

*PRESÈNCIA DE L'ART MEDIEVAL EN LA PINTURA
DE MARIAN VAYREDA I VILA
MIQUEL ÀNGEL FUMANAL*

La celebració, durant el passat 2003, dels cent anys de la mort de l'escriptor i pintor olotí Marian Vayreda i Vila va propiciar la realització d'una sèrie d'estudis sobre la seva obra literària i pictòrica, així com del seu intervencionisme social, que han ajudat a una millor comprensió i projecció d'aquest creador polifacètic. Amb tot, no hi ha dubte que les aportacions més interessants han estat el volum monogràfic dedicat al seu estudi¹ i, per sobre de tot, el catàleg de l'exposició antològica², que ha esdevingut el primer intent classificador exhaustiu de la seva obra pictòrica coneguda, a més d'afegir-n'hi gran quantitat d'inèdita. No obstant, els extensos textos del primer volum i els estudis del catàleg rarament es dediquen a cap obra concreta, fins al punt que la majoria (fora d'algunes, per qüestions puntuals i alienes a la celebració del centenari³) continuen sense tenir una anàlisi particular publicada. Així, hom s'adona que a començament del segle XXI, el coneixement de l'obra pictòrica de Marian Vayreda és realment extens pel que fa al seu context, sobretot social, estètic i filosòfic, però minso pel que fa a aspectes tècnics, compositius i de referents iconogràfics. En això s'aparten parcialment els treballs

¹ CASACUBERTA, Margarida i SALA, Joan, *Marian Vayreda i Vila (1853-1903). La recerca d'una veu pròpia*, Olot, Llibres de Batet i Museu Comarcal de la Garrotxa, 2003.

² AADD, *Exposició antològica de Marian Vayreda i Vila (1853-1903)*, Olot, Fundació Caixa de Girona i Ajuntament d'Olot, 2003.

³ Cal recordar, en aquest sentit, el volumet de AADD, *Una exposició, una obra. Un combregar a muntanya*, Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa, 1991. Fins ara aquest oli sobre tela de 225 x 161 cm és l'obra pictòrica de Vayreda que compta amb un estudi més extens.

de Joan Sala⁴ i especialment l'article de Joan Serès⁵, que procura donar alguns referents directes de la pintura europea contemporània, però que no depassen la simple citació, sens dubte a causa del format de l'estudi, comú a la resta dels que componen la part introductòria de l'esmentat catàleg. Sense voler desenvolupar un treball global d'aquests temes, n'hi ha un, el de la representació de l'art medieval, que resulta prou al·lusiú, precisament, a la seva concepció estètica, i que pot fins i tot matisar algunes de les afirmacions que han aparegut darrerament a partir de textos que l'artista publicà en el seu dia.

Després del treball quasi fundacional de Narcís Selles⁶, a hores d'ara la crítica és unànime a assenyalar que el context filosòfic i estètic de què es nodrí el jove Marian Vayreda estava basat en el catalanisme moderat, el conservadorisme social i una ferma religiositat, que el portaren fins i tot a enrolar-se entre les files rebels durant la tercera carlinada. Pictòricament, aquests fonaments es veuen reflectits en l'abundància de quadres de tema religiós, tant de caràcter devocional com de contingut històric, que moltes vegades prenen un to reivindicatiu o apològic. Aquesta ha estat una de les raons principals per les quals s'ha inclòs bona part de la seva producció pictòrica dins el context del natzarenisme català. En literatura, l'acceptació dels grans dogmes del catolicisme marca les diferències de base que hi ha entre la seva millor obra, *La punyalada* (1903), amb les altres novel·les puntals del modernisme a Catalunya (en el sentit actual del terme): *Els sots feréstecs*, de Raimon Casellas (1901), i *Solitud*, de Víctor Català (1905). Mentre que en l'obra de l'olotí l'entorn natural on desenvolupa l'acció humana es percep normalment equilibrat i comprensible, malgrat que titànic, fruit de la presència de Déu en totes les coses i en què, per tant, els problemes de les persones deriven de l'allunyament dels camins de la fe, en les altres dues novel·les el lector aprecia una incapacitat dels protagonistes (la mateixa que vindiquen els autors) per entendre la natura selvàtica i les seves lleis instintives, de manera que l'ésser humà es troba en una mena de presó regida per lleis intel·ligibles i irracionals.

⁴ A banda de les obres ja citades i de l'article que té al catàleg de l'exposició (d'ara endavant SALA, 2003), aquest autor ha estat el primer a tractar de forma àmplia l'obra pictòrica de Marian Vayreda, així com la del seu germà gran i la de l'avi Berga a la seva tesi doctoral, presentada a la Universitat de Barcelona el 1990 i de moment inèdita, titulada *La pintura a Olot al segle XIXè, Berga i Boix i els germans Vayreda*. Aprofito l'avinencesa per agrair a Joan Sala les atentes observacions i els consells que m'ha prestat desinteressadament a l'hora de finalitzar aquest article.

⁵ SERÈS, Joan, «Recepció i context estètic en l'obra de Marian Vayreda» (AADD, 2003, p. 32-41). Aquest autor ha estat guardonat amb la Beca en Ciències Socials i Humanes Ernest Lluch d'enguany amb el projecte titulat *L'estètica romàntica de l'Escola d'Olot. Paisatge, societat i religió: del natzarenisme a la imatgeria*, que de ben segur renovarà un cop més la visió que es té d'aquest període de la història de l'art olotí.

