

UN TAST DEL MUSEO DEL PRADO A VILANOVA: D'EL GRECO A GOYA

Joan Astorch Eraso

Llicenciat en Història de l'Art

Diplomat en Conservació i Restauració de Béns Culturals

|13

Aquest article recull el contingut de la conferència que el mateix autor va pronunciar el 18 de setembre de 2008 i que va ser el primer dels actes que els Amics de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer van organitzar per celebrar la inauguració de la nova Sala Prado del nostre Museu.

Es tracta d'un recorregut històric amb la voluntat de comprendre algunes de les magnífiques peces cedides a la pinacoteca i fruit-ne.

L'any 1981 Erick el Belga va robar part del dipòsit que el Museu del Prado havia concedit a la Biblioteca Museu Víctor Balaguer des de la seva fundació el 1884, dipòsit concedit per la relació que Balaguer mantenia amb la cort espanyola i per la seva trajectòria política i acadèmica. Aquest robatori va comportar que el Ministerio de Cultura retirés el dipòsit. No serà fins l'any 1986 quan el Real Patronato del Museo del Prado aprova la cessió d'un nou dipòsit, format per 42 obres, la majoria de pintura barroca, 20 de les quals s'han exposat en una excel·lent remodelació de les sales del museu.

Aquest article és una síntesi de la conferència organitzada pels Amics de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer, realitzada a la Sala Prado de l'esmentat museu, el dia 18 de setembre de 2008. El discurs respon a una voluntat de comprendre algunes de les magnífiques peces cedides a la pinacoteca i fruit-ne, realitzant un acotat recorregut per la Història de l'Art en base a les peces exposades.



La Sagrada Família amb Santa Anna i Sant Joan
Doménikos Theotokópoulos, "EL GRECO"
1595-1600
Dipòsit del Museu Nacional del Prado

Comencen el recorregut cronològic els dos greco, *La Sagrada Família amb Santa Anna i Sant Joan* de 1595-1600 i *Sant Francesc d'Assís i el germà Lleó meditant sobre la mort* de 1585-1595.

El Greco, Doménikos Theotokópoulos, va néixer probablement l'any 1541 a Càndia, l'actual Iràclion, capital de Creta, que formava part en aquella època de la República Veneciana. Format en la pintura d'icones, el seu trasllat a Venècia el 1567 i posteriorment a Roma el 1570 li va permetre conèixer la forma de treballar dels artistes més destacats d'ambdues ciutats, especialment el tractament del color i la llum de Ticià, i el modelat de clars contorns inspirat en Miquel Àngel, qui, malgrat havia mort sis anys abans de la seva arribada a Roma, seguia exercint una poderosa influència.

Ja fos pels problemes econòmics existents a Itàlia, per la intensa rivalitat existent entre els artistes italians, o pels seus contactes amb destacats humanistes espanyols, El Greco es trasllada a Espanya, destí atractiu per la demanda d'artistes que sol·licitava Felip II per a la decoració d'El Escorial, especialment d'artistes italians, i per una relativa solidesa econòmica deguda als carregaments de plata procedents d'Amèrica.

Dos enviaments d'obres al rei varen resultar infructuoses temptatives de col·laborar en la gran fundació reial, ja que l'expressió artística del Greco no s'ajustava a l'estil naturalista que el rei demanava, en la seva idea de portar a la pràctica les idees de concili de Trento (1545-1563), el concili de la Reforma catòlica, sobre el qual ell mateix havia influït.

La seva definitiva instal·lació a Toledo fou paral·lela al desenvolupament del seu particular estil, personal interpretació i expressió dels fenòmens religiosos i espirituals. Els seus treballs dels anys 80 rebutjaven progressivament les regles del decòrum renaixentista de la perspectiva i la proporció: les figures perden plasticitat, es tornen més primes i allargades, els colors més encesos i contrastats, les llums més visionàries, plasmant la seva personal visió expressionista i simbòlica de la realitat.

En aquest sentit, El Greco s'emmarca en el manierisme, corrent artístic que es desenvolupa aproximadament des de la mort de Rafael el 1519 fins als voltants de 1600. El manierisme succeeix a l'Alt Renaixement, època de genis, on artistes com Leonardo, Miquel Àngel i Ticià, però especialment Rafael, arriben a tal perfecció en la plasmació d'una realitat pictòrica que persegueix la fidelitat i la veritat de la natura, objectiu que havia perseguit obstinadament la pintura des de feia aproximadament 200 anys, que el seu efecte és difícilment superable.

