

Lluís Quintana Trias

ART I BLASFÈMIA

EL CAS VERONESE

FRAGMENTA EDITORIAL

Publicat per FRAGMENTA EDITORIAL
Plaça del Nord, 4
08024 Barcelona
www.fragmenta.cat
fragmenta@fragmenta.cat

Col·lecció ASSAIG, 49
Consell assessor PERE LLUÍS FONT
FRANCESC-XAVIER MARÍN
JOSEP OTÓN
FRANCESC TORRALBA
AMADOR VEGA

Primera edició GENER DEL 2019

Direcció editorial IGNASI MORETA
Producció editorial i coberta ELISENDA SEVILLA I ALTÉS
Fotografia de l'autor JORDI PARETO
Imatge de la coberta i la solapa *Convito in casa di Levi*
de Veronese

Impressió i relligat ROMANYÀ VALLS, S.A.

© 2019 LLUÍS QUINTANA TRIAS
pel text

© 2019 FRAGMENTA EDITORIAL, S.L.U.
per aquesta edició

Dipòsit legal B. 597-2019
ISBN 978-84-15518-95-2



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Amb el suport del Departament de Cultura

RESERVATS TOTS ELS DRETS

ÍNDEX

I	VERONESE DAVANT LA INQUISICIÓ	7
1	L'encàrrec i les seves limitacions	9
2	Les consignes de la Contrareforma	13
3	L'episodi dels Evangelis	19
4	L'acusació de blasfèmia	23
	<i>a Política i manierisme</i>	26
	<i>b El decorum</i>	32
	<i>c El decorum amenaçat pels Evangelis</i>	37
2	TERMINOLOGIA	43
1	Quadre i marc	43
2	Lectura	51
3	LA SOLUCIÓ	55
1	Un tema inexistent	61
2	La representació del llenguatge	66
3	El text dins del quadre	71
4	EL TÍTOL	81
1	Títols en les obres d'art	87
2	La identificació del títol	89
3	Un títol factici	99
4	La interpretació del títol	103

CONCLUSIÓ	107
BIBLIOGRAFIA	113
I Veronese davant la Inquisició	113
II Terminologia	116
III La solució	116
IV El títol	117
Conclusió	118
Referències bibliogràfiques	119
AGRAÏMENTS	125

I

VERONESE DAVANT LA INQUISICIÓ

EL 18 DE JULIOL DE 1573 el pintor Paolo Caliario (1528-1588), conegut com «il Veronese» (el nom amb el qual ens hi referirem aquí), va comparèixer davant la Inquisició de la Serenissima Signoria (el govern de Venècia) acusat d'heretgia per *Convito in casa di Levi*, també anomenat *La cena in casa di Levi*, un quadre que representava un dels àpats de Jesús amb els seus deixebles, tal com els expliquen els Evangelis. El quadre (més endavant en comentarem el títol i la terminologia) era un encàrrec del monestir dominicà Santi Giovanni e Paolo, de Venècia (San Zanipòlo, en el dialecte venecià). No era aquest l'únic episodi evangèlic que Veronese havia representat: són prou coneguts altres quadres com les *Nozze di Cana* (1563), actualment al Louvre (*Les Noces de Canà*), la *Cena in casa di Simone*¹ (1570),

¹ *Simone* en italià estàndard, *Simeon* en l'italià de Venècia segons la transcripció del procés, *Simó* en català.

actualment a Versailles, o la *Cena di San Gregorio Magno* (1572), que es troba a Vicenza. És important establir d'entrada que cap d'aquests títols no és de Veronese i que l'únic que ell va posar, com explicarem, no li ha estat mai reconegut. Veronese va acabar el quadre el 20 d'abril de 1573 (data que figura al peu d'unes columnetes situades a dreta i esquerra de la composició) i el juliol va ser dut davant la Inquisició. Aquest encontre de Veronese amb la Inquisició ha estat objecte de molts debats. En el segle XIX va esdevenir un model de l'enfrontament entre l'artista i les institucions del poder, i les interpretacions clàssiques del segle XX ho han presentat com un acte de rebel·lió individual contra el «conformisme contrareformista» (Argan) o una reivindicació de «la llicència que es dona als poetes i als bojos» (Chastel).

