

És la segona vegada a la història que es pot veure una exposició similar. La presentació oficial d'aquest període clau per a la pintura portuguesa es va fer el 1940, 300 anys exactes després de la data de la recuperació de la independència, el 1640. Oferir una panoràmica de la bellesa que havia sabut crear un Portugal-estat que, als segles XV i XVI vivia temps de plena expansió, va ser, precisament, una manera de celebrar la pròpia identitat. L'any 2010, el Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) de Lisboa que havia acollit aquella primera mostra, en va organitzar una altra de commemorativa, part de la qual ha viatjat ara fins a València.

En diuen "Primitius", bo i seguint la denominació atorgada als grans noms de l'art flamenc dels segles XV i XVI, i bevent de la mateixa font que, en aquell nord europeu, va fer cercar en els mestres de la pintura una possibilitat d'afirmació nacional. Ens ho resumeix Joaquim Oliveira Caetano, un dels comissaris de l'exhibició i conservador del MNAA: "Coincideix amb els primers estudis on es busca una identitat nacional en les produccions plàstiques. A Flandes, per exemple, aquests pintors es van anomenar 'els primitius', els primers que marquen una escola nacional. La denominació té un contingut molt polític. Neix d'una gran exposició feta a Bruges el 1902: els flamencs troben en les pintures de Van Eyck i més una mostra de la pròpia cultura, més enllà del domini francòfon." L'any 1940 (precisament el 1940, ja ho hem vist) es va fer la corresponent exposició dels "primitius portuguesos".

"Sigui per la seva qualitat tècnica, sigui perquè és en aquest període que la pintura portuguesa mostra característiques més pròpies d'una escola nacional", ens explica Joaquim Oliveira, "en aquest segle veiem el moment més interessant de la nostra pintura". I aquest moment té una relació intensa amb la puixança econòmica d'un regne que, a còpia d'exploradors i conquestes, esdevenia imperi.

L'any 1450, quan comença simbòlicament la mostra, "tot just si s'havia iniciat l'aventura marítima", resumeix Oliveira, "però encara no s'havia desenvolupat des del punt de vista eco-



PRATS I CAMPS

Els grans de Portugal

A la primera sala de l'exposició, a banda i banda, *La trobada de sant Joaquim i santa Anna a la*

"Primitius. El segle daurat de la pintura portuguesa. 1450-1550" és el títol de la impressionant exposició que acull el Museu de Belles Arts de València fins el 8 de gener. Una ocasió única per a conèixer de ben a prop les obres d'un moment clau de l'art portuguès i europeu, de Nuno Gonçalves als grans mestres d'aire flamenc.

nòmic, no acabava de tenir retorn, diguem". En canvi, l'estat portuguès de l'any 1550 "comerciava a una escala mundial, amb l'Índia i el Japó, amb el Brasil i l'Àfrica". I amb Europa, també, és clar. Amb Flandes, sobretot. Amb la ciutat d'Anvers, ben concretament. I de Flandes van viatjar fins a Portugal bona cosa de tècniques artístiques. I de pintors.

Abans i després de Nuno Gonçalves. L'expansió cap a ultramar va fer créixer la complexitat cultural i social lusitana al segle XV. L'art va veure, òbviament, reflectida aquesta puixança. I és a mitjan segle XV, precisament —gràcies a la figura indiscutible del darrer gòtic portuguès ja de toc humanista, Nuno Gonçalves—, el punt que han triat els responsables de la mostra per a començar la passejada cronològica per aquestes 48 taules pintades que ens fan sentir ben viu el batec de la seva època.



Porta Daurada i Martiri de sant Vicent.

Les figures que reben el visitant al Museu de Belles Arts tenen una particular dignitat pintada als rostres. “Com si hi hagués una missió”, descriu Oliveira. Són els treballs corpreneadors del primer dels pintors portuguesos que va tenir reconeixement en el seu treball a la cort, Nuno Gonçalves.

No havia estat fins al segle XV, recorden els curadors de la mostra, que la pintura va començar a competir com a llenguatge artístic amb l'escultura o les arts aplicades, a Portugal. D'entrada, a més, ho va fer de manera anònima i de bracet amb la creativitat italiana: els primers pintors reials coneguts, en el trànsit del XIV al XV, són, de fet, italians. A la península de la bota s'hi documenta també un grapat de pintors portuguesos. A mesura que avança el segle, aquests contactes artístics es diversifiquen i abasten també Barcelona, València o Anvers.