⁶ SELLES, Narcís, *Marià Vayreda i els corrents estètics a Olot (1877-1903)*, treball inèdit a partir del projecte guanyador de la tercera Beca Ciutat d'Olot en Ciències Humanes i Socials, 1984.

Entremig de les diverses narracions, es produeixen comentaris respecte de l'art (moble i immoble) que apareix per a dotar les escenes de context i veracitat. Sobretot en l'obra de Casellas l'arquitectura pren un cert caire de protagonisme, ja que serveix a l'autor per a emfasitzar descripcions dramàtiques, quan del que es tracta és de comprendre el lector mostrant-li la rudesia del paisatge emergent. Així, per exemple, al capítol III, titulat «Rector nou»⁷: «...i al moment va sentir com un esglai, a l'obrir, al bell mig de la clotada, el campanaret neulit de l'església i les ronyoses parets de la rectoria, tot ensorrat i com perdut entre els xiprers i l'herbei del cementiri, que omplien de tristor tèrbola aquell racó de soletat». Es veuen poques diferències amb qualsevol temple medieval dels que Vayreda conegué solcant l'oceà rocós de l'Alta Garrotxa. També, al capítol VIII («L'església adobada»): «Aquell herbei tan espès i tan tossut, que privava de dar un pas entre l'església i la rectoria, ja jeia a feixos estimbats al fons de les torrenteres, deixant lliure el trànsit dels caminals. Aquells carreus caiguts de les parets, que a tot arreu entrebancaven i feien nosa, ja tornaven a hissar-se a dalt dels murs, sostenint l'empenta de les voltes. Aquella pobra església, que se n'anava a trossos per moments, amb les lloses enfonsades, les parets plenes d'esberles i la coberta tot un esvoranc, s'alçava altre cop amassissada i ferma, resolta a esperar a peu dret l'investida dels sigles que vinguessin». I al capítol X «Mala nissaga!»: «Aquella església de l'antigor, més jove i forta que mai...». A l'obra literària de Vayreda aquests recursos són pràcticament inexistents. En la novel·la comparada, *La Punyalada*, els edificis antics per on transcorre de vegades l'acció només són citats, com els mobles d'un quadre escènic, i potser només se'n pugui extreure una excepció, quan a principi del pròleg descriu, amb un seguit d'excel·lents imatges èpiques, l'Alta Garrotxa: «Més a ponent, Talaixà, a cavall de cingleres espantoses, el grandíols absis de Sant Aniol i les feréstegues raconades de Brull». Coneixent l'obra assagística d'ambdós autors, queda clar que la concepció que cadascun tenia de l'església podria ser, en alguns moments, quasi oposada, però no deixa de sobtar que l'un maldi per personificar unes idees per mitjà de la descripció, quasi sempre decadent, de l'art eclesiàstic, i que l'altre gairebé no en faci esment. Sense cap altra pretensió, aquest petit *ex cursus* literari resulta bastant útil per entendre el contrast que suposa l'ús de la representació de l'art i l'arquitectura medievals en l'obra pictòrica de l'olotí.

A tall introductor i per a poder entendre els plantejaments que se'n seguiran, i tot i haver estat reproduït parcialment en altres ocasions, val la pena recordar algunes parts del famós discurs que Vayreda publicà a la *Revista Olotense* l'any 1879 titulat «Las excelencias de la arquitectura gótica en su aplicación al arte

●
⁷ Per a la citació de textos s'ha utilitzat l'edició d'Edicions 62 dins la col·lecció «Les Millors Obres de la Literatura Catalana».

cristiano». Després d'una ràpida digressió a través de la història de l'art, sobretot occidental, escriu: «Llegamos á lo que podría llamarse siglo de oro del cristianismo, época en que el fervor religioso estendido por todas las esferas de la sociedad vigorizando las inteligencias y las voluntades las hacía rebosar vida y entusiasmo y era el alma de todas las empresas. Época en que depurado por el cisma y la heregía se levantaba magestuoso y grande como siempre invadiéndolo todo, y como encontrando estrechos los límites de Europa se derramaba en forma de cruzadas por las vecinas regiones de Asia y África. Época en que la fe acabando con los últimos restos del sensualismo pagano todo lo abarcaba; por la fe se peleaba, por la fe se moría, y con la fe en el corazón y la esperanza en Dios no había peligro que no se arrostrara ni empresa que no se acometiera». La conclusió del discurs és arribar a definir el nou «estil»: «Tal grado de pureza y perfección en las ideas no podía menos que influir en la arquitectura modificando el estilo románico que aun no correspondía en un todo a lo sagrado de su destino. El espíritu, como desprendiéndose de las últimas trabas que le imponía la materia, rompió la horizontalidad de las líneas, reminiscencia pagana, y las elevó en sentido de la vertical, es decir hacia Dios. De ahí nació el estilo gótico u ojival; ese estilo tan lleno de majestad y de sabor religioso que se impone tanto por la severidad de sus líneas como por la grandiosidad de sus moldes y la delicadeza de sus detalles». Llavors descriu les sensacions que segurament algun cop va sentir en algun d'aquests edificis: «No habrá nadie que no haya experimentado por sí mismo esas impresiones al entrar en un templo gótico, no habrá nadie que no haya sentido reconcentrarse y elevarse su espíritu estando debajo de una nave sostenida por columnas de una ligereza y esbeltez admirable, medio velados todos los detalles por una luz misteriosamente medida y armonizada al pasar a través de vidrios de colores. Allí todo respira la idea de Dios y de los dogmas de su santa religión». I, seguint altres autors, destaca l'evolució volumètrica a partir d'una figura simbòlica: «La cruz de la planta (dice el eminente arqueólogo cristiano señor Marqués de Monistrol) es la base mística sobre la que se levanta el triángulo de la elevación. Los nervios cruzándose sobre la cabeza de los fieles recuerdan constantemente el sagrado instrumento de la redención divina. Hasta los monstruos informes que adornan con frecuencia los capiteles y los frisos, son representación de los malos espíritus, luchando en vano con los ángeles del bien. Tres naves que se resuelven en la unidad del crucero, forman el templo, como Tres son las personas de la Santísima Trinidad y Una en su esencia. La cruz con que se mata el cuerpo central lleva a uno y otro lado las elevadas torres como inmensos candelabros. Los sostenimientos se forman con atrevidos arbotantes que parecen representar los brazos del pueblo creyente, levantados para sostener el venerado santuario de su culto. Todo en este arte es profundamente místico y cristiano; todo contribuye a demostrar que el verdadero templo de la religión del calvario, no es un hacinamiento

