

# Martí Domínguez

## DEL NATURAL

Una història de la natura  
en la pintura



III Premi Bones Lletres  
d'assaig humanístic

edicions  
**62**

Martí Domínguez

# Del natural

Una història de la natura  
en la pintura

Edicions 62

Barcelona

© Martí Domínguez Romero, 2023

Aquesta obra ha obtingut el III Premi Bones Lletres d'Assaig Humanístic, atorgat per un jurat format per Lola Badia, Judit Carrera, Marta Segarra, Margalida Tomàs i Borja de Riquer.



*La lectura obre horitzons, iguala oportunitats i construeix una societat millor.  
La propietat intel·lectual és clau en la creació de continguts culturals  
perquè sosté l'ecosistema de qui escriu i de les nostres llibreries.  
En comprar aquest llibre contribuïu a mantenir aquest ecosistema viu i en creixement.  
A Grup62 agraiem que ens ajudeu a donar suport així a l'autonomia creativa d'autores  
i autors perquè puguin continuar desenvolupant la seva funció.  
Adreceu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necessiteu fotocopiar  
o escanejar algun fragment d'aquesta obra. Podeu contactar amb CEDRO a través  
del web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o per telèfon al 91 702 19 70 / 93 272 04 47.*

Primera edició: novembre del 2023

© d'aquesta edició: Edicions 62, s. a.  
Diagonal, 662-664. 08034 Barcelona  
[info@grup62.com](mailto:info@grup62.com)  
[www.edicions62.cat](http://www.edicions62.cat)

Fotocomposició: Grup62  
Iconografia: DAU, Grupo Planeta

DIPÒSIT LEGAL: B. 19.627-2023  
ISBN: 978-84-297-8138-0



## ÍNDIX

<i>Introducció</i> .....	11
I. Els camells de Giotto .....	15
II. L'olivera de Simone Martini .....	28
III. L'Adam de Masaccio .....	38
IV. El poncem de Van Eyck .....	51
V. Les papallones de Pisanello .....	62
VI. Els falcons de Benozzo .....	73
VII. L'ou d'estruc de Piero della Francesca .....	87
VIII. El corall roig de Mantegna .....	93
IX. El melic de Venus de Botticelli .....	105
X. Les melancòliques aquilègies d'Hugo van der Goes .....	116
XI. El cigne de Leonardo i Miquel Àngel .....	125
XII. L'escanyapolls de Dürer .....	138
XIII. La papallona de la mort de Piero di Cosimo .....	146
XIV. El narcís de Lavinia Fontana .....	155
XV. Les fruites de Caravaggio .....	169
XVI. Els núvols de Goethe .....	180
XVII. Els homes de Goya .....	194
XVIII. L'arc de Sant Martí de Constable .....	201
XIX. La glacera de Friedrich .....	209
XX. Els cavalls voladors de Géricault .....	216
XXI. L'origen del món de Courbet .....	229
XXII. Els bisons de Rosa Bonheur .....	237
XXIII. Els arbres de Corot .....	245
XXIV. Les dones de Berthe Morisot .....	252

XXV. La garsa de Monet . . . . .	261
XXVI. La muntanya de Cézanne. . . . .	275
XXVII. La didalera blava de Van Gogh . . . . .	290
XXVIII. L'Eva de Gauguin i de Suzanne Valadon . . . . .	301
<i>Epíleg. El peix de Miquel Barceló. . . . .</i>	<i>315</i>
<i>Bibliografia. . . . .</i>	<i>323</i>
<i>Índex onomàstic. . . . .</i>	<i>333</i>

