

MIRAR, VEURE, ENTENDRE i EXPLICAR LA PINTURA GÒTICA.

J. JUBERT i GRUART

INTRODUCCIÓ.

Estem acostumats, avui dia, a trobar-nos perfectament etiquetats, classificats i envasats els “productes culturals”. Així, quan entrem en un museu suficientment important, haurem d’escollir, entre d’altres opcions, visitar les sales del Gòtic, del Romànic o del Renaixement. Dins de cada sala o sector podrem dedicar-nos a **mirar** els “productes” allà exposats amb la total seguretat que estem contemplant només una sola “marca registrada”, que, en el cas que ens ocupa, serà **EL GÒTIC**. I el mateix podem dir si el que consultem és un llibre o monografia dedicat a la temàtica artística: en el capítol dedicat a **L’ART GÒTIC**, les reproduccions fotogràfiques incluídes correspondran, exclusivament, a ben seleccionades i típiques produccions d’estil gòtic.

¿Què passa, però, si decidim ser nosaltres mateixos els que volen “re-descubrir” el gòtic, si volem anar pel nostre compte i hem decidit deixar de ser permanents i passius alumnes, per passar a ser uns actius exploradors? Sense la tutela dels rètols i sense l’autoritat dels mestres, al inici, ben segur, ens sentirem insegurs. Alguns o molt dubtes ens envairan i potser caurem en el desànim. Però, si no sou d’aquets i voleu continuar, aquests fulls -i la paral·lela exposició oral i iconogràfica- pretenen ser una guia preparatòria del viatge o aventura de **mirar, veure, entendre i explicar la pintura gòtica**.

1. MIRAR LA PINTURA GÒTICA.

Cal començar, obviament, pel començament: **mirar**.

Tenim a la nostra disposició, per **mirar** pintura gòtica, tres grans fonts materials:

1. **Llibres** (o els seus equivalents: CD Room).
2. **Museus**.
- 3 Algunes **catedrals** o esglésies (amb productes “in situ”, encara).

Els **llibres** amb imatges (mai més ben dit en aquest cas, “amb sants”) són, sense cap dubte, la millor porta d’entrada al coneixement de la pintura gòtica. Al final d’aquest escrit, en l’apartat **Bibliografia**, el lector trobarà una sucinta relació, suficient per satisfer la seva mirada. En fer-hi recurs, el lector, però, es trobarà amb algunes sorpreses i dificultats. Així, si el que consulta són tractats dedicats genèricament al **GÒTIC**, és molt probable que en resseguir l’índex, a la recerca del capítol “*La pintura gòtica*”, o no el trobi (mentre l’arquitectura, en primer lloc, i l’escultura i el vitrall, en segon ordre de descripció i d’importància, ocupen la pràctica totalitat dels enunciats i dels continguts) o que el trobi relegat a les darreres pàgines i amb escassa extensió i poca sistematització (protagonitzada, encara, bàsicament per la miniatura). Sí el que l’encorut candidat a mirar pintura gòtica té a les seves mans és un dels rars llibres monogràficament dedicats a la **PINTURA GÒTICA**, no hi ha cap dubte que veurà pintura gòtica (d’origen flamenc, borgonyó, italià o català, bàsicament). Sigui com sigui, equipat amb un ampli ventall bibliogràfic, **mirar** llibres d’art, especialitzats en l’època del **gòtic**, és un bon començament i un imprescindible entrenament.

2. VEURE LA PINTURA GÒTICA.

A poc a poc (“*tot és qüestió d’hores*”), a força de mirar i mirar pintura gòtica, àrees concretes del nostre cervell adquiriran la competència en discriminar configuracions espacials comunes a aquesta modalitat plàstica. Així, arribarà el dia en què, de tant **mirar** aquestes imatges, sense adonar-nos-en conscientment, haurem après a destacar-ne alguns tres perceptius distintius, diferencials, sistemàticament presents en una producció qualificada de gòtica, de tal forma que quan, fora de les esmentades tuteles classificatòries, ens trobem amb una producció plàstica que contingui un nombre suficient d’aquells trets distintius i específics, en mirar-los, hi sabrem **veure** també –i aquesta vegada pel nostre compte- configuracions formals **gòtiques**. Si el mateix procés s’ha produït pel que fa als productes etiquetats de “Romànic” o de “Renaixement” (per limitar-me sols a aquets estils fronterers amb el Gòtic), podrem fer un vertader “diagnòstic diferencial” o comparatiu i, amb propietat, haurem passat del simple **mirar** a l’expert **veure**. Haurem passat d’un procés passiu i a la llarga avorrit (que és el que fa que, per molta gent, visitar museus sigui, simplement, “veure pintures” i que trepitjar catedrals sigui “veure pedres”, essent, en definitiva, “pintures o quadros” i “esglésies o catedrals” l’únic element distintivitzat de forma significativa) a un procés actiu i altament gratificador.

Per l’aprenent a **veure**, **museus** i **catedrals** no són pas, encara, el millor terreny per començar a entendre la pintura **gòtica**. El meu consell és, per tant, en aquest primer pas iniciàtic, limitar-nos al **llibres** amb imatges..