de grandes masas de materiales sino la representación gráfica de la Iglesia cuya piedra angular es Jesucristo y de la cual son miembros los fieles todos». I una coda: «Es, en fin, puede añadirse, el estilo gótico, el hijo legítimo y natural del siglo en que las conciencias descansaban a la sombra vivificante del Evangelio, y el espíritu y la razón se dejaban guiar por sus saludables máximas. En una palabra, siglo en que la sociedad se hallaba saturada de misticismo y unción evangélica».

Després de llegir aquests fragments del cèlebre discurs, que Selles posa en clar paral·lel amb el que Pau Milà i Fontanals pronuncià el 1868 a Barcelona⁸, cal fer-se la pregunta: si, de forma evident, per a Vayreda l'art gòtic és el més elevat i perfecte perquè és el que millor simbolitza la fe cristiana, ¿on i com apareix representat en la seva producció artística? ¿Existeix una equivalència qualitativa i quantitativa entre el seu discurs estètic i l'obra coneguda?

La influència d'aquests postulats en la seva activitat creativa es manifesta sobretot en un grup d'obres de caire privat que Vayreda realitzà per al seu propi gaudi. En primer lloc cal citar l'oratori familiar, que comptava amb un antependi⁹ (cat. 226) en què Vayreda pintà sobre fusta els perfils dels dotze apòstols, cadascun amb el seu atribut identificatiu. Aquest apostolat constitueix ja un manifest artístic en el sentit que es pot veure clarament el pes que pogué tenir sobre el pintor olotí l'obra dels grans mestres del *quattrocento* italià, principalment Masaccio, Masolino i Andrea del Castagno, sense oblidar possibles referències als pintors catalans del segle XV. Pel que fa a l'oratori pròpiament dit (cat. 227), s'estructura a manera de retaule, amb un grup central format per les imatges exemptes de la Sagrada Família (Sant Josep, la Mare de Déu i el nen Jesús) flanquejat per un fris horitzontal de relleus de la passió separats per arquitectures pinaculars. És fàcil veure en la composició d'aquest fris un reflex del que fou el relleu d'alabastre obrat el 1340 que es conservava a la capella del castell de Santa Pau, avui en una col·lecció particular. D'altra banda, cal recordar la relació que Marian mantingué amb aquest poble garrotxí. Són conegudes les anades dels Vayreda a la vila del Ser, on a finals del segle XIX feren construir una nova residència familiar, el mas Prat de Vall. Aquesta casa té importància per si mateixa, ja que suposa la plasmació arquitectònica directa dels ideals estètics que l'artista compartí amb bona part dels seus coreligionaris. Es tracta d'un edifici residencial de caràcter neogòtic, a imitació (però molt moderada) de les recreacions romàntiques neomedievales que assoliren gran èxit a Anglaterra, França i Alemanya. Les mateixes característiques podrien aplicar-se per a la seu de l'Art Cristià, l'empresa de fabricació de sants

⁸ SELLES, 1984, p. 28.

⁹ A partir d'ara totes les referències numèriques del text es corresponen amb el catàleg de l'exposició antològica ja citat.

que el seu germà Joaquim, Josep Berga i Valentí Carreras fundaren l'any 1880, i en la qual Marian tingué un cert protagonisme segurament des dels inicis, malgrat que no hi aparegui documentat fins al 1884¹⁰.

En segon lloc cal parlar dels dos grups de quatre teles cadascun que pintà sobre la vida de sant Martírià destinades al monestir de Sant Esteve de Banyoles, que en custodiava les relíquies. Les escenes denoten la recerca de la imatge mística, i algunes de les composicions, principalment les que generen perspectiva a partir de l'arquitectura, mostren amb claredat els punts focals (d'evident vocació monumentalitzant) que empraren també diversos mestres del primer Renaixement, entre d'altres, Fra Angelico, Piero della Francesca i Andrea Mantegna. Amb tot, una d'aquestes teles revela la que fou una constant en la tècnica compositiva de l'olotí. En concret, l'escena en què el sant es troba entre les feres, Vayreda l'emmarca amb una arquitectura fosca, una mena de raconada en què poden entreveure's dos arcs en angle, un de mig punt adovellat i un altre d'escarcer. És possible assenyalar que aquesta arquitectura fou predissenyada pel pintor, tal com ho demostra un apunt del natural sense títol que s'ha datat entre 1876 i 1888 (cat. 80). La seva localització exacta és complicada, però sembla evident que es tracta de la nota d'un monument real, qui sap si d'una fortalesa medieval. L'emmarcament d'escenes per mitjà d'arquitectura servirà a Vayreda en nombroses ocasions, fins al punt que l'estudi d'aquestes permet entendre una part de la seva tècnica compositiva i, de retruc, dels seus convenciments estètics.