## ELS CAMELLS DE GIOTTO

Giorgio Vasari, el gran historiògraf de l'art del segle XVI, autor de *Les vides dels més excel·lents pintors, escultors i arquitectes* (1542-1550), assegura que Giovanni Cimabue va descobrir Giotto quan acabava de dibuixar un corder sobre una roca amb l'ajuda d'una pedra. A Cimabue el va impressionar la versemblança, l'acurada realització, i el va prendre com a deixeble. La singladura humana té aquestes coses: aquell nen, fill de pastor, amb el qual va ensopegar per casualitat Cimabue, havia reproduït com ningú l'animal covat de la litúrgia cristiana, i per aconseguir-ho no havia hagut de fer res més que fixar-se en una de les ovelles del ramat patern i dibuixar-la el més fidelment possible. Com diu Vasari, aquell xiquet «inclinat per la natura a l'art del dibuix, dibuixava contínuament sobre les lloses i en terra o sobre l'arena alguna cosa copiada del natural, o bé que li venia a la imaginació». Si Giotto haguera nascut fill de moliner, o de sastre, o de ferrer, potser la història de l'art hauria anat per un altre camí, del tot diferent. O potser no, i hauria dibuixat una fogassa de pa, una roba sumptuosa o un cavall ferrant-se. A Cimabue el va colpir precisament això: que copiara *del natural* un dels seus corders.

Allò que ara ens sembla lògic i evident, en aquells dies era molt més confús i inaprehensible. La pintura era més aviat «*cosa mentale*», un exercici d'erudició i d'ofici artístic que es realitzava en la penombra dels tallers i que ben poc tenia a veure amb la quotidianitat. La història dels homes en molts sentits no és més que una incommensurable relació d'argúcies per evitar veure les coses tal com són. I per això Cimabue va quedar sobtat pel que veia i descobria. «El Cimabue, que anava camí de Bolonya, veié el nen di-

buijar les seues ovelles sobre una pedra i en quedà estupefacte», escriu Joan Fuster en *El descrèdit de la realitat* (1955). Per això, aquest descobriment de la realitat, aquella majúscula sorpresa que el corder era com el pintava aquell xiquet i no com l'imaginaven els pintors, va comprendre profundament Cimabue.

En aquesta representació de la realitat (això és, el corder giotesc) s'ha construït bona part de la teoria especulativa de l'art occidental. No obstant això, Ernst Gombrich és molt més caut i alerta que, malgrat que és cert que amb Giotto alguna cosa va canviar, «en la vertadera història no existeixen capítols ni nous començaments». Però, per altra banda, també accepta, amb una evident contradicció, que amb l'aparició del pintor s'inicia una nova època de l'art. Vasari també responsabilitza Cimabue d'aquell ressorgiment de l'art, i inicia el seu cèlebre assaig amb unes frases famoses: «L'infinit diluvi dels mals que havien tirat avall i ofegat la pobra Itàlia, no solament havien malmès els edificis dignes de tal nom, sinó allò que importa més, havien acabat realment amb tota classe d'artistes, quan, gràcies a Déu, nasqué a la ciutat de Florència l'any 1240, per donar les primeres llums a l'art de la pintura, Giovanni Cimabue, de la noble família en aquells temps dels Cimabui». Gaetano Milanese, el més important estudiós de l'obra de Vasari, que va recopilar i fixar la seua obra i la va publicar en nou volums, s'apressa a indicar que es tracta d'una gran exageració, d'unes paraules incautes «contra les quals innumerables escriptors han clamat i clamen». A hores d'ara, sens dubte, és exagerat veure l'edat mitjana com un període estèril i buit, fosc i inútil: els medievalistes han demostrat l'absurditat d'aquesta visió. Però, indubtablement, es tracta d'una forma vehement de manifestar com a partir del *trecento* alguna cosa va canviar, com la pràctica artística va fructificar i com en dos-cents anys es va produir més art que en els deu segles precedents. I ben possiblement l'origen de tot es trobe en aquells anys entre Cimabue i Giotto: en aquell període de 1300 alguna cosa, intangible i misteriosa, ho va somoure tot.