És probable, però, que –gaudint de tot el dret- el lector no faci cas d’aquest consell i que, tot just iniciat (o ja força competent) en el **veure**, decideixi deixar el **llibres** d’imatges i anar a **veure**, directament, en un **museu** o **catedral** el que sap identificar com a pintura gòtica. Aquesta

prematura decissió, però, té els seus riscos. Pot passar-li, amb alta probabilitat, que palplantat davant d'una producció plàstica inequívocament gòtica (prescindint de tot rètol), l'aprenent, segur i satisfet no podrà estar-se d'enunciar o donar paraula al que ha percebut i ha après a veure: “*Això és **Gòtic***”. Cert i magnífic. Però l'aprenent no ha tingut en compte que ha pronunciat aquesta frase o sentència al costat, precisament, d'un infant o d'un adult encara encurosit, el qual, amb un aire de total naturalitat i inocència, li preguntarà: “*Per què?*”. Desconcertats, agafats absolutament desprevinguts per aquesta elemental pregunta, la nostra suficiència cofòia s'haurà totalment desinflat i no atinem res més que balbucejar mots o conceptes absolutament inintel·ligibles. La nostra ment haurà quedat en blanc, doncs en aquest terreny –la pintura gòtica– estava només poblada d'imatges, d'esquemes perceptius visuals espaials i cromàtics, i d'una sola etiqueta verbal: **Gòtic**, sense tenir al seu abast els pertinents correlats descriptius lingüístics. Haurem fet, no hi ha cap dubte, una bona experiència: encara no estavem preparats per anar a un museu o, almenys, per obrir-hi la boca. Haurem après que ens calia accedir, amb temps i dedicació, a un altre nivell o grau d'aprenentatge: el de disposar de conceptes descriptius, explicatius (discursius) del que fins ara hem après a identificar (perceptivament) com a **pintura Gòtica**.

És per això, per poder en una nova oportunitat donar resposta a aquella pregunta (i, abans, per tal de respondre-la a nosaltres mateixos), que haurem de passar de **veure** a **entendre** el **Gòtic**.

3. ENTENDRE LA PINTURA GÒTICA.

Per continuar progressant en el coneixement de la pintura gòtica, és aconsellable, partint de l'estadi evolutiu del **veure**, no abandonar encara el terreny dels **llibres**. Ara, però, a més a més de continuar mirant i veient imatges, l'aprenent haurà de començar a **llegir** el text que acompanya aquets llibres tant magníficament ben editats (el preu dels quals, dit sigui de pas, és cada vegada més a l'abast de donar-se el gust de l'auto-regal). Arribats a aquest punt, el projecte d'aprendre a veure i entendre ja no és tan senzill. L'autor del llibre, ben segur, és un competent i afamat expert, especialista en art Gòtic en general o, fins i tot, ben concretament, en **pintura gòtica**; però, el que ja no és tan probable és que, a més, sigui un bon pedagog. Pel general és un especialista que es dirigeix a altres especialistes, donant per sabut, precisament, allò que nosaltres, aprenents en grau d'iniciació, no sabem. El resultat és, al inici almenys, un cert grau de confusió remarcable. No hem de desanimar-nos. Ben al contrari, haurem de fer un agraït exercici: fer-nos els nostres propis esquemes; subratllar una frase aquí i una altra molt més avall; consultar diferents fonts bibliogràfiques; haurem de pensar i desmuntar; i muntar de nou. Haurem, en definitiva, de ser els nostres propis pedagocs. El resultat d'hores de dedicació és, però, sempre agraït. No sols mentre té lloc el procés d'aprenentatge-descoberta; també, i sobretot, perquè quan el marrec o l'encurosit adult de torn ens torni a preguntar: “*Per què?*” (aquesta obra és gòtica), ja no ens agafarà de sorpresa: amb evident plaer li explicarem el que nosaltres hem arribat **entendre** de la pintura **gòtica**. Ara, manifestament més ben equipats, no hi cap dubte que hem passat del primer passiu **mirar** a l'actiu **veure** i **entendre**.

Ara i només ara, a partir d'aquest moment, estem en condicions de deixar en un segon pla els **llibres** i passar a organitzar-nos expedicions a un **museu** o una **catedral** (en la qual hi puguem, obviament, contemplar **retàules** gòtics) i de gaudir-hi com mai ens havíem imaginat.

Esterem en condicions de viatjar, al costat de casa o ben lluny, per tal de reproduir un plaer sempre renovat i nou: **mirar, veure i entendre** una obra d'art.

Ben cert que els museus, avui en dia, solen facilitar aquest procés, de passar del “**mirar** al **veure**” i del “**veure** a l'**entendre**”, per mitjà de “*visites guiades*”. Es tracta d'una pràctica absolutament necessària i laudatòria, d'un primer pas (alternatiu) en l'iniciació del **veure**. Però, és la meua aposta, en absolut comparable amb l'auto-descoberta, al teu aire, pas a pas, pregunta a pregunta,...esperant tornar a casa per consultar el text fins ara obscur i d'aquí de nou al **museu** o **catedral** per fer-hi noves descobertes. En aquest terreny, definitivament, aposto per un relatiu autodidactisme. Doncs, del que es tracta no és pas de convertir-nos en especialistes professionals del gòtic i molt menys en llicenciats en art. Del que es tracta es d'enterar-nos i de treure'n una estimable font de plaer.

