en els corrents pictòrics paisatgístics del segle XIX als Estats Units. Amb Homer podríem dir que comença la temàtica pròpia de la pintura moderna. Ja no està interessat en l'associació entre la naturalesa i els valors morals o espirituals d'Amèrica, sinó en la qüestió purament formal o estètica de la pintura. Si calguera trobar un fil temàtic al llarg de la seua prolífica carrera (va executar 300 pintures i 686 aquarel·les), seria la relació entre l'home i la naturalesa. En les seues obres abunden les escenes de la vida agrícola, com en *Blossom Time in Virginia* (1875), on es mostra un negre preparant el camp per a la plantació de cotó; estampes de xiquets en embarcacions, com en *Boys in a Dory* (1880); pescadors, caçadors o llenyaters treballant: *Boy Fishing* (1892), *Hunter in the Adirondacks* (1892), *The Woodcutter* (1891), *Old Friends* (1894), etc. Es tracta d'escenes que capten la lluita de l'ésser humà amb les forces naturals: homes combatent la fúria de l'onatge, del vent huracanat, etc. El seu realisme es converteix moltes vegades en un dramatism no exempt de tòpic



o heroic. Homer és el pol oposat dels seus predecessors luministes, amb els quals només l'uneix l'atenció que presta al tractament de la llum. No obstant això, en les seues aquarel·les predomina la pura espontaneïtat, es capta el present de l'acció; no s'idealitza el treball ni s'oculta la cruesa de la naturalesa o la seua difícil domesticació. Homer tampoc no és amable en la selecció dels seus personatges: els protagonistes dels seus dibuixos són homes rudes, castigats pel treball: negres que fan les tasques dels blancs, joves que fan les dels adults i dones que fan les dels homes. El seu realisme l'aproxima a pintors com Thomas Eakins, conegut principalment per les seues obres realistes, en què plasma operacions quirúrgiques amb detall.

Com la resta de pintors de la seua època, també Homer va viatjar molt al llarg de la seua vida, especialment al tròpic. Des de 1884 va passar molts hiverns a Florida, les Bahames i Cuba.

■ ELS PINTORS TORNEN A CASA

La veritat és que, per molt que viatjaren aquests artistes, tots –cada un a la seua manera– acaben la seua vida adquirint un tros de terra, s'hi assenten i ja no l'abandonen, excepte ocasionalment. Bierstadt, per

exemple, va comprar cinc acres a la vora del riu Hudson (entre Irvington i Tarrytown) i va manar construir *Malkasen*, una casa pairal que batejà així en honor a un club a què va pertànyer quan se'n va anar a estudiar a Düsseldorf, al seu país natal. Church, que «havia anat dues vegades a Sud-amèrica, havia perseguit icebergs enfront de la costa del Labrador, havia fet esbossos com un esperitat per tota l'illa de Jamaica i havia combinat una gran gira europea amb una incursió pel seu compte a l'Orient Pròxim» (Manthorne, 2000: 40), va tornar també a l'Est i va fer edificar una mansió en una finca de 250 acres, des de la qual s'ataüllava una magnífica vista del riu Hudson. Des d'allí pintaria paisatges fins que l'artritis de les seues mans el va obligar a limitar-se a la contemplació. Lane a penes es va moure de Gloucester. Kensett, el 1883, amb seixanta-quatre anys, es va casar i es va traslladar a Saint Augustine, Florida, on va continuar pintant les flors tropicals de la contrada fins que va morir. Homer va triar la costa de Maine. El seu estudi de Proust's Neck es va convertir en la seua ermita privada. El penya-segat i el cel que albirava des d'allí van quedar immortalitzats als seus llenços i aquarel·les tardanes.

El retorn a les regions conegudes és degut, d'una banda, a la vellesa i, d'una altra, al tremend trasbals causat per la Guerra de Secessió, que va corprender profundament el poble americà. La Guerra Civil va significar un canvi de paradigma en la mentalitat del Nou Món: la terra, abans un bé legítim i inesgotable, es va convertir en producte de canvi. La mà de l'home va començar a deixar la seua empremta en la naturalesa: es van destruir boscos i el medi rural se'n va ressentir. En conseqüència, els pintors van triar altres temes. Alguns van denunciar el maltractament de la naturalesa per l'home, com s'aprecia en *Crepuscle en Hunter Mountain*, de Sanford Gifford (1866), on les soques talades són una mostra de sensibilitat pictòrica. Ja no es tractava d'ensenyar al món les terres prístines, sinó de procurar una harmonia, una simbiosi entre l'home i la naturalesa. Altres pintors, com Homer, es van fer ressò en les seues pintures de la problemàtica racista a Amèrica del Nord. Vicente Aguilera Cerni, relata una anècdota que il·lustra aquesta qüestió:

En una de les seues obres –titulada *Gulf Stream*– presenta amb gran èmfasi un pobre negre sobre una embarcació en perill de naufragar pels embats de les onades, de les quals emergeixen terrorífiques goles de taurons famolencs; quan va ser exposada, el públic femení va experimentar tal horror davant la «cruesa» del tema que va resultar impossible vendre-la. Llavors, Homer va escriure al seu venedor: «Pot vostè dir a aquelles senyores que l'infortunat negre... serà rescatat, tornat als seus amics i a la seua llar, i que després d'açò viurà sempre feliç.» (Aguilera, 1955: 35)

■ LA CAIGUDA EN L'OBLIT

Bierstadt, el pintor de l'Escola de riu Hudson que va obtenir major fama i els quadres de joventut del qual més es van cotitzar, a l'edat de quaranta anys ja no va poder pintar un llenç que a la crítica no li semblara un fòssil artístic, a pesar que es va adaptar a temes nous, tal com es percep en *Naufragi del «Ancon»* o en *El darrer búfal*. Açò va ocórrer més o menys amb tots els pintors paisatgistes esmentats fins ara. Church, Heade, Kensett, Lane, van morir en el més profund dels obllits, la majoria arruïnats. En el segle XX, Amèrica havia deixat de ser literalment un país jove; s'havia convertit, per a bé i per a mal, en una potència mundial. A ningú interessaven ja les antigues excel·lències del Nou Món. L'art modern omplia els cercles artístics. El gust americà havia canviat a favor de l'impressionisme i l'obra dels pintors nord-americans del segle XIX era considerada excessivament teatral i passada de moda. A Europa, de fet, encara avui, l'obra d'aquests pintors, contemporanis dels europeus romàntics Corot, Turner o Friedrich, tan estudiats per la crítica, continua sent pràcticament desconeguda. Poques són les exposicions que s'organitzen sobre paisatgistes nord-americans. A Espanya, fa uns anys, del 29 de setembre del 2000 al 14 de gener del 2001, va haver-hi una afortunada excepció. El museu Thyssen-Bornemisza de Madrid va acollir l'exposició «Explorar el Edén. Paisaje americano del siglo XIX», comissariada per Tomàs Llorens, que va portar a la Península algunes de les obres més importants de la pintura nord-americana del segle XIX. Fins avui, sembla haver estat l'única a Espanya i a Europa (a excepció d'«American Sublime. Landscape painting in the United States 1820-1880», que s'organitzà paral·lelament en la Tate Gallery de Londres). Confiem que no siga la darrera. ☺