Siga com siga, en l'absis de la basílica de Santa Maria in Trastevere, a Roma, hi ha representat un grup de corders tal qual els concebia l'ortodòxia cristiana abans de Giotto: uns animals amb el morro llarguerut i potes ridículament fines, amb el llom clapejat de taques grises i amb una banda semicircular que divideix el cos en dues parts. Els corders miren tots cap a un anyell central, el cap envoltat per una aurèola vermella, que encarna Crist, i que emet una mirada transcendent i suggeridora, gens ni mica aborregada. Igual que en les icones marianes bizantines, en les quals no es buscava representar una mare amb el seu fill, sinó la imatge idealitzada de la Verge Maria, amb aquells corders no es pretenia reproduir uns simples corders, sinó *la idea de*, en aquest cas la idea d'un corder especial. Mares amb fills, i corders pasturant al camp, tothom els coneixia bé: era una escenografia habitual en la vida dels habitants d'aleshores. A qui li interessava veure una mare alletant el fill? O un corder esbrotant una mica d'herba? L'art no buscava plasmar la realitat sinó definir allò sobrenatural, però que al mateix temps poguera ser identificable (una dona i un corder). La *maniera greca* va divulgar aquesta representació una mica irreal de les coses per tal de dotar-les així d'un major misticisme, d'una major inaccessibilitat a la vulgar i anodina experiència humana. Els pintors, els *madonnieri*, defugien la crua realitat i pintaven madones hieràtiques i absents, encobeïdes en el seu *maphorion* blau ultramarí, de lapislàtzuli, que ben poc tenien a veure amb les dones vulgars, tan humanes, que coneixia el poble. Allò no era una dona, sinó la *idea* de la Dona, de la mare de la humanitat. Una imatge també coneguda com a *bodegetria*, que en grec significa 'la que mostra el camí', indicant la Maredeu que el seu fill és el camí cap a la salvació. La distància entre una d'aquestes madones de Cimabue o del seu precedent Berlinghiero i una de Filippo Lippi o Botticelli és quasi antropològica: és com si pertanyeren a dues espècies biològiques diferents. El semblant rígid, els trets angulosos, aquella pell olivàcia, una mica ictèrica, per no



parlar d'aquelles inversemblants *Galaktotrophouses* o marededeus de la Llet, amb els pits alletadors en posicions impossibles —com ara la solemne taula del pintor sienès Paolo di Giovanni Fei, on el Nen pren amb la seua mà el pit de la Verge, pintat a l'alçada del muscle—, són el millor reflex d'aquell ús forçat d'un cànon fabulat.

Però, a més a més, aquest cànon també tenia ecos d'autenticitat. Segons la tradició, una dona va gosar eixugar la suor de Jesús durant la pujada al Calvari, i en el mocador s'hi va fixar miraculosament el rostre de Crist. Per això, aquella imatge es va conèixer com a *acheropita* ('no feta per la mà de l'home'), i aquella dona va rebre el nom de Verònica, és a dir, la personificació del *verum icon*, de la veritable imatge de Crist. Els pintors bizantins d'icones es basaven en aquesta hipotètica imatge, a la qual atribuïen tota l'autenticitat, com una mena d'acta notarial del passat. Per altra banda, la tradició també assegurava que l'evangelista sant Lluc havia realitzat el retrat de Maria. Això explicaria que durant el *duecento* pintors com Cimabue o Duccio, o fins i tot, més endavant, Simone Martini, encara mantingueren en les seues madones aquelles fortes influències bizantines, perquè es pensava que corresponien a trets fisiognòmics autèntics, i, per tant, d'alguna manera aquells rostres posseïen poders miraculosos. Comptat i debatut, «eren les Veres Imatges» de Maria i de Crist. La coloració fosca de la pell, els ulls orientals, aquelles cares allargassades, resultaven, sens dubte, no un arcaisme per als pintors prerenaixentistes, sinó més aviat una prova d'indubtable i santa veracitat. Alhora el Nen era particularment major, quasi com un minihome, com si no es tractara d'un xiquet sinó d'un ésser del tot superior encabint en l'esquifit cos d'un infant, i per tant allunyat dels estereotips propis de la infantesa. Però, de colp, amb Giotto s'abandonen les icones (que en grec significa precisament 'imatge'; per tant, s'abandonen les «imatges») i es busca endolcir les obres, prenent apunts del natural. Aquell pas, aquell

pas que consistia a desproveir l'obra del poder taumatúrgic del passat, però dotant-la d'expressivitat artística, de sentiments i emocions, fou segurament un dels passos més valents de la història de l'art.

És possible que Cimabue animara Giotto a conrear aquell camí, aquella arrauxada recerca de la realitat. I també és molt possible que Cimabue ja haguera fet alguns passos en aquest sentit, i ja fora vist com un heterodox pels seus contemporanis. Vasari ens explica que Cimabue va retratar un sant Francesc del natural, «cosa que era nova en aquells temps» (Gaetano Milanesi s'apressa a explicar-nos que «ja s'entén que no del mateix sant, mort feia molts anys, sinó d'un model viu que representava ser el sant»). Però, malauradament, a hores d'ara l'autoria d'aquest sant no queda clara i no sabrem mai fins a quin punt Cimabue va ser un esponsorador o tan sols un descobridor d'aquell nen superdotat.