En relació a l'apartat **museus** i **catedrals**, els habitants dels països catalans hem de considerar-nos, pel que fa al tema de la pintura gòtica, uns absoluts privilegiats. De forma molt concentrada geogràficament, podrem contemplar una gran quantitat i qualitat de pintura gòtica, certament que d'una època força tardana. En un **Apèndix**, al final d'aquest escrit, el lector trobarà una enumeració pràctica dels indrets més propers i fàcilment a l'abast on anar a **mirar, veure i entendre** la **pintura gòtica**.

4. EXPLICAR LA PINTURA GÒTICA.

Ara, doncs, ja estem preparats per començar a explicar-nos i explicar a altres la **pintura gòtica**. Estem a punt, en definitiva, per donar resposta a aquella pregunta que, al inici del nostre aprenentatge, ens havia deixat bloquejats i amb la ment en blanc: “*Per què aquesta pintura és gòtica?*”

És gòtica, en primer lloc, per una convenció: anomenem pintura gòtica a aquelles produccions fetes dins dels segles en què es construeixen les catedrals gòtiques, és a dir entre els segles XII-XIII i XV. “*Així doncs, que una pintura sigui qualificada (etiquetada) de gòtica és una qüestió d'impossible resposta si es desconeix la data de la seva ejecució?* A més d'aquesta **acotació cronològica**, cal –certament- algun altre tret distintiu per tal de poder-la classificar. “*La tècnica, potser, tal com és el cas de l'arquitectura gòtica?* Tampoc és suficient o, almenys, només ho és molt marginalment. Perquè, així com és ben cert que l'arquitectura gòtica es defineix, bàsicament, per una qüestió de **tècnica** (volta ojival o de creueria, pilars i nervis, contraforts i arcbotants o botarells,...), la **pintura gòtica** es defineix –sobreposat al marc cronològic- per una qüestió d'**estil**. És a dir: per una qüestió de **visió**; en definitiva, per mitjà d'una certa perícia amb la que ja hi hem adquirit alguna competència: **veure**.”

D'**estil**, principalment, és del qué s'ocupen els experts en art (en història de l'art). Els llibres -amb moltes imatges o amb poques- que heu mirat i llegit (per aquest ordre), parlen extensament de qüestions d'estil. Gràcies al fet d'haver aconseguit una extraordinària perícia en aquest camp, aquests estudiosos i investigadors han realitzat importants aportacions al coneixement de la **pintura gòtica**, a la identificació d'autories en obres indocumentades (confirmades anys després, la majoria de les seves hipòtesis deductives, en trobar-se la

documentació acreditativa), al descobriment d'influències, d'escoles i d'etapes. Aquest darrer punt, el referents a les diferent etapes succesives que es produïren en el desplegament de la pintura gòtica, és el primer que haurem d'aprendre per tal d'**entendre** i poder **explicar-la**.

Diferents etapes o estils de la pintura gòtica.

Per arribar a configurar-se aquest ampli conjunt, certament heterogeni, de produccions pictòriques que s'ha convingut a denominar gòtiques, van haver-se de succeir diferents etapes, cada una d'ella caracteritzada per algun tret estilístic distintiu.

1. El gòtic lineal.

Gudiol (1955) tingué l'encert de denominar **gòtic lineal** a les primeres produccions plàstiques d'aquest estil, distingint-les per raó, precisament, d'un caràcter estilístic (és a dir visual) i no pas, com havia fet Post (1951), atenent la seva pretesa procedència geogràfica (**francogòtic**). Anys després, Sureda (1977) va proposar la denominació, d'inspiració cronològica, de “**seqüència protogòtica**” o “**altogòtica**”, que, tot i dir-nos que és la més primitiva, res ens diu en quant al tret estilístic que ens permeti identificar-la.

En la **pintura gòtica** (a diferència del que succeí amb l'arquitectura) assistim a una vertadera etapa de transició a partir del romànic, abarçant des del darrer quart del segle XIII fins a mitjans del segle XIV. No ha d'estranyar-nos, per tant, constatar que aquest primer gòtic conservi la típica presència de ratlles severes, negres o fosques, que emmarquen les figures romàniques (tant el rostre i les altres parts càrniques, com els vestits i els objectes representats).

La pintura romànica, igual que aquest primer gòtic, és, de fet, un dibuix colorejat (com els quaderns infantils de pintura), sense gradació de tons (colors plans).

En aquest **gòtic lineal**, al igual que en la pintura romànica, les fesomies no estan individualitzades (tothom s'assembla) i el gest dels personatges és estereotipat. Si el fet de tractar-se d'una pintura de transició no fos prou important i determinant, podem disposar d'una altra interpretació per explicar i justificar aquest dibuix lineal, resseguint les figures i objectes: el model dels vitralls gòtics. Una servitud tècnica dels vitralls, és a dir: haver de servir-se dels emplomats per subjectar els vidres de diferent color i forma, imposà que els contorns de les figures destaquessin amb la línia ondulant i fosca de l'emplomat. Al passar del vitrall a un altre suport (sigui la pintura mural, com en el cas d'Itàlia, o sobre taula en la resta de la cristianitat occidental i, sobretot, a Catalunya), l'artesà-pintor medieval, el mestre retaulista i el seu taller, dibuixava en primer lloc els contorns de les figures, delimitant així camps que omplenava de colors inicialment plans o uniformes, sense relleus i sense ombres, per tant. Aquesta mena de pintura, **gòtica lineal**, fa la seva aparició -de forma moderadament diferida en relació a l'arquitectura i l'escultura gòtiques- durant la fi del segle XII i començaments del XIII.