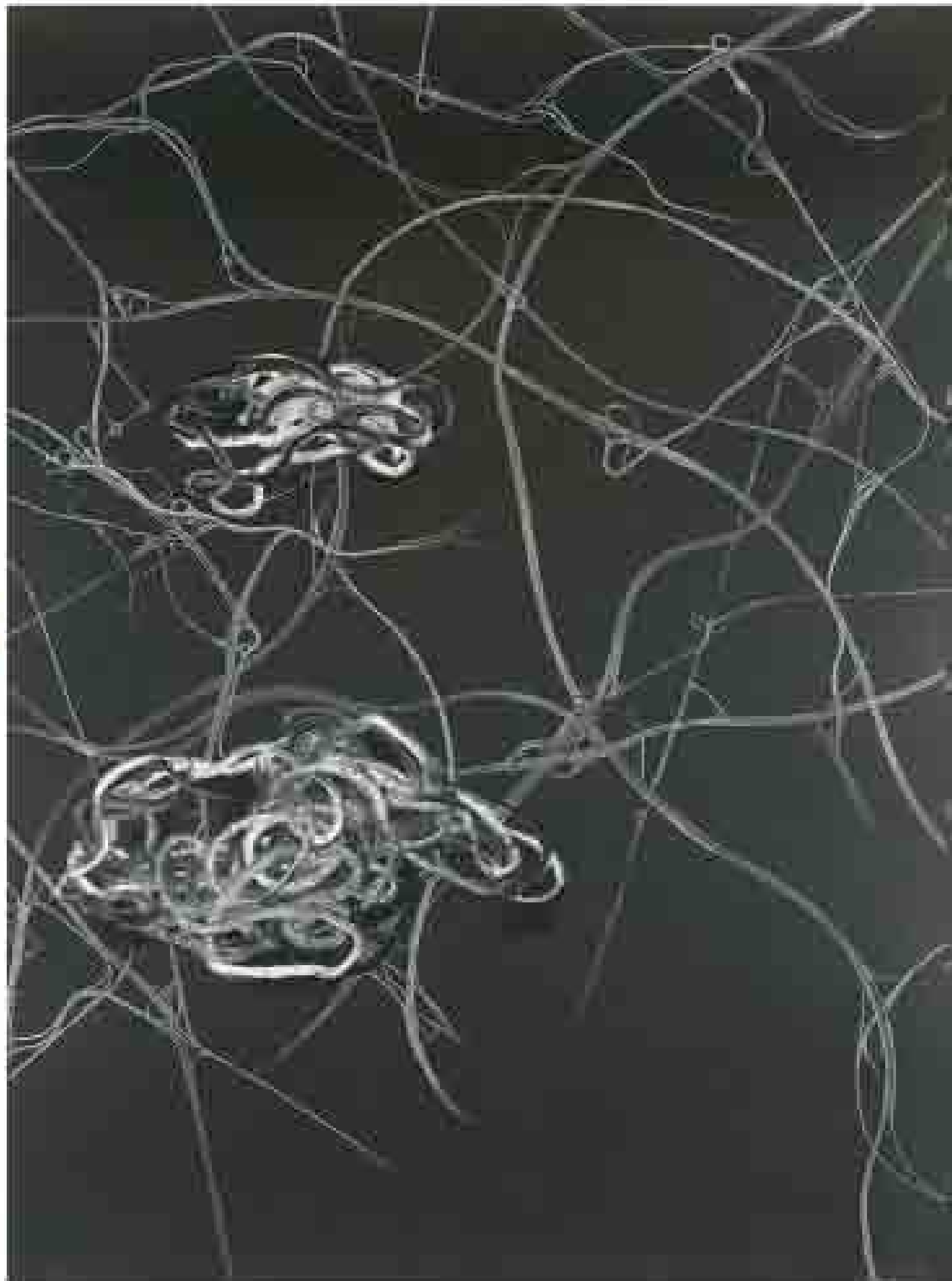
BIBLIOGRAFIA

- AGUILERA CERNI, V. (1955): *Introducción a la pintura norteamericana*, València, Fomento de Cultura.
- COOPER, H. A. (1986): *Winslow Homer Watercolors*, New Haven i Londres, Yale University Press.
- FREUND, G. (2001): *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili. Trad. de Joseph Elias.
- GARCÍA FELGUERA, M. S. (2000): «Americanos en Europa: la recepción de los paisajistas del siglo XIX», en LLORENS, T. i altres: *Explorar el Edén. Paisaje americano del siglo XIX*, Madrid, Thyssen-Bornemisza.
- LLORENS, T. i altres (2000): *Explorar el Edén. Paisaje americano del siglo XIX*, Madrid, Thyssen-Bornemisza.
- MANTHORNE, K. E. (2000): «La Nación de la Naturaleza. Estudio de la pintura americana de paisaje», en LLORENS, T. i altres: *Explorar el Edén. Paisaje americano del siglo XIX*, Madrid, Thyssen-Bornemisza.
- MUMFORD JONES, H. (1964): *Este extraño Nuevo Mundo*, Mèxic, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana. Trad. de Andrés M. Mateo.
- NOVAK, B. (2000): «Introducción», en LLORENS, T. i altres: *Explorar el Edén. Paisaje americano del siglo XIX*, Madrid, Thyssen-Bornemisza.
- SCHARF, A. (2001): *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, trad. de Jesús Pardo de Santayana.

Rebeca Romero Escrivá. Llicenciada en Periodisme i Comunicació Audiovisual per la Universitat de València.

DEL NATURAL

MONOGRÀFIC





PEREJAUME CONCILIA L'ART I L'ESCRITURA, ÉS UN ESPAI D'ENCONTRES I DE PERCEPCIONS, D'EVOCACIONS I REPTES. UNA PROSA POÈTICA QUE ARRELA EN LA SEUA PULSIÓ ARTÍSTICA. AQUEST TEXT I AQUESTES OBRES NAIXEN D'UN MATEIX ESTÍMUL: EL DE PLASMAR LES SENSACIONS DE LA SEUA TERRA.