A mitjan segle XV, “ja trobem forçats pintors documentats, i pràcticament

tots portuguesos, amb càrrecs oficials a les principals obres relacionades amb el rei i les grans cases nobles”. És en aquest context que fa acte de presència Nuno Gonçalves, artista de talent i l'únic exemple de nom que, al segle XV portuguès, es pot associar directament a un seguit d'obres: “De fet, no tan sols la resta de la pintura és anònima sinó que els grans canvis de gust (i també dels models iconogràfics) a les generacions següents van comportar la massiva desaparició de la pintura quatrecentista, que va deixar un nombre diminut d'obres”.

Però Nuno Gonçalves sí que va romandre. I en veiem ara la petja estremidora en aquests retrats greus de sants que ens acullen d'entrada, en una visió impressionant de Sant Vicent: “És un nu, una pintura molt estudiada des del punt de vista anatòmic, on el pintor presenta el màrtir sense cap ferida”, ens explica Joaquim Oliveira; “hi ha simplement l'exposició del cos en una certa soledat, com de sublim martiri. Aquesta contenció en la gestualitat, fins i tot en la narrativitat, és molt característica d'aquestes dates”.

Des del punt de vista tècnic, destaca també, al *Martiri de sant Vicent*, la seva opció gairebé monocromàtica en gris, cosa que en reforça encara la solemnitat. I, ja posats en l'àmbit material, Oliveira mateix ens remarca una qüestió que, des de la més estricta instrumentalitat, té, com sol passar, efecte de fons: precisament per les relacions comercials, apunta, com a suport “s'emprava, gairebé sempre, en un 98% de la pintura portuguesa, roure del Bàltic. I això, al contrari del pi que utilitzaven aquí a València o a Catalunya, et dona la possibilitat d'aconseguir una planxa molt més llisa, molt més estreta”. Per a reblar el clau tècnic, hi ha l'oli, que a Portugal es va fer servir molt aviat, “mentre que a Castella o a Catalunya la trempa va continuar fins molt tard, a Portugal hi hagué una mescla de trempa i oli molt interessant: dona una altra llum, una altra plàstica”.

En tot cas, i al costat d'aquestes obres de Nuno Gonçalves, l'autor del famós altar de sant Vicent de la catedral de Lisboa amb la seixantena de retrats del que se suposa que són la cort del rei Alfons V (i que no viatgen fora de l'estat, però que s'han volgut

representar amb els tres sants atribuïts al mateix Gonçalves i que en mostren la preferència per la representació de la figura aïllada més que no pas per la descripció escenogràfica o narrativa, i la “capacitat de transposar a la pintura la figura humana amb una enorme vitalitat i, alhora, amb una solemne dignitat”), n'hi ha d'estil “gonçalvià”. Però també l'esplèndid oli sobre taula (de roure, ja ho sabem) que duu per títol *La trobada de sant Joaquim i Santa Anna a la Porta Daurada*, que s'ha datat ben a final del segle XV i que té una lluminositat i una delicadesa arribades directament de Flandes: forma part del retaule major de la catedral d'Évora (un retaule grandios de dinou pintures sobre la vida de la mare de Déu) i va ser encarregat directament a Bruges, a un taller relacionat amb Gerard David. Una “obra única de l'art portuguès”, escriu Joaquim Oliveira, “que deu d'haver influït en el gust per l'art flamenc que veurem a les dècades següents”. El retaule marca, segons els experts, un “moment decisiu d'afirmació del nou gust”.

Poder en to flamenc. Manuel I va arribar al tron el 1495. Empès per la puixança econòmica i per la necessitat (i la voluntat) d'autoafirmació (no era fill del monarca anterior, Joan II, ens recorda Joaquim Oliveira, “per la qual cosa estava molt interessat en un art de propaganda, per a presentar el seu missatge d'afirmació de poder”), va parer una atenció especial a la producció pictòrica. Va encarregar i finançar gran nombre d'obres. I va decantar la producció cap a l'estil flamenc, que donava imatge de modernitat i de riquesa.