Comsevulla que siga, Giotto va dotar els seus models de vida, va trencar la rigidesa bizantina que es troba en tants pintors primitius italians i es va permetre la llicència de pintar les coses amb la seua força vital. Si Paul Cézanne va afirmar que era el primitiu d'un nou art, Giotto també ho és del seu, de l'art de la realitat. Com escriu Roberto Longhi, Giotto és el pintor de l'espai i de la forma, el primer que cerca dotar les seues obres de versemblança. Com a fill d'un pastor humil, no estava contaminat per cap escolàstica, ni per les convencions, ni per cap mena d'apriorisme enervador; ans al contrari, era pur com un diamant, la seua mirada era lliure de dogmes, innocent i pura, i potser convenientment alligada per Cimabue va arribar a ser el pioner del nou art. Igual que Leeuwenhoek, aquell humil conserge de Delft, que va ser el primer a descobrir amb el seu microscopi coses inaudites, i explicar-les amb el seu llenguatge senzill, del tot incontaminat per la tradició, Giotto va projectar la natura tal com la veia, sense filtres ni envelats intel·lectuals (o almenys així ho va intentar).

I en la basílica d'Assís es troba un dels seus primers i més grandiosos treballs: els frescs de la vida de sant Francesc. Claudio Strinati, en el poderós assaig *Il mestiere dell'artista*, realitza un interessant paral·lelisme entre Giotto i el sant, i com tots dos varen revolucionar el seu temps. Si sant Francesc va ser un excepcional comunicador i va descobrir la natura com a context del seu pensament, el mateix es podria dir del pintor. Sant Francesc advoca per un retorn a la natura, per una descoberta del món natural, per una sensibilitat cap a la resta d'éssers vius com a elements de la Creació. En les faldes del mont Subasio, en aquella grandiosa perspectiva que s'obri al seu davant pels terrenys fèrtils i cultivats de l'Úmbria, sant Francesc va retornar a la natura, i cent anys després Giotto serà el seu millor glosador. I en la basílica d'Assís, el pintor explicarà la prodigiosa i valenta metamorfosi del sant, és a dir, com aquell jove d'alta escala social va abandonar les riqueses i una vida regalada i es va refugiar en la muntanya, per viure en la pobresa i en la meditació al mig de la natura. La metamorfosi del sant és la metamorfosi del pintor: cal retornar a la natura, a les essències, començar de nou. I el camí s'hi troba regressant als orígens, abandonant les riqueses, desempallegant-se de tot. El sant, com el pintor, es marfona en la natura més fèrtil i pletòrica.

En un dels frescs de la basílica superior d'Assís, Giotto pintarà la famosa escena del sant predicant als ocells (datada entre 1297 i 1299), al davant del gest d'incredulitat i d'alarma d'un dels monjos que l'acompanya. La capacitat del pintor per dotar de sensibilitat aquells rostres, per humanitzar els gests, les postures, per reconèixer i fixar els plecs de les robes, els colors i matisos, tot allò va enlluernar els seus contemporanis. Cadascuna d'aquelles escenes sembla una part d'una representació teatral: el poble analfabet i infeliç entrava en la basílica i quedava del tot amerat d'aquella escenografia. Ja no es tracta de pintar una imatge pactada i consensuada, com ara el sever pantocràtor