OBRA D'AGRARIETAT

Un terra de suro i un cel de retaule. Així és com se'm representa l'acotació escènica per a l'arrencada de la gran obra d'agrarietat que ha tingut lloc en aquest racó de món. Un cel de retaule sobre una terra de suro pelegrí, que és el més pessebrós. Una terra inflada de llavors: no ben bé la Renaixença, sinó l'humus que la genera. Això que devia ser l'al·locadíssima Catalunya barroca: un poble derrotat, esporuguit, amb una relació prepaisatgística, apagesada i no pas ocular. Un poble entaforat per no ser vist rere unes protuberants regolfades de retaule. Un terra de suro sota un cel ennuvolat de llum. Un cel ennuvolat i regruixit, penyalós i habitat pels sants del lloc, a ple sol, amb els fronts circumfulgents. Amb tanta ufana i brunyiment que fins ens pot semblar estrany tot aquell parament bigarrat, obscur i sobredaurat, per reclamar l'or nu de l'aurora!

Tempestes d'or sobre l'agre ras i humil: terra regada d'or, encesa d'or, llaurada perquè en surtin acants i panotxes, hortes i paradisos, en uns graners capaços d'ultrapassar la natural durada, uns aforestalats graners en una maduració estival i eterna. Però també terra emmotllurada amunt, arrelada amunt, amb gran regirament de rabasses i relissers, com si la terra s'arrelés a l'aire, per nodrir una vida d'aquí mateix, d'ara mateix. Una vida que emmuntanyi la terra i l'ensureixi fins a fer-ne aquest país costerut i trencat que s'enretaula apaïsadament, fragorosament. Això que han de trobar-se, plantat davant seu, descriptors com Bosch de la Trinxeria, Marià Vayreda o Lluís Rigalt: un relleu esbojarrador de sots i carenals que s'entreparden, fins que a penes hi resta un pla que no hagi sofert una o altra torsió monuosa. Amb roques que tenen un punt de tendre, de brot, fins a l'alçada pirinenca del

conreu. Escarbotells i escarbotells de suro sobre unes fondàries emmolsides amb boscos ufanosos, prats ubèrrims i cultius satius.

Perquè del conreu de la terra se'n desprèn el conreu de les visions: el conreu de les crostes –com més aspres, seques i esterrossades, millor– per treure'n les visions. Com si al suro se li despregués de la pell tot just el primer sentiment paisatgístic. De fet, aquest pessebrisme dels relleus ensurits coincideix en el temps amb l'altre dels fidels davant l'enretaulit altar major: la terra batuda, dreta com una truita molt colrada, la massa oblonga i febrejant d'imatges d'una truita colrada i reverberant. Uns grans endevinaments de formes en l'aire que s'assemblen a aquells, més reduïts de mida, que popularment era costum de practicar davant la rugositat de les nous, o les barreges de l'aigua i de l'oli, o de la clara i el rovell. Que és ben bé de la mateixa manera com ho fan aquestes taques i rugositats, que també s'afigura la matèria nuada de tota la retaulística: tot un conjunt de coses confuses que es presten a ser batudes ocularment. Un or batut per bastir pallers, per somiar truites, per fer panteixar i viure les Escriitures, per enasprar finalment, agràriament, la terra dreta, amb totes les acimades meravelles que trenquen la quotidianitat de l'espai ras i profà i el fan resplendir.

No ens ha de costar, doncs, d'imaginar-nos la terra estesa, femada de retaules. Com si els retaules fertilitzessin el llauró, l'ull i l'aire, com si aquella descomposició atmosfèrica de llum ajustés, en terra, la joia i l'excrement. Un cel caganer de retaules. Unes motllurasses intestinals i celestes amb la voluntat de posar esplendor damunt les coses humils. Que, en aquest sentit, per antic que

**«VOLDRIA PARLAR EN NOM
D'AQUESTA VEU TAN
ASILVESTRADAMENT POBLADA.
EN NOM DEL POBLE MENESTRAL
I PAGÈS POSAT, BOCATERRÓS,
ENTRE TOT ALLÒ HUMÀ
I NO HUMÀ QUE FA ACTUAR
EL TERRITORI DE PARAULA»**

D'escriure així, Perejaume, 2004. Mixta/paper, 158 x 117,5 cm.

sigui, el ritu del «tió» –la idea d'un tronc que menja i que caga– queda complidament tenyit d'agrarietat barroca. De fet, a Catalunya, el ritual nadalenc és especialment travessat de mig a mig per aquesta mena de lligams pessebrosos, rústecs, pagesívols i fematers: el caganer caga un tió, el tió és de suro, sobre l'escorça del tió engreixat s'hi ageganten els cims. I, encara, tot parat a taula, entaulat en un paisatgisme genèric i pioner, escriptural i mengívol, amb el caganer que el signa en un racó, perquè el caganer també és l'autor sobre la rúbrica.