¿Així doncs, però, quina diferència hi ha entre una pintura romànica tardana i una de gòtica primerenca? En primer lloc, evidentment, la cronologia de la seva producció, però, també, quelcom més. *Què més?* Doncs, encara que sembli poca cosa, el que permet distingir (ignorant la cronologia d'execució de l'obra) que estem davant d'una pintura gòtica és l'introducció d'un incipient aire de naturalisme, de realitat i, en concret, d'expressivitat (soltura o gràcia) en les figures representades, com si fossin inspirades a partir de models directament copiats del natural. Aquest acostament a la realitat (deixant el rígid esquematisme del romànic) s'aconsegueix amb

detalls que, tot i que els **mirem**, potser no atinem a **veurel's**, a no ser que al destacar-los per mitjà de la descripció verbal reparem en ells. Per exemple: mirem una pintura mural tant típicament romànica com les de l'absis de Santa Maria de Taüll (actualment en el **MNAC**, Barna.): el resseguit negre dels contorns de les figures i dels vestits és evident; totes elles estant representades de front, amb posicions estàtiques (gestos congelats); significatiu és l'aïllament o absència de sobreposició dels personatges, l'un al costat de l'altre, cada un amb la seva història. Mirem-nos, ara, per establir comparacions, els famosos plafons dels “ploraires” de la tomba del cavaller Sancho Sáiz de Carrillo, prodenent de l'ermita de San Andrés de Mahamud (Burgos) i actualment també en el MNAC (Barna.) -a les sales del Gòtic- pintats a finals del segle XIII i prototípic representant de la **pintura gòtica lineal**; aquí els personatges, igualment resseguits de negre, estan, però, manifestament sobreposats de perfil, formant un conjunt, i expressen sentiments naturals (com el dolor del dol), encara que de forma força rígida i estereotipada, ben diferent ja, però, de la simple seqüenciació horitzontal i frontal de les composicions romàniques (pareu atenció, ara que esteu en el MANC, a la distribució i configuració de les escenes en els frontals d'altar).

La comparació, que de moment hem reduït a aquestes obres, pot fer-se extensiva a la totalitat de les produccions dels períodes **tardo-romànic**, per un costat, i **pro-togòtic**, per un altre (essent aquest un dels exercicis bàsics recomants als aprenets). Per això, abans d'abandonar el **MANAC** de Barcelona, a continuació de sortir de les sales del Romànic, havent prestat atenció perceptiva selectiva (**mirar**) als principals trets estilístics esmentats (resseguiment en negre dels contorns, colors plans, presentació majoritàriament frontal, estereotipia dels gestos, aïllament dels personatges,...), entreu de nou, a continuació, a les dependències del **Gòtic**. Fresca encara la percepció precedent, disposeu-vos a contemplar el gran mural (pintura al fresc) procedent de

l'antic Palau Caldes (avui Palau Berenguer d'Aguilar) del carrer Montcada de Barcelona, pintat entre el 1285 i el 1290; descriuiu, simplement, el que veieu i obtindreu una **explicació** manifestament satisfactòria d'aquesta etapa estilística: un dibuix colorejat (perfil negre i colors plans), però amb personatges dotats d'un cert dinamisme, tal com en la vida quotidiana té lloc; per tant: asseguts i mantenint animades converses (identificables pel seu nom, si els cerquen a les cròniques de la conquesta de Mallorca per part de Jaime: el rei Jaume a la seva tenda, envoltat per Berenguer de Palou, bisbe de Barcelona, Gilabert de Cruïlles, Nunyo Sanxes o Ramón de Montcada, mestre del Temple), mentre d'altres, anònims, fan la guerra. Alguns gestos relacionals criden fortament l'atenció, com el de posar, el bisbe, la mà sobre la cama del rei, indicant una familiaritat que, mai, l'aïllament figural del Romanic precedent no hauria gosat ni aconseguir de plasmar. I, sobretot, aquesta intromissió del profà en la temàtica plàstica. Com que a l'esquematisme escenogràfic del misatge romànic s'hi ha afegit un sensible grau de vida real, la conseqüència és una ampliació de l'escena, abarçant d'altres nivells, secundaris, dels de l'escena principal, descriptius de la seva pròpia realitat, però integrats en un conjunt.

Com que esteu en fase de pràctiques, és convenient que diversifiqueu el material objecte d'anàlisi. Així la propera visita pot ser, per exemple, El **MD'A** de Girona. Anant directament al saló del Tron vos trobareu amb tot el seu patrimoni gòtic. De moment només repareu la taula, representant la resurrecció de Tabita, procedent del monestir romànic de Sant Pere Cercada. Ben segur que no tindreu cap dubte ni dificultat, tant en veure-la com en explicar-la, en catalogar-la com pertanyent a la **pintura gòtica lineal**, tot i tractar-se només d'un fragment i de la seva sencillesa compositiva.