bizantí de Pisa, amb aquell sant Joan Evangelista, ert i transcendent, excepcionalment afligit, darrera obra de Cimabue, sinó de dotar el relat de veu pròpia i de naturalitat, i que allò sembla versemblant. Vasari s'admira de la veracitat de les escenes, com ara quan pinta un home assedegat, «en el qual es veu viu el desig de l'aigua, [que] beu inclinat en terra sobre una font, amb un grandíssim i realment meravellós efecte, perquè pareix quasi una persona viva bevent». I així, quasi sentim parlar sant Francesc, el «Poverello», «amb l'aire que tenia de mosca morta», com escriu Josep Pla, i ens podem posar en la seua pell i podem reviuire totes les seues vicissituds. En el moment de pintar els ocells de la famosa predicació, Giotto va posar unes quantes parelles d'ocells, tot i que són irrecognoscibles. El fresc està prou deteriorat per saber de quins ocells es tracta, però en una taula que es conserva al Louvre, també atribuïda a ell, titulada *Sant Francesc rebent els estigmes* (c. 1300), en una de les escenes de la predel·la que il·lustra la prèdica del sant als ocells s'observen perfectament cadeneres, merles, gralles, garses, ànecs, un verderol i un durbec o trencapinyons i, fins i tot, un pollastre! Un gall preparat per fer el seu toc de campana tan aviat calle el sant. Comptat i debatut, un dibuix naturalístic de gran precisió, i si no fora perquè els ocells atenen amb gran atenció les paraules del sant, quasi creuríem sentir la seua xerradissa. Per tant, Giotto és principalment un creador d'atmosferes, i un fi estudiós de la psicologia humana.

Aquesta habilitat també es pot observar en la Cappella degli Scrovegni de Pàdua, sens dubte la seua obra cabdal, realitzada en plena maduresa. Vora la Verge hi són el bou i el ruc, i una mica a part un sant Josep enquimerat, absent, preocupat davant dels esdeveniments, exhibint un gest en què es conjuguen a parts iguals els problemes de la paternitat amb la sobtada arribada de tots aquells curiosos, que venen a obsequiar-lo amb tota mena de regals. Giotto és el primer a introduir psicologia als personatges,



Giotto di Bondone. *El naixement de Jesús*,  
c. 1304-1306. Capella dels Scrovegni, Pàdua.  
© akg-images / Cameraphoto / Album

i en especial a sant Josep: aquell marit pensarós i estranyat del miracle, que dubta d'allò «sobrenatural», d'aquella gestació en la qual ell no ha participat gota, o si més no com a home. De la mateixa manera que aquell art ja no és bizantí, de la mateixa forma s'hi introdueix el fet humà: és l'inici del sentiment, de la pulsio humana, de l'abandonament del cartó pedra. Els personatges són de carn i ossos, vestits de manera contemporània, i humans, molt humans, fins i tot, segons com, massa humans. Quan representa sant Joaquim, que ha estat expulsat del Temple per no tenir fills, i va errant adolorit pels camps, Giotto expressa per primera vegada en la història de l'art un dolor profund i intangible, de caràcter humaníssim, i que no és un altre que el de l'esterilitat.

De segur que els seus contemporanis degueren quedar admirats de descobrir aquella escenificació sentimental, aquell home capcot, afonat, desesperat de la seua desgràcia, quasi inconfessable. Com escriu Matteo Marangoni en aquell llibre preclar que és *Saper vedere*, amb una pintura així, sobren les paraules. Joan Fuster, en *El descrèdit de la realitat*, ho diu amb la seua acostumada clarividència: «¿No era allò, la plàcida atenció a un animal vivent, l'afany de transportar en formes treballades una forma de la natura, no era allò, pràcticament, la descoberta més impressionant per als ulls d'un home forjat al segle XIII? Giotto, fill del Bondone, de Vespignano, sabia dibuixar una ovella del natural, i l'art, en conseqüència, "començà a reviuire"».

En efecte, l'art va començar a reviuire. I no tan sols per pintar del natural, sinó per aquell absurd afany de buscar la veracitat. Dant, en referir-se a tots dos pintors, va escriure uns versos famosos:

Cimabue cregué que en la pintura  
dominava el camp, i és ara Giotto  
qui alça el crit i li enfosqueix la fama.<sup>1</sup>

Cimabue creia... El mestre fou superat pel deixeble, i no sols això, sinó esborrat per ell (*la fama di colui è scura*). Giotto no sols es feu famós sinó també ric: va comprar molta terra, llogava telers i prestava diners amb interessos; de colp i volta, l'artesa es va transformar en un pintor burgès, potser en el primer pintor aburgestat de la història, que pinta per a l'alta classe social i fa fortuna gràcies exclusivament al seu talent. Frederick Antal ho escriu en *El món florentí i el seu ambient social*: contra la pintura torturada, fosca, de rostres lletjos, que tant agradava a la classe baixa i a l'aristocràcia, Giotto va enllestir una pintura

1. «Credette Cimabue nella pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura». (Trad. catalana de J. F. Mira.)

estilitzada i vaporosa, natural i gens impostada, que va entusiasmar la societat burgesa de grans comerciants de Florència, i que el varen cobrir d'or.