Malgrat que la protagonista en les obres de gran format de Vayreda és la figura humana, Joan Sala fa bé de recordar que «el major nombre de quadres que tenim catalogats són paisatges». Segueix dient que «és el gènere en què va pintar els formats més petits, i tractats quasi sempre com uns simples apunts, sense plantejaments propis del *plein air*». Si bé hom no pot referir-se als quadres de gènere com a «simples apunts», sí que en va haver de realitzar molts a l'aire lliure per a compondre les escenes, i un dels temes que acompanyen les mateixes, a manera de marc argumental o bé només com a suport ambiental (com passa quan escriu), és l'arquitectura antiga. Aquesta apareix sobretot en els episodis d'història eclesiàstica per tal de dotar l'acció d'un fons més o menys creïble, que pugui autenticar allò que està succeïnt en un determinat període històric, i també com a recurs compositiu de l'escena. En altres ocasions Vayreda manifesta un cert gust per la representació arquitectònica *per se*, com seria el cas de *Sant Pere de Casserres* (cat. 178), un apunt fet amb tinta sobre paper que mostra una imatge bucòlica i ruralitzada del conegut monestir osonenc, en l'època en què era utilitzat

¹⁰ SALA, 2003, p. 45.

en part com a magatzem agrícola, i herbes i esbarzers començaven a fer-se un lloc per entremig dels carreus. Aquest seria, doncs, un apunt del natural, potser acabat a l'estudi, però amb clara vocació de reportatge paisatgista i, fins a cert punt, «realista».

Igualment també va utilitzar molts apunts del natural com a marc idoni per la figura humana. Un dels casos més clars és la nota de *Quietud o Repòs en el claustre del Monestir de Sous* (cat. 206). En aquesta, un pastoret fa la migdiada estirat damunt d'un sepulcre antic. En primer pla, els xais que comana també reposen, i l'escena queda emmarcada dins l'arquitectura dels segles XII i XIII del claustre del monestir de Sant Llorenç del Mont o de Sous, a mig camí del cim de la Mare de Déu del Mont pel vessant sud (actualment municipi d'Albanyà, Alt Empordà). Si bé no podem afirmar que no existia un sepulcre quan Vayreda va prendre els apunts del natural, les fotografies de finals del segle XIX mostren que l'estat del conjunt era exactament el que va representar, exceptuant la tomba: l'ala nord del claustre, més antiga i robusta, es manté ferma (encara avui resta dempeus) mentre que de l'ala occidental (desapareguda) només s'aprecien dues arcades amb els seus respectius capitells. Si hom observa el resultat de la pintura final, *Quietud o Repòs en el claustre del Monestir de Sous* (cat. 207) s'adonarà que alguns elements de l'apunt han estat canviats. El pintor afegí una llarga inscripció epigràfica per sobre de tota la cara visible del sepulcre, i dotà d'extradós, columnes, capitells i arquivolta l'arc de l'ala nord. Com a mínim, es pot dir que l'arquivolta i la resta d'elements no hi eren, ja que aquest arc encara es conserva avui i no ofereix (ni sembla que oferís mai) aquella tipologia. D'aquesta manera, recreava uns elements arquitectònics i escultòrics de caire medieval, potser per a dotar l'escena d'un caràcter més convincent però alhora també més pintoresc.

No obstant, per a representar el sepulcre del claustre de Sous, cal demanar-se si el pintor no havia pres ja algun apunt en un altre indret, per després aplicar-lo al quadre esmentat. És simptomàtic que justament s'hagi conservat un petit oli sobre fusta de datació imprecisa d'un sepulcre, en aquest cas adossat a un mur per mitjà d'un es mènsoles (cat. 242). Avui s'està en condicions d'afirmar que Vayreda pintà un sarcòfag real, en concret, el que hi havia a la façana de l'església parroquial de Sant Feliu de Beuda. Es tenen diverses imatges d'aquest sarcòfag, i hom aprecia una certa evolució al llarg dels anys en el seu estat de conservació: mentre que en una fotografia de cap a 1900 s'observa un esvoranc i pèrdua de material a la part inferior esquerra (tal com apareix a l'obra de l'olotí), en una fotografia de l'Arxiu Mas de 1916 pot veure's com el forat havia estat tapat a consciència. Malauradament, el sepulcre desaparegué pels volts de 1936. No és d'estranyar que també hagués pogut servir de model per a l'escena de Sous, ja que per la cara visible també hi tenia una inscripció epigràfica.

Un altre exemple és el *Ball del Gambeto, a Ridaura* (cat. 185) en què, com a rerefons dels personatges ballant, Vayreda pinta unes cases de la plaça amb diversos elements antics, com són finestres geminades i portals adovellats, avui ja perduts. A manca dels esbossos previs, cal no descartar que fossin elements inserits pel pintor per tal d'amenitzar la composició final, com féu en l'obra citada més amunt.