«Coses corrompudes innatursals, així com podridura e fems e suor e rovel, mort e les altres coses semblantz a aquestes» són per a Lull «comensament de natura» (*Doctrina pueril*). Nadals i nadals, doncs, d'un poble matinal, d'un poble auro-ral, escorcerat i revellit, entre el seu diminutiu i les ganes de créixer. Vellesa de l'aurora de Lull! Primer raig de l'aurora de Verdaguer! Perquè és instants abans d'aquest primer raig que s'endevinen tots aquells materials que preparen la Renai-xença: l'humus, que en dèiem. Paraules, llocs i llavors en completa fermentació, en completa germinació. Allò que fou el substrat de Verdaguer: el parament que Verdaguer haurà de recórrer i ascendir. Just a partir del moment que la llengua disposa camins ascen-dents i Verdaguer s'hi enfila.

Trencaments en el temps, trencaments en l'espai. No hi ha un estil planer per parlar de suredat. Suro i retaules comparteixen la fascinació per la il·legibilitat, ells mateixos s'esborrallen, impacients i, amb una escriptura montuosament destorbada a cada pas, diuen massa coses perquè se n'entengui alguna. La conducció mai no hi és lineal, sinó banyuda, draconiana, cuejant: una malesa. Un bardisser irresoluble, del moment que la mateixa fragositat del terreny usa l'idioma per al·locar-se més, per individualar-se. Com si cada sot s'ensotés també idiomàticament, s'engolés i s'engolís alhora, amb veu i silenci retrets, englotits, esterrossats per fer-ne aliment.

Voldria parlar en nom d'aquesta veu tan asilvestradament poblada. En nom del poble menestral i pagès posat, bocaterros, entre tot allò humà i no humà que fa actuar el territori de paraula. Des dels cops de vent als corrents d'aigua, des del xerric dels grills a les gargamelles rossinyorials. Terres sonores i sordes amb les

**«VIVIM UN INTERVAL EN QUÈ
L'AGRARIETAT ÉS MOLT MÉS
FÈRTIL I EXTENSA JA EN
L'OBRA DE MARIÀ AGUILÓ,
O EN LA DE JOAQUIM RUYRA
O EN LA DE JOAN MIRÓ,
QUE NO PAS EN EL PAÍS REAL
QUE ENS ENVOLTA»**



Les arrels, Perejaume, 2004. Mixta/paper, 30 x 42 cm.

paraules fermentoses sota els noms més amatats, al servei d'una oralitat escampada, sense a penes tradició escriptural, però tanmateix escrita per l'espai, inscrita en uns determinats arredossaments i fondalades. Del moment que l'aire és divagant com la veu, però el relleu l'aclofa i l'arriba a escriure. Col·locació dialectal del relleu. Confusió d'isolínies i isoglosses. Triomf dels poders espacials de la veu. Triomf d'aquelles formes que tenen els sons d'abastar un

espai, semblants a les que tenen els colors per tenyir-lo. Llocs vocables de veu nativa als contorns dels quals el mateix territori es circumscriu. Llocs vocables, com si fos equivalent articular el llenguatge per dir el concret geogràfic o articular el concret geogràfic per dir el llenguatge.

Si imagino aquell primer paisatgisme de la veu, veig immediatament la teatralització atmosfèrica d'una boca: una configuració bucal amb el relleu voluble en l'aire que paladeja el so i el fa galejar per tots els vessants fins que xiula als punts més elevats. Tot sembla certament obeir l'expressivitat que disposa un bleix d'aire, a través d'una ufana idiomàtica, sobre uns suros preverbals, amb els sots i els sons que ho cinglen tot, i amb l'ondulació justa perquè la parla esdevingui melodiosa.

Quan aquest bleix de veu s'entaula, les diverses sonoritats s'enrosen –de xaloc o de mestral, més agregalades o més garbitanes– com si s'entrebarregessin en la llengua les lletres dels punts cardinals. Aleshores les mateixes paraules de la llengua generen, segons on

viuen, una matisada territorialitat sonora. El lloc participa, així, en l'expressivitat, i el paisatgisme de la veu se n'ufana. I se'ls obren, a les paraules, les motlures, brotant i brotant, i s'enretaulen, i guanyen amplitud, enlluernament i sentit.