3. Estil italo-gòtic.

A partir del segle XIV assistim a una nova fase o etapa en l'evolució de la pintura gòtica, l'origen de la qual s'estima es produí a Itàlia, en concret a la Toscana. El canvi afectà l'esquema compositiu global i es caracteritzà per la preocupació de l'artesà pintor per donar **modelatge** a les figures i una il·lusió de **perspectiva** al conjunt. El contorn negre, lineal, de les figures s'atenua manifestament o desapareix quasi del tot. Els colors deixen de ser plans, servint-se dels tons per expressar formes. I les escenes secundàries ja no estan, simplement sobreposades en un nivell superior, plasman-se una impressió efectiva de profunditat. Cal destacar que la innovació, precisament, prové d'Itàlia on l'arquitectura gòtica és rar i on es conservaren grans superfícies murals. Pel fet de poder continuar emprant la tècnica del "*buon fresco*" -que exigeix rapidesa en l'execució i, per tant, un traç segur-, el pintor es veié obligat a realitzar una sinopia, o dibuix previ, sobre la paret, de la complex composició que vol realitzar-hi. Pot, així, prescindir del dibuix del contorn (el qual li serveix no ja de "marc" sinó de simple guia) i dedicar-se directament a jugar amb diferents tonalitats d'un mateix color i donar així relleu i profunditat als detalls intrafigurals. En conseqüència, els colors deixen de ser plans. Les pintures del **Giotto** per la capella dels Scrovegni, a Padua (1305-06), marquen la cruïlla d'aquesta transició. El model, ara, ja no és el vitrall: és l'escultura i, per tant, el modelatge (volum i corporietat), trencant-se l'aparença plana i passant a la tridimensionalitat volumètrica. L'introducció de més o menys matiusers elements de perspectiva arrodoneix l'efecte i la soltura del conjunt en resulta extraordinàriament beneficiada. A Siena, poc després, també en una pintura mural, veiem aparèixer un major cenyir-se a la realitat (encara que de forma idealitzada o esquemàtica), prescindint dels elements anecdòtics només decoratius i introduint escenes de la vida quotidiana, rural o urbana i suburbana.

A Catalunya, els representants més destacats d'aquesta etapa són els germans **Ferrer i Arnau Bassa** (pintures murals a l'oli de la capella de sant Miquel, claustre del Monestir de Pedralbes, Barcelona; retaule de sant Marc, a la Seu de Manresa), **Ramon Destorrent** (taula de sant Mateu, **MANAC**), els germans **Serra** (amb obres a Vic, Sant Cugat del Vallès, catedral de Barcelona,...). A més a més d'aquets autors, en el **MANAC** (Barcelona) l'aprenent tindrà ocasió d'identificar un bon nombre d'obres pertanyents, inequívocament, a aquest període.

En resum, la conclusió a la que arribarà finalment l'observador és que entre els trets més sobresortints d'aquesta forma de pintar hi destaquen el refinament i el volum, aconseguits per l'ús dels colors, així com la sensació, incipient, de perspectiva. Fixem-nos, sobretot, en els plecs de la vestimenta i en els diferents nivells de profunditat, per tal de **veure i entendre** aquesta etapa de **la pintura gòtica**.

En els llocs on, com a Catalunya o a França, l'arquitectura gòtica dominava, mancat de parets on pintar-hi, l'artesà pintor desplegarà un suport típic del gòtic: la pintura sobre taula i, sobretot, els grans panells de fusta anomenats **retaules** (vegi's més endavant), que requereixen una tècnica i uns materials ben diferents, sense preses en la seva ejecució i permetent, per tant, en el taller de l'artista, expressar tot el refinament necessari i possibilitant la modificació de tons i de colors. La dificultat en plasmar amb eficàcia la perspectiva, fa que s'abusi encara extraordinàriament dels fons daurats, més o menys uniformes. La temàtica religiosa continua essent dominant o exclusiva, quasi, però amb una varietat de continguts extraordinària, ben diferent de la del romànic (vegi's més endavant: **iconografia**).

3. Estil internacional.

El segle XV aconsegueix que la moda de la pintura gòtica sobre fusta es generalitzi a tot l'occident cristià, és a dir: s'internacionalitza i, per tant, al refinament italià si suma el naturalisme francès. El resultat és que es guanya en coloriment i detallisme. La composició temàtica passa a ser clara i ordenada; els esdeveniments es relaten en diferents plans, oferint l'impressió d'una perspectiva inequívoca . Els fons daurats comencen a desaparèixer o desapareixen parcialment, ocupant el seu lloc paisatges minuciosament descrits, amb abundància de detalls, i de construccions arquitectòniques, que mantenen amb la realitat, però, una relació no fidel o idealitzada (com és, per exemple, la figuració de Jerusalem que apareix a les escenes del Calvari). Encara que es tracti d'una pintura religiosa, l'ambient és, però, manifestament cortesà. La riquesa en l'indumentària dels personatges sacres és la norma (allà on el romànic destacava la seva pobresa o austeritat). Apareixen en escena nombrosos cortesans (els primers, els **donants** de l'obra), soldats i, en molt menor proporció, individus del “poble menut”. En general domina l'escenificació festiva del conjunt. Pel general els personatges continuen estant idealitzats, no essent pas representats d'acord amb la seva figura física real, sinó en funció del paper o rol social que representa; són actors, cada un fent la seva funció, però molt més actius que els relativament estàtics (o fixats en un gest) d'etapes anteriors. Un aspecte iconogràfic concret, com són les representacions de la Mare de Dèu amb Jesús infant, ha perdut tot l'aspecte rígid del romànic; abundes les manyagues i les mirades; i no és infreqüent que la Verge apareixi donant el pit .