La recreació és un recurs que Vayreda no només utilitzà per a les formes arquitectòniques. Sala afirma que «es coneixen pocs apunts de paisatges en llapis de Marian Vayreda, i les pintures no semblen ni fetes a *plein air*, ni tampoc observades gaire atentament del natural, més aviat són lliures creacions dels elements representats»¹¹. La primera afirmació és aplicable en el camp de l'arquitectura: les obres resultants no són pintades a l'exterior però són recreacions dels apunts presos a *plein air*. En canvi no pot dir-se que l'observació del natural no fos acurada. Tant el dibuix de *Sant Pere de Casserres* com la nota preparatòria de *Quietud o Repòs en el claustre del monestir de Sant Llorenç de Sous* demostren que era capaç de pintar allò que veia amb precisió, i no només això, sinó que ho dibuixava o pintava prou exactament per després poder jugar amb els diferents elements i recomposar-los en el treball definitiu. El problema és que, a part d'aquests tres casos, la crítica ha ignorat per la resta d'obra de quins conjunts reals va prendre els apunts, ja que no ho va incloure en els títols, potser perquè n'ignorava el noms o, simplement, no li interessà esmentar-los (és significatiu que ben poques obres estiguin firmades i menys encara datades). Per citar alguns exemples, que probablement es corresponen a apunts del natural però quasi impossibles d'identificar, hi ha *Lo salpàs* (cat. 86) i la nota corresponent (cat. 85), en què pot apreciar-se l'interior d'una masia que el pintor devia conèixer correctament; i les notes 1 (cat. 80), 2 (cat. 81), 19 (cat. 129), 20 (cat. 130), 21 (cat. 131), 22 (cat. 132) i 23 (cat. 133), que representen diverses construccions urbanes i rurals. Igualment, al quadre *Oració* (cat. 82), datat entre 1877 i 1888, el pintor situa al fons de l'escena de pregària un absis romànic, genèric, amb un finestral esculpit dins els models propis del segle XII, que es podria assimilar fàcilment amb el de Sant Salvador de Banyà o el de Santa Magdalena de Maià. És el mateix finestral que afegeix a la versió final de *Quietud o Repòs en el claustre de Sant Llorenç de Sous*.

Amb tot, alguns dels edificis o elements solts (com el sarcòfag de Beuda) són clarament identificables, al contrari del que passa amb bona part dels paisatges: «Els primers arbres es poden datar a partir de finals dels anys setanta i els va continuar durant tota la dècada següent, sense cap tret característic per ubicar-los, ni tan sols es pot afirmar que les valls d'Olot siguin el seu referent»¹². Tanmateix

¹¹ SALA i CASACUBERTA, 2003, p. 42.

¹² Id., pàg. 44.

atès que, com ja s'entrelluca, la majoria de referents arquitectònics es troben inclosos en la zona de l'actual Garrotxa, és possible d'afirmar que molts dels referents paisatgístics també ho foren. I d'altres, evidentment, no. Dels darrers, un dels més reveladors és *El mercader de catifes* (cat. 90), pintada l'any 1879, on un comerciant d'aquests objectes mostra els seus productes a dos membres de la noblesa. L'escena sembla ambientada al segle XVIII, tal com indica el vestuari dels tres representats. Per al context Vayreda prengué apunts del natural, i ben detallats, del pati del Palau Dalmases (c. 1700), situat al carrer Montcada de Barcelona, del qual pot apreciar-se, a banda del portal rectangular de cornisa partida, una part de la cèlebre escala amb escenes del rapte d'Europa i el carro de Neptú, a més dels característics arcs inclinats sostinguts per columnes salomòniques.

Una altra raó de pes que potser impedia a l'autor d'anomenar l'indret real d'on treia els apunts era que els elements monumentals representats estan fora de context, i en molts casos podrien no correspondre's històricament amb l'escena representada. Un cas ben curiós el protagonitza el conegut *Lluitant a la Plaça*, de 1876, que mostra un combat entre tropes carlines i liberals a la plaça d'un poble desconegut, davant l'església. Un dels primers recursos per a saber si aquesta era una plaça real o no era, per exemple, resseguir el recorregut bèl·lic dels *Records de la darrera carlinada*, però a Vidrà, Manlleu, Ripoll, Berga, Mieres, la Vall del Llénena, Oristà o el mateix Olot (i etc.) no hi ha cap plaça semblant o que pugui donar els elements per a una recreació així. Un altre camp de recerca el dibuixen els pobles on Vayreda va viure o bé va tenir-hi alguna propietat familiar. Un d'aquests coincideix en aparèixer en una altra obra, *Els darrers honors en el cementiri de Lladó* (cat. 216), la qual podria mostrar diversos elements, recompostos, del cementiri d'aquesta vila de l'Empordà (on els Vayreda tingueren un gran casal a la plaça de la canònica de Santa Maria, encara existent). En aquesta obra un soldat de l'exèrcit liberal contempla per darrer cop el cos mort d'un company. No obstant, és més creïble la versió que s'ha comentat darrerament segons la qual Vayreda s'hauria inspirat per a la composició en una fotografia de Vicenç Grivé, actualment dipositada a l'Arxiu d'Imatges de l'Ajuntament d'Olot¹³, en què es veu un sector d'un cementiri rural, però que no es correspon amb el de Lledó, sinó amb el de la gran pairalia Can Noguera de Segueró (Beuda). És possible pensar que Vayreda pintés l'obra a partir de la fotografia, però no es pot descartar que els apunts previs fossin presos en directe, ja que mantingué, gràcies al matrimoni l'any 1876 del seu germà Estanislau amb Josepa Olivas de Noguera, hereva de can Noguera, un estret vincle amb aquest veïnat de la Garrotxa oriental.