No és fàcil de precisar en què consisteix aquest so i subsòl de l'agrarietat, amb terres i veus en tija perquè els toqui l'aire i la llum i puguin poncellar una vida densa i fabulosament complexa. No es fàcil de girar-se cap a tot allò soterrat del qual, en definitiva, encara a hores d'ara en som esclat. Puc, tanmateix, percebre el so i el subsòl com es dilaten en l'aire mateix que respirem, amb la veu fertilitzada pels morts, sobre la gran terra que en té cura. Puc en efecte percebre el perseverant obrament, la putrefacció de signatures en terra: la gairebé humanada terra, de tants de morts, carnal. La carnal agrarietat d'aquesta terra que ha fet els homes, d'aquest cel que ha fet els déus.

Enterrar i sembrar, torna a ser això barroc i agrari? Ho torna a ser. Si escolto, puc entreoir la fermentació de les obres amagades, de les obres fetes, de les que s'estan fent ara mateix. Sento el fer seu, de la mà de les obres que romanen desconegudes en nosaltres mateixos. Sento tot això.

De fet, d'aquest so i subsòl de l'agrarietat –tan actiu al nostre país al llarg dels dos segles darrers– només en veiem la gran arplega. Aquell gruix de collita que hi ha en l'aire successiu i els autors l'agarden, o corren a estampar-lo, o bé l'obren de bell nou. Sabem que tota la baluerna d'obres i documents depèn en gran part d'aquest so i subsòl amagadis; en la mesura que tant literats o artistes com folkloristes, musicòlegs o filòlegs en són igualment recol·lectors. Perquè totes dues menes d'obres, tant les més creatives com les més documentals, creixen de recollir, s'ufanen d'unes fonts estant que les nodreixen. Encara que les unes s'alcin sobre els materials de partida i els transformen completament. Mentre les altres se sentin tan fascinades per la naturalesa d'aquells materials que tot just s'ajupen a collir-los.

El cas és que totes les obres de cultura celebren uns materials previs. Es tracta de materials rasos, constituents, anònims, que perviuen, en part, en les obres que els signen o que els cullen, si bé irremeiablement transformats. Gairebé sempre aquests materials s'imposen en un moment donat a través d'un sentit de pèrdua. És la pèrdua que ens crida a obrar-los. El seu impuls palpitant sol ser elegíac. Despertem en l'autor l'afany de rescatar-los de la decrepitud i la fugacitat. I passen a ser una mena de materials guanyats –fóra més exacte dir-ne transformats– contra el temor de perdre'ls definitivament.



Les obres, Perejaume, 2005. Oli i llapis/paper, 41 x 38 cm.

D'aquí ve que, de vegades, ens sentim temptats de fer les obres enrere per mirar d'endevinar les formes prèvies de cultura que cullen i celebren. Com si les obres ens haguessin de permetre d'accedir a les formes i materials predisposants, abans de ser obrats. Que ara poguéssim tornar, per les obres, a aquell escenari estricte, amb l'agrari tumult de la vida sobre el terra de suro i sota cel de retaule. Tot això, però, resulta il·lusori, definitivament inaferrable. Ara bé, la crida amb què ens commou l'agrarietat queda de sobres explicada per la gran pèrdua que n'hi ha hagut. És l'agrarietat sencera que ara, en ple segle XXI, ens increpa, entreficada encara dins nostre, en la mesura que, mentre la realitat present ja ha deixat de ser-ne, d'agrària, moltes maneres de pensar i, més específicament, les maneres de crear encara en són. Vivim un interval en què l'agrarietat és molt més fèrtil i extensa ja en l'obra de Marià Aguiló, o en la de Joaquim Ruyra o en la de Joan Miró, que no pas en el país real que ens envolta. Som, doncs, parcera de tota una agrarietat autoral, viva i creixent en les obres. Al tombant de segle, l'any 1999, Joan Brossa, en el penúltim poema de *Sumari astral*, ja ho va deixar escrit:

LLUM AL CAMP

Aquests poemes creixen per tot el país.
Els podeu fer servir per fins ben diversos;
les seves arrels es desenterren a la primavera
o al començament de la tardor i les heu de deixar
assecar a les fosques.

PEREJAUME

Artista. Premi Nacional de Cultura d'Arts Visuals 2005