En aquest llibre no pretenem donar informació nova sobre les circumstàncies del judici, sinó estudiar un aspecte que fins ara ha estat considerat menor, però que al nostre parer indica l'aparició d'un fenomen important en la història de la pintura figurativa. Perquè la solució que Veronese va trobar per satisfer els inquisidors (sempre ens hi referirem en plural) va ser la introducció en el quadre d'un element que, en la tradició en què es movia i en

general en la història de l'art, resultava innovador: un títol. Les motivacions que el van dur a fer-ho i les conseqüències que aquesta intervenció va tenir per a la interpretació del quadre seran el motiu d'aquest text, on esperem provar que, no tant per l'elecció del títol com per la decisió de posar-ne un, Veronese va ser un dels primers a encetar un camí nou en la concepció del que és una obra d'art.

Repassem primer breument les circumstàncies en què es va produir el procés, només per destacar-ne aquelles que van dur Veronese a trobar la solució al conflicte. En segon lloc, estudiarem què va significar pel seu quadre, concretament, i per la percepció de les obres d'art, en general, la seva decisió.

I L'ENCÀRREC I LES SEVES LIMITACIONS

L'episodi del judici inquisitorial havia quedat oblidat fins que el va descobrir l'erudit francès Armand Baschet el 1852, mentre investigava a l'Archivio Generale Veneto que es trobava —i encara es troba— al convent de Santa Maria Gloriosa dei Frari, però probablement qui el va fer famós va ser John Ruskin perquè, vint-i-cinc anys després, a la seva

Guide to the Academy at Venice (1877) ('Guia de l'Acadèmia de Venècia'), on es troba actualment el quadre, va alludir al judici alhora que, en un anexe, en va fer la transcripció i el va comentar.

Ruskin era un excèntric i les seves recomanacions a la *Guia* (i al seu estudi monumental *The stones of Venice* [1851-1853] [«Les pedres de Venècia»]) poden sorprendre actualment: segons ell, l'acusació contra Veronese era «força encertada»; per altra banda, si l'espectador té pressa, diu, no cal que s'aturi davant el seu quadre de l'Accademia perquè els de París són millors («es pot veure el mateix, o millor, a París»). Ruskin no diu que ni el Louvre ni Versailles fossin els llocs originals per als quals els quadres van ser pintats, cosa que és important pel que volem explicar aquí, com tot seguit veurem. De fet, algunes de les opinions de Ruskin no són tan sorprenents si recordem que la pintura veneciana de la segona meitat del XVI (el que coneixem com l'època manierista) va ser força criticada al segle XIX. Burckhard, en el seu clàssic *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (1855) ('Cicerone: una guia als plaers de les obres d'art d'Itàlia'), considerava que algunes pintures de San Giorgio Maggiore eren «potineries que seran

eterna ignomínia per a Tintoretto», i de Veronese denunciava «la seva insuficiència en el dibuix ideal i en la composició, així com en la passió».

L'encàrrec que els dominicans de Santi Giovanni e Paolo havien fet a Veronese s'ha de situar en el context de la Contrareforma, la campanya que va promoure l'Església catòlica per enfrontar-se a la Reforma protestant, el moviment crític iniciat per Luter el 1517, amb un èxit tan inesperat que va acabar alarmant la jerarquia vaticana. Això va empènyer l'Església a elaborar una doctrina contrareformista els fonaments de la qual es van formular al concili de Trento (*Concilium Tridentinum*) que es va dur a terme en diverses sessions entre 1545 i 1563.

Algunes de les propostes de la Contrareforma, especialment les referents al problema que tractem aquí, s'han de situar en un context molt més ampli: el de les imatges que representen episodis continguts en textos sagrats, orals o escrits. Quan un text té la categoria de sagrat, la seva representació ha de ser supervisada pels seus guardians. Aquesta supervisió genera conflictes que es poden trobar ja en les manifestacions culturals més antigues i que, a partir d'interpretacions determinades d'alguns d'aquests textos (per exemple, Èxode 20,4), poden dur

fins a la prohibició de representar aquells episodis mitjançant imatges (aniconisme) i, eventualment, a la seva destrucció (iconoclàsia). Són coneguts els conflictes generats al principi de l'era cristiana, especialment a Bizanci (segles VII i VIII), però també els apareguts durant la Reforma protestant, la Revolució francesa, la russa, etc.