¹³ Agraeixo l'observació feta per Jesús Gutiérrez, que l'ha volguda fer palesa en el volum col·lectiu *Història de la Garrotxa* que ell ha coordinat i que editarà la Diputació de Girona.

Tornant a *Lluitant a plaça*, cal sospesar la possibilitat que fos una acurada redistribució d'elements de la plaça de la parròquia de Sant Feliu de Lledó. Quan hom accedeix al pla de l'església, situada a la part alta de la vila, encara pot contemplar una silueta semblant de les teulades a la banda dreta i la façana del segle XVIII del temple, avui parcialment desfigurada. Vayreda hauria conservat l'òcul i la silueta del frontis, però juga amb els altres elements: superposa la fornícula de la porta d'entrada (encara visible) sobre la cornisa de l'extradós i elimina les dues torres de la façana sols prenent un apunt de l'octogonal, que li serveix, canviant-la de costat, com a element de fons de la composició.

Un cas semblant el protagonitza la ja citada vila de Santa Pau. Concretament a l'estudi previ (*Sense títol*, cat. 236) per al quadre *Santa Rosalia* (cat. 238), i a *Èxtasi de Santa Rosalia* (cat. 235), tots realitzats cap a 1901, Vayreda utilitza com a emmarcament de l'escena una sèrie de construccions identificables amb certes parts de la vila vella d'aquesta població, majorment construïda entre els segles XIV i XVI. Filant més prim, i en referència a la primera obra i el seu esbós, el pintor hauria pres apunts dels murs perimetrals del gran castell dels barons, sobretot dels flancs nord i est, on es drecen sengles torres de defensa. Com en altres ocasions, el pas de la realitat a l'apunt, i de l'apunt a l'obra final, suposa una sèrie de modificacions dels models originals. Aquesta vegada el pintor afegeix una fornícula a la torre (per a contenir-hi una imatge, i així elevar el sentit religiós de l'escena). A *Èxtasi de Santa Rosalia* canvia la localització del fons, i el situa a l'única torre d'angle que resta de la muralla del poble, coneguda per «torreta de vila vella» o «torre de ca la Madrona», afegint-hi un cop més un balconet-fornícula i excepcionalment una porta adovellada. Amb tot, es pot localitzar amb prou claredat la perspectiva del pintor si es baixa des de la torre en direcció al Ser.

El seu interès per l'art baixmedieval també es veu ben reflectit (malgrat que sigui molt difícil d'identificar, per la manca de context) a *Interior d'església* (cat. 241), en què sembla prendre un apunt d'un cor elevat o d'una capella lateral amb volta de creueria estrellada. No cal dir que els exemples com aquests a la rodalia d'Olot són quasi inexistents, i només es podria parlar, salvant les distàncies, de les voltes de l'entrada al complex del santuari de Sant Ferriol (proper a Besalú), les quals, però, es troben a l'aire lliure i, per tant, no poden correspondre's amb un interior. És possible pensar, doncs, que Vayreda va prendre l'apunt fora de la geografia habitual.

Com en el cas d'*El mercader de catifes*, l'allunyament geogràfic es torna més evident quan s'analitza l'obra *El claustre* (cat. 88), realitzada el 1878 segons consta a la firma. El pintor planteja l'escena d'una conversa entre tres frares dominics (dos de joves i un de vell) en l'ala d'un claustre gòtic. Ara bé, la identificació del conjunt és problemàtica per diverses raons. D'entrada, la precisió descriptiva de Vayreda apropa l'espectador, amb tots els detalls, a un claustre

català de mitjan segle XV, construït amb arcades de doble bocell amb filet sostingudes per capitells de lliri i columnes, típic de la producció gironina dels segles XIV i XV, producció que s'estengué des de la ciutat de l'Onyar per tota la geografia de la Corona d'Aragó. Així doncs, podria aventurar-se que l'escena es situa a Girona, però hi ha l'inconvenient que no s'hi té constància d'un claustre de característiques semblants i, a més, no es pot identificar amb el de Sant Domènec (avui Facultat de Lletres de la Universitat de Girona), molt més antic. D'altra banda, si es té en compte que entre 1876 i 1879 l'artista va estar estudiant a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, a Barcelona, és possible suposar que *El claustre* fos pintat a partir d'una construcció medieval d'aquella ciutat.

El convent de la branca masculina de l'orde dominicà a Barcelona era el de Santa Caterina, que Vayreda mai no pogué veure perquè fou sistemàticament destruït entre 1836 i 1837, a banda que les recents excavacions arqueològiques, comparades amb els nombrosos dibuixos i gravats que es conserven del seu claustre, no permetrien identificar-lo amb el que representa l'olotí. Per contra, les analogies tipològiques són possibles amb el claustre del convent de la branca femenina, Santa Maria de Montsió, originalment al carrer homònim de Barcelona i actualment a Esplugues de Llobregat, després del seu trasllat pedra a pedra a partir del 30 de març de 1948. Però aquesta opció planteja un problema religiós, perquè vers la dècada de 1870 la comunitat femenina (de clausura) encara hi residia i, per tant, s'esdevé impensable imaginar Marian en un racó de claustre prenent uns apunts del natural. Tanmateix a Barcelona encara existeixen dos claustres amb característiques semblants, malgrat que mai no van pertànyer als dominicans. El primer és el del convent de Jonqueres, que pertanyia a una comunitat de monges de l'Orde d'Uclés o de Sant Jaume de l'Espasa (amb origen a Castella). La comunitat fou suprimida el 1820 i el complex monacal fou derruït el 1869 a excepció de l'església i el claustre del segle XV, traslladats al carrer Aragó. El segon és el de l'antic convent del Sant Sepulcre de Santa Anna de Barcelona, que a partir de 1592 fou secularitzat i transformat en una col·legiata canonical, comunitat que subsistí fins a l'exclaustració de 1835. En definitiva, és molt poc probable que Vayreda pintés una escena real perquè l'any 1878 no hi havia cap convent dominicà masculí en funcionament a la ciutat que tingués un claustre com aquell. Un cop més cal pensar, doncs, que es tracta d'una recreació, per a la qual el pintor prengué meticolosos apunts d'un claustre determinat per després col·locar-hi els personatges que li convenien.