Els productes que obtenia Portugal d'Amèrica o d'Àfrica es comercialitzaven a Europa des d'una privilegiada plataforma de distribució: els ports de Flandes. Des d'allà van arribar també els gustos plàstics: pintors portuguesos s'hi varen formar i també artistes flamencs es van establir, directament, a Portugal. Fou el cas de Francisco Henriques (“més pròpiament, l'haurien d'anomenar Frederik Heindrik”, bromeja Oliveira) o Fray Carlos, dos dels noms clau de l'anomenada *pintura lusitano-flamenca*.

Francisco Henriques fou, recorda Joaquim Oliveira, “el pintor flamenc preferit del rei”. Precisament en una



Una impressionant obra que roman anònima, única en estil i iconografia: *L'infern*, amb influències del taller de José Alfonso i recursos dels pintors flamencs establerts a Portugal. Vet aquí l'infern com a inventari de tortures inacabables, presidit per un dimoni brasilerament emplomat.

carta enviada per Manuel I per a donar instruccions amb vista a l'encàrrec del retaule de l'església de San Francisco de Évora (setze pintures, de les quals n'hi ha tres a l'exposició), el monarca hi indica: digueu a Francisco Henriques que ho pinti ric com ho pinta a la seva terra. El rei ho vol, per tant, a l'estil flamenc. És a dir, ric.

La primera presència documentada d'Henriques a Portugal és del 1509. Hi va tenir un èxit esclatant. I va procurar d'engrandir la seva capacitat productiva bo i reclutant nous pintors –també flamencs– per a un taller que ja funcionava a tot drap. Se sap, per exemple, que l'any 1512 va viatjar a Flandes transportant onze quintars de pebre. No pas per gust, sinó per a treure'n els rèdits que li havien de permetre de comprar materials de pin-

tura i contractar mà d'obra qualificada per a respondre com corresponia a les nombroses sol·licituds del rei.

La pintura d'Henriques, escriu Joaquim Oliveira, “és una barreja de diversos mitjans per a agradar a una clientela fortament seduïda per l'exuberància i pel que és pintoresc”. D'aquí ve el seu ús de colors purs i amb contrast fort, o els gestos d'alguns dels seus personatges, pintats a posta per a cridar l'atenció (i a fe que ho continuen fent: vet aquí, per exemple, l'apòstol que s'escura les dents amb un gros ganivet, durant l'últim sopar), que mostren “una mirada atenta i detallista de característica molt flamenca”.

Quan va arribar a Portugal, Henriques va trobar-hi el domini absolut que hi exercia un altre artista, Jorge Alfonso, pintor reial. O, més que això: Alfonso ocupava un càrrec creat expressament, “veedor de les obres reials”, és a dir, qui havia de mirar: “allà on hi hagués diners del rei”, ens explica Oliveira, “el veedor decidia qui ho havia de pintar, si era ben fet i, al final, quant valia”. Era, per tant, un càrrec important. I el van crear per “al més gran pintor portuguès, i qui tenia el taller més gran de Lisboa”.

De fet, continua el conservador del MNAA, “tots els altres pintors importants eren al seu taller i tenien amb José Alfonso lligams molt propers, familiars: Garcia Fernandes treballava al seu taller; Cristóvão de Figueiredo era casat amb una seva germana; el pintor regi, Gregório Lópes, era el seu gendre. Així doncs, quan va tenir tan a prop la competència que significava Francisco Henriques, José Alfonso va optar per una solució intel·ligent: en comptes d'encetar cap guerra amb el possible rival, s'hi va unir: el va casar amb una germana seva. “La competència va quedar a casa”, resumeix Oliveira. I rebla l'apunt amb una reflexió: “Aquest cim de la pintura portuguesa és un moment que podem definir des de dues mirades: d'una banda, podem veure José Alfonso com una mena de *capo* mafios [riu], un home que té la seva família i un poder que només ell distribueix. Si ho mires per una altra banda, però, és un moment en què, amb molt bons resultats per al conjunt de la pintura, un artista ha tingut alguna cosa a dir sobre els camins de l'art a Portugal”.

Núria Cadenes

El rei volia
que li pintessin
els quadres “a
l'estil flamenc”.
És a dir, ric