Una llum difusa impregna el conjunt, el qual és representat com essent contemplat des d'una certa alçada (perspectiva cavalleresca o obtinguda des de la cavalgadura d'un cavall).

Les obres de **Lluís Borrassà** (retaule procedent del monestir de Sant Miquel de Cruïlles) i de **Bernat Martorell** (retaule de sant Pere de Púbol), en el **MD'A** de Girona, constitueixen

exemples típics d'aquesta etapa. És, però, el **MANAC** de Barcelona on cal anar a contemplar i estudiar la més gran varietat i riquesa de retaules d'aquesta època.

4. L'estil hispanoflamenc.

Una darrera etapa, en ple segle XV, ve marcada pel seu caire manifestament realista. Un tractadista (Sureda, 1997), per tal de descriure aquest període, ha emprat expressions com les següents: *“els pintors esdevenen notaris de la veritat”, “les sensacions són més reals que la raó”, “el gaudi per les coses materials és més important que l'idealisme cortesà”*. La influència de la pintura de **van Eyck** (mort el 1441) és la causa de la seva denominació de flamenc, completada amb la referència a l'èxit que aquesta forma de pintar tingué en el territori hispànic.

Novament el **MANAC** (Barcelona) constitueix el dipòsit, a Catalunya, més important d'aquestes obres. La famosa taula del consellers, de Lluís Dalmau, és un clar exemple (davant del qual l'aprenent farà bé de palplantar-si durant hores, analitzant mil i un detalls). Sense oblidar-nos, és clar, de Jaume Huguet i de la seva abundosa producció.

Al **MD'A** de Girona, cal fer atenció a la Verge de la Llet, procedent de Canapost - que tantes referències manlleua de la seva homònima de Jean Fouquet (suposat retrat de Agnès Sorel, amant del rei de França)- , per adonar-nos de com, en l'estil flamenc del gòtic, és certa l'expressió de *“el sacre és representat en un ambient de vida quotidiana, donant pas a un nou sentit, personal i privat, de la vida”*.

Algunes raons de la nova iconografia.

Diferents esdeveniments i condicions, determinen canvis inicialment moderats i després manifestament patents o francament diferencials. *“Un canvi en l'ordre de la civilització s'expressa sempre en l'art per una transformació dels principis de composició, de l'estil”*, escrigué, argumentadament, André Scobeltzine (1973). En referir-nos a l'arquitectura gòtica, vam tenir sobrada oportunitat de comentar els importants canvis socials i ideològics que determinaren la revolució arquitectònica que fou la tècnica constructiva gòtica. La búsqueda de la llum i el cromatisme, comportant la desaparició de l'espès mur romànic, donà lloc al naixement dels vitralls i determinà la desaparició –certament sobtada arreu, excepte a Itàlia- de la pintura mural. En conseqüència, la pintura quedà relegada en un segon pla (traduint-se, lògicament, en la importància secundària que li dediquen els llibres o tractats generals sobre el gòtic). Per tal d'exemplificar aquest inqüestionable fet, només cal que ens preguntem ¿on és la pintura a la basílica de Saint Denis o a la catedral de Chartres? És evident que els vitralls la substitueixen completament

Un fet nou, però, ofereix –a manca de pare'ts- un nou suport per donar cabuda a l'art pictòric d'aquels segles del gòtic: la moda del **llibre il·lustrat** (miniats), encarregat pels rics dignataris civils i eclesiàstics als copistes dels monestirs en franca expansió, tot primer, i a tallers d'artesans laics, tot després. Aquest fet determina l'altre característica distintiva de la **pintura gòtica**: una nova **iconografia**. Efectivament, els limitats i repetitius temes iconogràfics del romànic no són pas suficients per il·lustrar la varietat temàtica dels textos que cal il·lustrar i, en conseqüència, els programes iconogràfics experimenten una progressiva expansió. Doncs nous escrits –altres que l'Antic i el Nou Testament- fan la seva aparició i circulació. Així mateix, el creixent culte als sant i el subseqüent tràfic de relíquies incentiva els escrits hagiogràfics, i aquets

escrits, pel seu torn, informen nous programes iconogràfics. Les vides dels sants i santes, dels martirs en general i de la Verge Maria en particular, substitueixen la temàtica del Pantocrator, de la creació d'Adam i d'Eva, de la barca de Noé, de la lluita de Jacob amb els àngels o de Jonàs i la balena,..del naixement de Jesús, de la fugida a Egipte,..tant típics del romànic. L'escena del Calvari, amb tot el seu dramatisme i amb un Crist mort i sagnant, acompanyat cada vegada d'un major nombre de personatges, substitueix aquell crucificat viu, somrient i vestit, tant típic del Romànic. També, els temes profans (i no només els sacres) passen a ser plasmats pictòricament. Els fons daurats passen, tardanament, a ser substituïts per paissatges, i en aquests, apareix l'arquitectura gòtica de l'època, tant religiosa com civil i, sobretot, militar. Fan la seva aparició els donants i tots el personatges –sacres o no- vesteixen la rica i variada indumentària de l'època. El resultat: la pintura gòtica, molt més complex i variada, temàticament, que la seva antecessora romànica.