L'aniconisme és una qüestió controvertida: David Freedberg, per exemple, considera que és un mite (el capítol que hi dedica es titula «The myth of aniconism») perquè, segons ell, la necessitat de representació que experimenta l'ésser humà és permanent (cosa que afecta també la tan estesa opinió que l'islam prohibeix representar imatges). Potser per això alguns cops els sacerdots, en comptes de prohibir aquestes imatges, prefereixen promoure-les, tot mantenint-ne el control. Aquest és el cas de la Contrareforma, la qual va especificar-ne les instruccions mitjançant el decret legislatiu de la XXV sessió del concili de Trento, esdevinguda el 3 i 4 de desembre de 1563: «(De) invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum, et (de) sacris imaginibus» ('Sobre la invocació, veneració i les relíquies dels sants, i sobre les imatges sagrades'). Val a dir, però, que aquestes instruccions ocupen uns pocs parà-

grafs i són ambiciosos però molt vagues, més enllà de la veneració que postula el títol.

2 LES CONSIGNES DE LA CONTRAREFORMA

Tot i que amb diversitat d'opinions entre els líders protestants (Luter era amic del pintor Cranach el Vell i va influir en els també pintors Dürrer i Holbein, mentre que Calví era obertament iconoclasta), se sol considerar que la Reforma protestant promovia l'aniconisme (sense tenir en compte, doncs, les consideracions de Freedberg). En qualsevol cas, des de la part romana, el Concili va reaccionar convertint l'ús de les imatges en un tret distintiu de l'Església catòlica, que va anar derivant en un art recarregat, no pas com a perversió o decadència sinó com a part d'un programa establert. La sessió XXV s'ha acabat identificant amb la prohibició dels nus, que van quedar relegats a la representació de la mitologia antiga, però, de fet, les consignes d'aquest programa destacaven per la finalitat didàctica moral i la primacia del *decorum* (hi tornarem més endavant) que havia de tenir tota obra religiosa, que,

d'altra banda, havia d'estar sempre sota supervisió eclesiàstica.

Com veurem, Veronese no va acabar de respectar aquestes consignes. Però de moment analitzem les característiques que, dins del context contra-reformista, tenia el programa dels ordes religiosos que encarregaven pintures on, de manera «il·lusionista», es representaven episodis evangèlics, especialment pintures destinades a les parets dels refectoris dels monestirs, com és el cas de la pintura que estem comentant. Burckhardt, a qui ja hem esmentat, un dels grans especialistes del segle XIX en la història de l'art del Renaixement, descriu de manera acurada la disposició d'aquestes sales:

Els refectoris dels convents, sovint molt amples, havien d'estar consagrats precisament per tenir allunyats tots els mers plaers i gaudis terrenals. El púlpit del lector, situat al centre del costat més llarg, mostrava sovint la mateixa estructura del púlpit de l'església, tot i que algun cop era més senzill. En qualsevol cas, sempre era fonamental, en aquests llocs, el contingut sagrat de les pintures executades. La col·locació dels frescos s'establia sobre les dues parets més estretes de la sala, perquè els costats més llargs, almenys un, tenien finestres.

Segons Burckhardt, el tema més antic d'aquestes pintures havia estat la Passió, però aviat es va imposar el tema del *cenacolo*, el que nosaltres coneixem com a última cena (és a dir, la recollida a Mt 26,17-30, entre d'altres; però sobre aquesta qüestió vegeu més endavant). Concretament, les pintures (Burckhardt parla de «pintures» i «frescos», però pel que aquí ens afecta aquesta diferència no és rellevant) reproduïen un d'aquests tres moments: l'administració del sagrament, l'ofertori del pa i la denúncia de la traïció de Judes; aquest darrer es coneixia en el llatí eclesiàstic com l'«Unus Vestrum», a partir de les paraules de l'Evangeli «Amen dico vobis quia unus vestrum me traditurus est» (Mt 26,21) ('En veritat sé que un de vosaltres em trairà'). El sopar de Leonardo da Vinci és un exemple d'«Unus Vestrum» i sovint es designa així en els catàlegs.