I, de colp, l'artesà va passar a ser artista. I, és clar, d'ací a veure el preu de la seua obra incrementar-se de manera exponencial, juntament amb la seua fama, cosa que el fa viatjar de ciutat en ciutat. Tothom volia que aquell fill d'un pastor descobert per Cimabue decorara la seua capella, el seu palau, la seua casa de camp. Giotto es va enriquir molt de pressa, i al seu taller hi havia tants seguidors que a hores d'ara és un autèntic embolic esbrinar amb certesa què és de la seua autoria i què d'algun dels seus deixebles, alguns més passavolants que altres. Si l'artesà fabricant d'icones era algú per força humil i anònim, l'autoria del qual no tenia gens d'importància perquè el que fabricava era un clixé, un model consensuat i quasi prefabricat, un cromó *avant la lettre*, de sobte l'arribada de l'artista amb veu pròpia ho va capgirar tot. Una veu pròpia a la qual Giotto potser no va donar tota la importància que avui té, i això potser explica la dificultat de saber què és Giotto i què, en canvi, giottesco. Com assenyala Burckhardt, aquesta fama és un dels símptomes més reveladors del Renaixement. Amb el reviscolament de Giotto apareix (o reapareix després de tants segles de silenci) l'home d'art: l'artista consagrat, aquell que aspira a l'Olimp. I així, ja no n'hi ha prou amb seguir la realitat sinó que aquesta ha de ser una realitat exclusiva, i la marca, l'encuny de l'enginy ha de quedar tan en evidència que justifique la bossa d'or pagada pel comerciant, pel burgès delerós de tindre una obra única i covada.

Aquesta preeminència de Giotto, aquell colp d'efecte d'atènyer-se als fets, de no defugir la realitat, s'observa de manera ben especial en els frescs de la Cappella degli Scrovegni. Aquesta era una de les famílies més importants de Pàdua, coneguda pels seus negocis, bona part d'ells fruits de la usura; potser per això, Enrico Scrovegni va voler netejar el nom de la família erigint una

capella, i per decorar-la va fer cridar el millor pintor del moment, ço és, el gran Giotto. Per poder contrarestar el pecat de la usura calia desemborsar una bona suma i Giotto era en aquest sentit l'artista més ben posicionat, i el més desinhibit: amb quaranta anys, era al cim de la seua glòria. I aquest hi va posar tota la seua potencialitat d'artista consagrat, de qui té per a ell a soles un escenari tan propici per a la creació artística. D'alguna manera, aquella capella Scrovegni és la Sixtina giottesca.

Les pintures al fresc ocupen totes les parets de la capella, amb dos cicles, un dedicat a la Verge i l'altre a la vida de Crist i de sant Joaquim. Giotto havia introduït en els frescs de la basílica d'Assís la innovació de narrar la vida de sant Francesc separant les escenes, trencant amb el criteri medieval d'acumular diverses escenes en un mateix espai. I en aquesta capella dels Scrovegni hi culmina el seu art: la conjunció arquitectònica i pictòrica és tan brillant i ben trobada que s'especula que també va intervenir en la construcció arquitectònica de la capella. Allí va desenvolupar tot el seu art, aquella plasmació de la realitat, aquell convertir la història sacra, en aquest cas basada en la narració de Jaume de Voràgine, en una escenificació teatralitzada versemblant. És com si desfilaren al davant de tots la reconstrucció d'aquells fets, com si aquelles figures estigueren vives, i parlaren als espectadors de les seues extraordinàries peripècies vitals. Les escenes tenen profunditat; les figures porten hàbits que semblen reals i donen corporeïtat, que s'integren amb els moviments naturals en la gestualització dels personatges; els escenaris i els paisatges mostren una certa projecció costumista, amb una llum natural que ho il·lumina tot. Cada escena vol ser una finestra oberta a la realitat, a aquella realitat sagrada que la tradició havia fet fins al moment quasi inaccessible i profundament misteriosa als profans. I, de colp i volta, s'explica i es veu tot: una mena de voyeurisme reglat sobre la vida de Crist i la seua família.