Altres obres prou interessants de temàtica eclesiàstica són les dues teles allargassades que pintà per al convent de pares carmelites d'Olot. En la primera apareix un papa elevat un pergamí o paper que conté els mots en llatí «SACRATISSIMO UT IN CULMINE». El text enlairat correspon al títol de la butlla apòcrifa *Sacratissimo uti culmine* (s'aprecia una lleugera variació gramatical

respecte al text pintat) que Joan XXII (pontífex d'Avinyó de 1316 a 1334) promulgà el 3 de març de 1322, segons la qual confirmava una sèrie d'altres indulgències i privilegis als integrants de l'Orde del Carme. El papa justificà aquesta decisió argumentant que se li havia aparegut la Verge en persona i li havia dit que hauria de garantir la indulgència plenària al cel i el perdó de la tercera part dels pecats terrenals als carmelites, i que ella mateixa s'encarregaria d'anar a cercar les seves ànimes al purgatori el primer dissabte després de la mort de cada un, per treure-les de les flames i encaminar-les al cel. Vayreda sembla conèixer els continguts de la butlla i crea dues escenes que contenen els fets principals. En la primera Joan XXII, amb creu i tiara papals, aixeca la butlla en presència de la Mare de Déu amb el Nen en braços, mentre un àngel sosté per damunt del papa un escapulari carmelita obert, assenyalant la connexió amb l'orde. La segona escena mostra les conseqüències de la butlla i s'observa, a través d'una composició en gradació ascensional, com diversos àngels salven del purgatori les ànimes d'aquells que havien dut l'hàbit carmelità.

Però per les qüestions que es debaten en aquest article resulta especialment interessant la primera escena. El pintor crea un context presbiterial per a l'acció, i situa el pontífex d'esquena a un altar ple de canelobres i un tabernacle, a sota del qual, per darrere del braç de l'àngel, es distingeix una custòdia de tipus «sol» amb la forma sagrada. Seria possible afirmar, fins i tot, que Vayreda intenta dotar l'escena d'una certa verosimilitud històrica, guarnint el «decorat» amb elements suposadament «gòtics» que provarien el seu interès per aquest art, defensat aferrissadament al discurs esmentat. Tanmateix, els elements dels quals parteix per a la reelaboració escènica, que teòricament s'haurien de correspondre al segle XIV per mantenir la coherència, delaten un cop més la presa d'apunts del natural, en aquest cas d'obres que no tindrien res a veure amb l'època històrica esmentada: d'entrada, el tipus de custòdia «sol», amb el vericle atapeït de raigs daurats, no es comença a difondre a Europa fins ben entrat el segle XVII, i té un auge considerable sobretot entre el XVIII i el XIX. El mateix podria dir-se dels canelobres, de clar aspecte decimonònic. I també del tabernacle, que malgrat poder semblar una obra medieval, es tracta d'una de neogòtica, que ja expressa la reformulació de proporcions i elements decoratius pròpia del moment. En aquest últim cas, la tria anacrònica del pintor podria justificar-se en el sentit que l'objectiu no supera la intenció de representar quelcom «adient» o «acceptable», posant per davant de tot l'«ideal» o l'«esperit» que cal transmetre. Però si del que es tractava era de situar l'acció l'any 1322, ¿què li costava anotar alguns referents medievals de veritat per després poder compondre-los? És clar que Vayreda no pot definir-se com un pintor historicista, però en aquesta obra es veu ben clara la intenció d'emmarcar l'acció en un temps i un «art» determinats. Què li impedia fer-ho? ¿És que considerava el neogòtic una continuació sense interrupcions del primigeni?

O, simplement, ¿li era més còmode reelaborar les escenes a partir d'apunts del natural presos en geografies properes, malgrat que no fossin rigorosos?