Les opcions per a la següent generació d'artistes són pintar *alla maniera* dels anteriors genis, com indica Vasari, o buscar noves vies d'expressió. Federico Zuccaro recomana en el seu tractat *Idea de'pitori, scultori ed architetti* de 1607 buscar alternatives a l'art tradicional, abandonar la imitació servil de la natura en una recerca subjectiva de noves formes d'expressió que fomentin el fantàstic, l'irreal, l'incomprensible.

En la seva obstinació per trobar noves i originals formulacions plàstiques, pintors com

Bonzino, Parmigiano o Tintoretto desenvolupen formulacions agosarades i insospitades amb la finalitat de crear sorpresa i admiració per les seves fórmules anticlàssiques i antinatural, aspectes que també es poden veure a l'obra d'El Greco.

Però aquest tipus d'obres, malgrat que mestres en la seva execució, responien als gustos refinats de la societat italiana, més que al nou paper assignat a les arts pel concili de Trento, que pretenia superar la crisi espiritual causada pels reformistes. La nova etapa demanava un art religiós que es caracteritzaria per la seva senzillesa i comprensibilitat, per la seva interpretació realista i clara que actuarà com un estímul sensible a la pietat, apel·larà a les emocions dels fidels i fos un suport visual per enfortir el missatge catòlic. Solament a partir de 1570-1580, aproximadament 20 anys després de la promulgació dels decrets del Concili, és quan comencem a descobrir un art contrareformista: es rebutja el formalisme manierista a favor d'un naturalisme que caracteritzarà la primera fase del barroc.

La tangibilitat i realisme de Caravaggio té com a finalitat transmetre una experiència personal extremadament intensa, activar els sentits amb un art eminentment realista que impressioni, commogui i convenci. Els recursos caravaggistes posats en escena, en especial l'accentuat naturalisme i el clarobscur tenebrista, seran assimilats per José de Ribera a Nàpols, de qui contemplem a la Sala Prado un magnífic *Sant Felip* (1630-1632).

Les obres que el duc d'Osuna, virrei de Nàpols, encarrega a Ribera entre 1616 i 1620 i



Sant Jeroni llegint
Esteban MURILLO
1652

Dipòsit del Museu Nacional del Prado

posteriorment trasllada a la Col·legiata d'Osuna exerciran un paper fonamental en la difusió de l'estil caravaggista a la península Ibèrica. *Sant Jeroni llegint* (1652) de Murillo destaca pel seu tenebrisme accentuat i el seu virtuosisme tàctil, derivat de Ribera i Zurbarán.

A partir de la dècada de 1620, l'Església consolida la posició al món i necessita un nou tipus d'art que actuï com a propaganda visual del catolicisme triomfant i dels pontificats. L'exuberància de l'Alt Barroc impulsat des de Roma i les Corts catòliques promou una imatge d'optimisme mitjançant efectes teatrals, exaltats i efectistes, amb la doble funció no solament de transmetre uns continguts ideològics, sinó també d'impressionar els espectadors. L'escenificació conscient d'una sèrie de desbordants recursos —cels oberts, arquitectures grandiloqüents, dinamisme compositiu, colorit exaltat— arriba al seu punt culminant en l'obra pictòrica de Rubens, Van Dyck o Murillo. Testimoni d'aquesta interpretació és el *Martiri de Santa Caterina* de Van Dyck, santa llegendària del segle IV, una de les verges màrtirs, que va rebre un primer suplici amb una roda d'espines, frustrat per la intervenció del cel, i que finalitza amb la decapitació i amb la recompensa *post mortem* del trasllat miraculós del cos a la muntanya del Sinaí. Serà escollida patrona de professors, estudiants i universitaris al sortir triomfant en la disputa amb els doctors de la fe pagana, assistida per l'Esperit Sant, en presència de l'emperador Maximià.