Indubtablement, allò va enlluernar els contemporanis. Giotto va obrir les estances de les cases, i l'espectador podia assistir a



l'anunci de santa Anna o al seu part, la nativitat de Maria. També es va inventar una perspectiva molt elemental, i en l'interior del compartiment traça un cub on l'únic costat que falta és l'anterior, que es converteix en una mena de gran finestra, oberta a l'espectador. D'aquesta manera, es pot assistir a tots aquells esdeveniments, i es comencen així a reproduir escenes costumistes, introduint-hi elements anecdòtics, que doten de normalitat el decorat, combinant amb gran habilitat escenes d'interiors i exteriors. Els personatges tenen vida, mostren els seus sentiments (alguns d'enuig, altres d'alegria, altres d'estupefacció i fan gestos arravatats), hi ha músics que toquen instruments, pagesos collint olives, enfilats als arbres, tot sembla sorprenentment nou i real. I no sols això, sinó que en una de les escenes de la vida de sant Joaquim, el pintor fins i tot reproduirà dos mardans barallant-se entre ells, topant amb les banyes corbades. De segur que allò va originar tota mena de comentaris i murmuris d'aprovació per part dels visitants, que per fi veien uns corders com a corders, fins i tot abraonant-se amb fúria entre ells. I així, Giotto és el primer a pintar uns corders dotats de la seua més vera i autèntica naturalesa. Com afirma Marangoni, aquest mai no va poder assimilar plenament el gust gòtic, i és això el que el fa tan suggeridor. Es podria dir que el pintor és un lliurepensador rebel, un artista que intenta alliberar-se de les coercions medievals, de les absurdes i emprenyadores imposicions del passat. Giotto pinta el que veu, i això, aleshores, és formidable. *Il vero* Giotto és aquest, el que tempta l'originalitat, el que intenta transcendir, innovar, veure per ell a soles; al capdavant, el que aconsegueix el pas de l'artesà a l'artista. Vet ací allò diferenciador de Giotto respecte als seus predecessors: l'instint de crear, d'innovar, d'aportar una mirada pròpia, de trencar els estereotips i ser un iconoclasta. Fins i tot es va permetre pintar un bes de santa Anna a sant Joaquim, quan aquesta li comunica la seua pròxima i increïble maternitat! En compte d'una abraçada, com era més habitual, Giotto va pin-

tar un bes apassionat que diu tantes i tantes coses... Ningú havia gosat anar tan lluny. Com Galileu, ens descobreix un cosmos fascinant, que no és altre que la realitat, íntima i covada, humaníssima. Comptat i debatut, quina glòria per a l'usurer Scrovegni passar a la posteritat com el mecenes de tan gran obra! I no sols això, sinó que també hi apareix retratat, agenollat, cedint als àngels una maqueta de la capella, i vestint una túnica morada, com a símbol de penitència. De segur que gràcies a Giotto seria perdonat de tots els seus pecats.

Però no tot era tan real. En l'escena de l'*Adoració dels Mags* va introduir per primera vegada la imatge del camell. En aquest cas, Giotto no va poder pintar del natural; ben possiblement mai no havia vist cap d'aquests animals, i el va reproduir com bonament va poder. Per això resulta tan entranyable aquella escena, tan dotada de vida i moviment: mentre el rei Gaspar besa els peus del Nen, els altres dos reis segueixen aquell acte amb continguda emoció. Un patge, en canvi, mira de reüll cap a un dels camells, que en aquell moment ha trencat l'ambient covat amb un renill fabulós. És un camell amb unes orelles prodigioses, amb uns ulls blaus clars i amb unes potes dotades d'unues peülles equines inconfusibles. Giotto ignorava que els camells tenen les orelles petites i ben peludes per tal d'evitar que els entre sorra durant les tempestes d'arena, i que no tenen peülles sinó uns coixinets de teixit esponjós entre els dits, que els resulten molt útils per caminar pels inconsistents camins del desert. Com dic, segurament Giotto no havia vist mai un camell i el va pintar com simplement se'l va imaginar. I va realitzar aquells camells adorables i irrepetibles en la història de l'art, que destaquen sobre un cel blau intens, del més pur lapislàtzuli. Buscant la realitat, Giotto va caure en la més deliciosa fantasia.