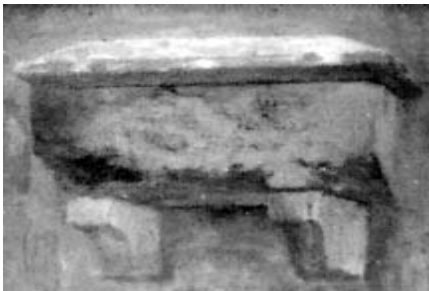
La darrera obra comentada sembla respondre en part aquestes preguntes. Atenent un cop més la vehemència de les seves paraules apologetiques vers l'art gòtic, es podria pensar que aquest seria l'emprat per a confegir els episodis d'història eclesiàstica de gran format que li foren encarregats. Deixant de banda les enormes teles per commemorar la beatificació de Pompili Pirroti¹⁴, Vayreda afrontà uns encàrrecs considerables amb *Recared abjurant l'arrianisme* (cat. 179) de cap a 1889, i *El rei Sisenand en el Concili IV de Toledo, presidit per Sant Isidor*, de 1899, ambdues teles cremades l'any 1936. D'aquesta darrera realitzà un gran esbós preparatori (cat. 229) i aprofità per a Sant Isidor el retrat històric que ja havia realitzat quasi vint anys abans. Tant en l'un com l'altre es narren unes escenes que tingueren lloc entre els segles VI i VII, però l'entorn monumental triat, és a dir, l'interior arquitectònic que embolcalla i ordena els personatges del gran preparatori i d'ambdues obres (en un clar paral·lel amb els recursos compositius dels acadèmics francesos del 1800) no és altre que el presbiteri de l'església del monestir benedictí de Sant Pere de Besalú, de finals del segle XII o més enllà. Tal vegada aquesta és la referència, d'entre totes les que s'han esmentat fins ara, que pot afirmar-se amb més contundència, si es tenen en compte les quasi exclusives característiques arquitectòniques d'aquest edifici garrotxí, un dels més emblemàtics del romànic català. Vayreda pren la planta i l'alçat de l'edifici fil per randa, i reproduceix amb exactitud les proporcions dels pilars rectangulars i l'absis amb deambulatori de dobles columnes, que podia apreciar-se amb total claredat sobretot en l'obra final d'*El rei Sisenand...* Tan sols es limita a afegir, a tall decoratiu, unes mènsules a la zona d'imposta dels pilars i tot l'*atrezzo* de catifes, tapissos i brodats necessaris per acabar de fer creïble l'escena, per a la qual, a causa de la gran quantitat de personatges que s'hi representen, li calgué augmentar considerablement la sensació volumètrica de l'edifici besaluenc.

Aquestes dues obres, en consonància amb les ja comentades, permeten formular una conclusió general. Gairebé en la totalitat de la seva producció coneguda en què hi ha representada una escena històrica, o bé una escena amb plasmació d'una arquitectura o d'un objecte moble, el pintor depenia fortament d'esbossos que havia pres del natural (sense descartar que alguns poguessin sorgir de fotografies). La majoria d'aquests pertanyen a llocs situables dins la geografia garrotxina i rodalia. Sense preocupar-se pel rigor històric o de

¹⁴ Cat. 183 i 184. Les escenes estan ambientades aparentment en el moment en què succeïren els miracles narrats, al segle XVII. Les teles es pintaren vers el 1890 i estaven destinades a presidir la cerimònia de commemoració que es celebrà a Sant Esteve. Actualment es conserven al creuer de l'església de l'Escola Pia d'Olot.

concordança artística, els esbossos li servien per a dotar de context ambiental molts quadres, i per això, per aquesta dependència de la nota à *plein air*, normalment d'un indret proper, els quadres de temàtica històrica no contenen elements prou contemporanis a l'acció i, a més, «l'art gòtic» que tant alabà escrivint no té més que una presència testimonial en el conjunt de la seva obra pictòrica. Fins a cert punt és normal que així sigui, perquè a la Garrotxa i rodalia, les construccions i els objectes medievals que romanen i que ell podia contemplar i dibuixar sempre que volgués, rarament depassen el segle XIII i es consideren, per tant, dins «*el estilo románico que aun no correspondía en un todo a lo sagrado de su destino*». Es pot concloure, doncs, que davant de la necessitat creativa i compositiva, Marian Vayreda era un pintor eminentment pràctic, d'una pràctica que en moltíssims casos superà la teoria.

Vull agrair molt sincerament a en David Santaülària, director del MCGO, a l'Eulàlia Duran, de l'Arxiu Mas de Barcelona i al professor i historiador de l'art Joan Sala i Plana l'ajuda i col·laboració en l'obtenció de les imatges. Igualment agraeixo a en Joan Guasch l'edició digital d'alguna d'elles.



Petit apunt, sense datar (cat. 242), d'un sarcòfag medieval, probablement el que hi hagué a la façana occidental del temple de Sant Feliu de Beuda. L'ampliació d'una fotografia de l'Arxiu Mas (C-25917) presa abans de la destrucció, gairebé des del mateix angle, sembla corroborar-ho.



El mercader de catifes (cat. 90) i una vista del pati del palau Dalmau de Barcelona, al carrer Montcada, en l'actualitat (clixé de l'autor). El pintor prengué un punt de vista semblant per aquest quadre de gènere vulgarment anomenat *de casacón*, en què els pintors del segle XIX recreaven escenes quotidianes del segle anterior.



Èxtasi de Santa Rosalia (cat. 235) i una imatge actual (clixé de l'autor) de l'única torre d'angle que encara resta de la muralla de Santa Pau. Vayreda pogué inspirar-se en aquest indret, idealitzant els elements i forçant la perspectiva, per a la composició de l'obra final.



El claustre (cat. 88) i una visió actual (clicxé de l'autor) de l'ala oriental del claustre de Santa Anna de Barcelona, en el punt més o menys exacte on Vayreda pogué prendre apunts del natural per a l'obra final.



El rei Sisenand en el IV concili de Toledo, presidit per Sant Isidor (Axiu Mas G-27213) amb el seu esbós (cat. 229), de costat amb un alçat de l'església del monestir benedictí de Sant Pere de Besalú. La millor manera d'apreciar l'analogia és emportant-se una reproducció de les obres *in situ*, perquè el pintor deformà les dimensions del temple. Tanmateix l'alçat permet apreciar el paral·lelisme, sobretot en el sistema de pilars i en l'excelsion abseis en deambulatori amb parells de columnes.