Pintar sants sopars del Nou Testament (*cene*) no era nou, almenys en el cas de Venècia; ho era el fet de destinar-los als refectoris, ja que de sopars venecians n'hi havia d'anteriors —per exemple, els de Tintoretto—, però anaven destinats al lloc de l'església on se celebrava l'eucaristia. Si bé és innegable el domini de Veronese del tema dels sopars per als

refectoris, no sembla que el gènere se l'hagués inventat ell, perquè ja des de finals del segle xv hi havia una tradició de *cene* en les pintures murals.

Les dimensions considerables dels refectoris que Burckhardt esmentava es fan patents en el convent de Santi Giovanni e Paolo perquè la pintura de Veronese, tot i haver-se realitzat per a una de les dues parets estretes, fa actualment 13 metres de llargada, concretament 555 × 1310 cm. Això ens serveix per recordar que l'Accademia no era el seu destí original; tampoc no ho eren, per a d'altres quadres de Veronese, ni el Louvre ni Versailles. El de Versailles havia estat venut a Lluís XIV, però es trobava originàriament a Santa Maria dei Servi (Venècia), i el de les noces de Canà va anar a parar a París el 1797 com a botí després de les glorioses campanyes napoleòniques, tal com comentarem més endavant, però es trobava originàriament al refectori del convent de San Giorgio Maggiore (també a Venècia). Aquest convent es va fer en una època en què Palladio, l'arquitecte, i Veronese sembla que estaven col·laborant estretament, un detall important perquè explica com la pintura no era un mer decorat sinó que formava part del programa religiós que hi havia en la construcció d'un convent.

És interessant fer notar que el 2007 una còpia de les *Noces de Canà*, d'una gran fidelitat, ha estat dipositada al monestir de San Giorgio Maggiore, el mateix lloc d'on es va arrancar. Aquesta proesa tècnica ajuda a recuperar el sentit que tenien aquestes imatges en el seu context (de fet, com veurem, podríem dir que el quadre torna a la categoria anterior a allò que denominem *quadre*) perquè la intenció inicial de l'autor i dels seus clients, els monjos, era (o havia de ser) que la seva contemplació fos edificant moralment, cosa que és difícil que s'esdevinguí en el Louvre. Efectivament, les instruccions emanades del concili de Trento indicaven dues funcions fonamentals de les imatges: la veneració dels sants i la instrucció dels fidels. Els novicis, doncs, veient una representació d'un àpat evangèlic mentre ells mateixos dinaven, entenien que el menjar amb la comunitat dins del refectori era alguna cosa més que una mera funció alimentària. Així s'entén la reivindicació que Carlo Borromeo, en el context de la Contrareforma, havia fet de l'estil naturalista i la varietat d'expressions facials de l'*Ultima Cena* de Leonardo da Vinci, de 1490, pensada per a un refectori. Tot i ser molt anterior a la crisi protestant, aquest fresc

podia servir com a model pels altres refectoris, i per això Borromeo n'havia ordenat còpies: un cop més es confirma el que deia Gombrich recordant el seu mestre Wölfflin sobre el fet que tot quadre deu més a altres quadres que a l'observació directa.

L'interès per controlar desviacions herètiques en les pintures religioses tampoc no era nou. Baxandall, en el seu clàssic estudi sobre la pintura del segle xv, esmenta una denúncia d'aquest tipus i recorda que hi havia hagut episodis anteriors. En tot cas, això provocava nombrosos enfrontaments, alguns dels quals —com els causats pels nus de la Capella Sixtina— són tan coneguts que han generat una ingent bibliografia. En aquest context s'ha de situar el conflicte en què es va trobar Veronese. Sembla que el monestir es trobava immers en un fort debat ideològic, especialment al voltant de qüestions com la comunió, de manera que el quadre va aparèixer «en el lloc inadequat [...] en el moment inadequat [...] i amb el tema inadequat», segons Kaplan.