L'estudi de l'**iconografia** gòtica constitueix, en el meu sentir i entendre, el capítol més apassionanat d'aquesta exploració i que acabarà monopolitzant l'activitat i la recerca de l'aprenent. Abordar-lo ara en profunditat és l'objectiu del "lector" de pintura gòtica. Les fonts bibliogràfiques "mínimes" que figuren al final d'aquest escrit, són de progressiva possessió personal i, òbviament, d'obligada lectura o de reiterada consulta. Només el fruit d'aquesta dedicació pot fer que esdevingui una inagotable font de joia l'activa visita a mil i un indrets (alguns d'ells insospitats o vertaderes troballes accidentals, d'altres curosament planejats i preparats). Només a nosaltres, coneixedors del llenguatge iconogràfic (o dels llocs on decodificar-lo), se'ns farà evident allò que és ocult a la percepció del profà.

A tall d'un primer exercisi pràctic, proposo que l'aprenent es dediqui –equipat amb les lectures prèvies o amb els llibres sota el braç i, si cal, amb uns prismàtics- a estudiar les escenes del **Calvari** (que indefectiblement ocupen la part alta del carrer central d'un retaule gòtic). Descobrirà que, lluny de tractar-se d'una escenificació estereotipada, allà hi ha incloses multitud de versions, de llegendes i de significats ocults (alguns d'ells francament herètics), la llum dels quals només podra trobar en textos coetanis. Repari l'aprenent en la distribució espacial dels personatges (a la dreta o a l'esquerra del crucificat), els trets distintius de la seva vestimenta (p.e. Maria Magdalena rossa, amb el cap sense cubrir i amb el mato vermell), les relacions recíproques, els personatges secundaris i les seves funcions, fesomies i atributs,... En qualsevol pintura, cal que l'explorador es fixi en els peus (descalç o calçat), en les aureoles (rodona, poligonal, quadrada,...), en els objectes o atributs que acompanyen al personatge,...En definitiva, en tots i cada un dels detalls.

El nou suport de la pintura gòtica: el retaule.

On més madurament s'expressa aquest important canvi iconogràfic, iniciat en els miniats, és en la pintura sobre taula (sobre fusta). Desapareguda la paret romànica, el model ofert pels frontals d'altar romànics va servir per donar naixement als retaules, discretes parets de fusta allotjades darrere de l'altar i substitutes del desaparegut àbsis romànic sistemàticament pintat. Cada vegada més desenvolupat, el retaule gòtic adopta, en un pla presentat verticalment, la mateixa distribució que el pla horitzontal d'una catedral gòtica: les naus laterals de la catedral donen lloc als **carrers laterals** (esquerra i dret) del retaule, i la nau central al **carrer central**; dins d'aquest, la part corresponent al presbiteri, la girola i l'àbsis de la planta d'una catedral gòtica, el retaule allotja la **taula del Calvari**; per sota d'ella, corresponent al cos de la nau central, la **taula central**, on es representa l'escena principal i específica del retaule, generalment la figura del sant patró, amb

tots els seus atributs iconogràfics; aquestes dues taules del carrer central són, com és lògic, les de major tamany del retaule i, pel general, les més acuradament realitzades des d'un punt de vista tècnic. Els **compartiments o taules dels carrers laterals**, contenen escenes de la vida del sant o dels sants patrons (encara que també altres escenes més o menys, o gens relacionades). El lloc de les capelles laterals d'una catedral gòtica està representat en el retaule pels petits **compartiments dels muntants**. La **predel·la**, situada horitzontalment en la base del retaule, passa a ser una representació del pòrtic, amb les seves portes i timpans ornamentals. També, l'acabament del **marc**, amb torres apuntades i pinacles, esdevé una rèplica d'aquests distintius elements arquitectònics gòtics.

COMENTARI FINAL.

Aquestes breus notes introductòries no esgoten pas, en absolut, ni tan sols el mínim que cal saber per entendre i explicar el gòtic. Són, per tant, manifestament incompletes.

Aquests papers no pretenen ni aspiren a ser res més que una primera (o segona) aproximació o iniciació per aquell profà i “amateur” que vulgui començar, pel seu compte, una extraordinària i agraïda aventura.

Si aquest és el cas, la **Bibliografia** adjunta li serà d'una gran utilitat. Però també, en segon ordre, cal que no deixi de trepitjar –una i altra vegada– els indrets, tots ells propers, que es referencien en l'**Apèndix**.

BIBLIOGRAFIA BÀSICA.