La Visitació de Francisco de Solís i dues obres de Vincenzo Carducci que pertanyen a la sè-

rie que va crear sobre la vida de Sant Joan de Mata, que va escriure la Regla d'Or de l'Orde dels Trinitaris, pel convent de la Trinidad Descalza de Madrid, són exemples també d'aquesta època que coincideix amb el regnat de Felip IV a Espanya. Un retrat de Felip IV de Pedro de Villafranca, clarament dependent dels models velazquians, mostra en el Museu de Vilanova i la Geltrú els recursos escenogràfics que també van ser utilitzats en l'època per exhibir la imatge dels sobirans espanyols.

Diverses generacions de retratistes al servei de la causa dels Àustries espanyols acabaren definint una imatge de majestat àulica que transmetia una efigie solemne i imponent, més que reproduir un retrat individual o aprofundir en l'estudi psicològic del retratat. Si Ticià assimilà en el seu retrat de *Carles IV amb un gos* de 1533 —còpia del retrat de Jakob Seisenegger de 1632— els retrats de representació de cos sencer i dempeus en una estança molt senzilla, de tradició germànica, el flamenc Antonio Moro va aportar una pinzellada concreta i descriptiva que permetia detallar els trets físics i contextuals i intensificar la il·lusió de representació. Un impactant primer pla sobre un fons neutre, un aïllament monumental dominat per la contenció cromàtica i la il·luminació simplificada, així com la utilització de determinats elements escenogràfics carregats de simbologia, acabaren per codificar l'expressió de majestat que requeria la dinastia, una imatge de contenció i distanciament que destil·lava severitat, gravetat i impassibilitat, les virtuts entregades per designi diví per governar adequadament. El caràcter visual és tan summament sobri que únicament el Toisó d'Or, orde de collar i de

fe, símbol de la Corona espanyola, aporta un sentit de majestat i reconeixement reial. El moltó o velló d'or penja del pit dels tres retrats masculins presents a la Sala Prado: l'esmentat retrat de Felip IV, el de Carles II de Juan Carreño de Miranda i el de Carles IV de Goya. Salvades les distàncies marcades pels estils individuals i el rerefons ideològic de cada època, els tres retrats mostren aquesta continuïtat de les fórmules iconogràfiques en el retrat regi masculí.

En el cas dels retrats femenins, a més de mantenir el fred distanciament i l'elegant contenció, s'insisteix en la descripció detallada de la magnificència de la vestimenta i de les joies, senyal d'identitat de l'alta condició de la retratada, tal com demostra el *Retrat de dama desconeguda* de Juan Pantoja de la Cruz, deixeble d'Alonso Sánchez Coello, hereu de la tradició de representació règia que havia après del seu mestre Antonio Moro. El retratista cortesà més destacat dels darrers anys del regnat de Felip II i principis del seu successor positiva l'herència rebuda amb un virtuosisme excepcional de tradició flamenca en la plasmació minuciosa de les joies i la magnífica gola que emmarca el rostre. D'aquesta precisió s'allunya el majestuós *Retrat de Leonor de Màntua*, filla de Vincenzo I Gonzaga, duc de Màntua, i de Leonor de Mèdici, de Joost Sustermans, que malgrat segueix les fórmules i convencions que emanaven de la cort espanyola, referència essencial del període, adopta una pinzellada més ràpida i un toc més esbossat, assimilat de Rubens i Van Dyck.

Un dels millors retrats femenins és el *Retrat de Maria Lluïsa de Parma*, al costat del retrat del



Maria Lluïsa de Parma
Francisco GOYA Lucientes
1800
Dipòsit del Museu Nacional del Prado

seu marit Carles IV, ambdós de Goya, realitzats en 1798-1800. La imatge poc amable de la reina respon a la fidelitat fisonòmica inflexible pròpia de la tradició secular de la retratística espanyola, que mai pot apartar-se d'una voluntat de veritat, ja que aquests retrats actuaven com a substitutius de la presència real dels monarques. A vegades, uns trets poc agraciats, eren dissimulats o suavitzats per determinats recursos estilístics i compositius com l'harmonia cromàtica, la distància emocional, la composició i noblesa del context visual, que pot redimir la lletjor i transmetre amb força un ideal de dignitat humana. Aquest és el cas de l'esmentat *Retrat de Carles II*, que respira un aire trist i pessimista, malgrat el sumptuós marc del Salón de los Espejos del Alcázar en el qual s'ubica al retratat.