1. Llibres o articles amb imatges i text.

EÖRSI, Anna: **La pintura gòtica internacional**, Corvina- Ed. Arte y Literatua, Budapest-La Habana, 1987 (1984).

ERLANDE-BRADENBURG, Alian: **El arte gótico**, Ed. Akal, Madrid, 1992 (1983).

CARBONELL, Eduard i SUREDA, Joan: **Tresors Medievals del Museu Nacional d'Art de Catalunya**, Lunweg Ed., Barna., 1997.

DALMASES (de), Núria i PITARCH, Antoni José: **Història de l'art Català**, vol. III (*L'art gòtic, s. XIV-XV*), Ed. 62, Barna., 1984.

FREIXAS i CAMPS, Pere: **L'art Gòtic a Girona**, I.E.G., Girona, 1983.

GUDIOL, Josep i ALCOLEA i BLANC, Santiago: **Pintura gòtica Catalana**, Ed. Polígrafa, Barna., 1986.

JUBERT i GRUART, Joaquim: *El fet de morir i el destí de l'ànima a l'edat mitjana. A propòsit del retaule de Sant Miquel de Cruïlles*, dins **7 MD'A a fons**, Museu d'art de Girona, 1997, pp. 14-28.

LLOMPART, Gabriel: **La pintura gòtica a Mallorca**, Ed. Polígrafa, Barna., 1987.

MÂLE, Emile: **El gótico. La iconografía de la edad media y sus fuentes**, Ed. Encuentro, Madrid, 1986 (1985).

TOMAN, Rolf (ed.): **El gótico**, Könenemann, Köln, 1999 (1998).

YARZA, Joaquín: **Retaules gòtics de la Seu de Manresa**, Angle Ed., Manresa, 1993.

V.A.: **Jaume Huguet, 500 anys**, Generalitat de Catalunya, Barna., 1993.

V.A.: **Catalonia, el arte gótico de los siglos XIV-XV**, F. La Caixa, M. Ed. y Cult., MANAC, Madrid, 1997.

2. Llibres amb tex (sense o amb poques imatges).

DURLIAT, Marcel: **Introducción al arte medieval en occidente**, Catedra, Madrid, 1988.

HUINZIGA, Johan: **El otoño de la Edad Media**, Alianza, Madrid, 1990 (1930)

SCOBELTZINE, André: **El arte feudal y su contenido social**, Mondadori, Madrid, 1990 (1973).

UPJOHN, Everad M., WINGERT, Paul S. I MAHLER, Jane Gaston: **La edad media. Arte bizantino, romanico y gótico**, Daimon, Barna, 1980 (1958).

YARZA, Joaquín: **Historia del arte hispánico**, vol II (La edad media), Ed. Alhambra, Madrid, 1988 (1982).

3. GUIES ICONOGRÀFIQUES.

BIBLIA, La, Societats Bíbliques Unides, Barna, 1993.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston i PASTOURREAU, Michel: **La Biblia y los santos**, Alianza, Madrid, 1996 (1994).

GRABAR, André: Las vías de la creación en la iconografía cristiana, Alianza, Madrid, 1998 (1979).

PANOFSKY, Erwin: **Els significado delas artes visuales**, Alianza, Madrid, 1987 (1955).

RÉAU, Louis: **Iconografía del arte cristiano**, T. I, vol 1 (*Iconografía de la Biblia, Antiguo testamento*), Ed, del Serbal, Barna., 1996.

Id.: T.I, vol.2, *Iconografía de la Biblia, Nuevo testamento*, Ed. del Serbal, Barna., 1996 (1957).

Id.: T.II, vol. 3, *Iconografía de los santos, De la A la F*, Ed. del Serbal, Barna, 1997 (1957).

Id.: T.II, vol. 4, *Iconografía de los santos, De la G a la O*, Ed. Del Serbal, Barna., 1997 (1957).

Id.: T.II, vol5, *Iconografía de los santos, De la P a la Z – Repertorios*, Ed. del Serbal, Barna., 1998 (1957).

SCHAPIRO, Meyer: **Palabras, escritos e imágenes**. Ed. Encuentro, Madrid, 1998 (1996).

SANTOS (de) OTERO, Aurelio: **Los evangelios apócrifos**, BAC, Madrid, 1996.

VORAGINE (de la), Santiago: **La leyenda dorada**, vol I i II, Alianza, Madrid, 1990 (1494).

APÈNDIX

Museu Nacional d'Art de Catalunya (MANAC), Barcelona

Museu d'Art de Girona (MD'A), Girona.

Museu Diocesà de Vic, Vic.

Seu de Manresa

Museu Diocesà de Tarragona i Catedral de Tarragona.

Museu Diocesà i Catedral de Barcelona.

Museu Diocesà de Lleida.

Museu Diocesà de la seu d'Urgell.

Museu Diocesà de Solsona.

Església de santa Maria, Terrassa.

Església de sant Francesc i Museu de Vilafranca del Penedès.

Monestir de sant Esteve, Banyoles.

Monestir i Museu de Pedralbes, Barcelona.

Església de sant Miquel i Museu de Cardona.

Museu Maricel, Sitges.

Museu Diocesà , Museu de la Catedral i Museu de Mallorca

Museu Hyacinthe Rigaud, Perpinyà.

Museu del Padro, Madrid.