Aquest retrat o *Magdalena al desert*, també de Carreño de Miranda, pintor del rei des de l'any 1669, no deixen de destil·lar l'amarga decadència que va viure Espanya en el darrer terç del segle XVII. Les referències a la fugacitat de la vida i a la inevitabilitat de la mort s'intensifiquen amb evidències a l'efímer i a la descomposició, com la calavera, clar indicatiu del clima psicològic que domina el període.

Repertori fonamental en els palaus, gabinets privats i pavellons d'esbarjo dels nobles elegants i a la moda durant el Renaixement i el Barroc eren les pintures de temàtica mitològica. *El castell de Tervueren a Brussel·les* de Jan Brueghel "de Velours" ens mostra una imponent imatge del castell-palau que va ser la residència d'estiu dels sobirans de la Casa de Brabant i posteriorment dels governadors espanyols als Països Baixos, marc idoni per al

gaudiment de les complicades poesies i històries mitològiques que els artistes escenificaven amb evident sensualitat i alegria per als sentits. Felip V es va convertir en un actiu i selecte col·leccionista i mecenes, fins i tot d'obra mitològica, destacant les magnífiques peces que atresorà de Rubens.

Les peces mitològiques exposades a la Sala Prado són *Andròmeda encadenada* de Rubens i *Dido i Enees*, una copia de Rubens realitzada per Juan Bautista Martínez del Mazo. La primera exhibeix un suggerent nu rubenià, inspirat per Elena Fourment, la segona esposa del pintor, representant Andròmeda, filla dels reis Cefeú i Cassiopea d'Etiòpia, a qui s'anava a sacrificar per calmar la ira de Neptú, després que Cassiopea s'hagués vanagloriat en diverses ocasions de ser més bonica que les nereïdes, les nimfes del mar. En el seu camí de tornada després de decapitar Medusa, l'heroi Perseu va trobar a Etiòpia Andròmeda a punt de ser devorada per un monstre marí enviat per Neptú. Enamorat de la jove, matà el monstre i aquesta va acceptar casar-se amb ell. El mite de Perseu podria també llegir-se com una personificació de la lluita del Bé contra el Mal, donat que aquest va ser posat a prova amb empreses arriscades, salvador d'inocents i instrument diví per impartir justícia o donar ajut, i va servir d'inspiració per al Sant Jordi medieval que salva del drac la princesa.

L'ambivalència entre la seductora sensualitat i el contingut moralitzador caracteritza la lectura de moltes obres mitològiques recreades en el món catòlic, al igual de moltes natures mortes i paisatges. Dins de la teoria imitativa, l'art segueix estant obligat a la realització dels

ideals formulats per Horaci: *delectare et prodesse*, delectar i instruir. L'art s'ha d'orientar a l'assoliment d'una funció instructiva consistent a practicar l'ensenyament a través d'allò que es mostra, induir a una experiència didàctica destinada a reforçar el sentit moral i ètic d'allò que es representa, induir a una experiència didàctica destinada a reforçar el sentit moral i ètic de l'existència, essent així que delecta. Exemple d'això és *La faula de la llebre i la tortuga* de Franz Snyders i segurament la *Cistella amb raïms, prunes i poma* de Luís Eugenio Meléndez. La vinya i el seu fruit, mencionats molt sovint a les Sagrades Escripures, es consideren generalment símbols de Crist i del seu sacrifici, referència a l'episodi del Sant Sopar, símbol eucarístic, sang de Crist en la seva Passió. La pruna morada també pot al·ludir a la Passió i mort de Jesús. La poma, dins de la tradició cristiana, és el fruit prohibit de l'Edèn, símbol de la caiguda de l'home i fa referència al pecat original i a la caiguda de l'home en el pecat, motiu de la vinguda de Crist al món, per redimir la humanitat a través del seu sacrifici. A més, presenten evidents signes de putrefacció, amb taques a les fruites i a les fulles, fent referència a la vanitat, a l'efimeritat dels béns terrenals davant del fet inevitable de la mort, una advertència sobre la fugacitat i el caràcter perible de les coses terrenals. Un senzill cistell de fruites realitzat per al delit pot incloure un simbolisme latent de caràcter moralitzant i cristià, difícil de llegir i identificar per als lectors no iniciats.

Aquesta és la riquesa de les obres d'art i la seva capacitat de seducció, sorpresa i informació. I aquesta és la riquesa que nosaltres

