

maria niubò i prats

les pintures murals de l'església del carme

badalona



LES PINTURES MURALS DE L'ESGLÉSIA DEL CARME

BADALONA

maria niubò i prats

autoedició

«No hem pas de renunciar a l'esperit dels nostre temps per repensar l'art d'avui; n'hi ha prou d'acomplir-lo... encalcem la modernitat... pero sempre se'ns escapa... Volem aferrar-la i ens trobem amb les mans buides. Llavors les portes de la percepció es mig baden i apareix "l'ltre temps", el de la veritat, el que cercàvem sense saber-ho: el present de la presència.»
El temps de l'art.

Cita d'Octavio paz,
i resposta d'Antoni Llena, pintor i escriptor

PRELIMINAR

Durant els meus estudis a l'Escola Superior de Belles Arts de Barcelona, vaig coincidir amb el pare Benjamí del Carmel, aleshores prior de l'orde carmelità al convent de Badalona, qui, com jo, hi estudiava Pintura, tot i que ell estava matriculat en un curs posterior al meu.

I com que el nombre d'alumnes era reduït i els tallers i les aules molt espaiosos, a les assignatures de Dibuix, Pintura i Escultura -que duraven dues hores cada una- hi assistien dos cursos alhora: en unes coincidíem amb el curs anterior i en unes altres amb el posterior. I per això, els alumnes de tots tres cursos ens coneixíem força.

Aquesta va ser la causa que nasqués una bona amistat entre el pare Benjamí i jo, perquè es donava la circumstància, a més, que quasi tots els estudiants de Badalona agafàvem el tren de les vuit i deu del matí. Els pocs de Belles Arts també ens hi podíem trobar a les tornades.

Pocs mesos abans d'acabar els estudis, m'hauria agradat -pensava- pintar al fresc un altar d'alguna església de la meua ciutat, i vaig decidir anar a proposar-ho a un senyor rector, el qual, en veure'm dona i jove, no devia entendre ben bé la meua proposta. O sí, penso que sí, que més aviat devia interpretar-ho com una cosa de l'altre món. En vaig sortir desinflada, pensant que valia més que llencés la meua il·lusió al sac dels draps.

I vet aquí que, un dia, anàvem parlant tots dos bo i baixant les llargues i amples escales que portaven de l'àtic -aules de model viu de pintura i escultura dels cursos superiors- a la planta baixa, de sobte, em digué:

-Escolta, que t'agradaria pintar un altar?

Què em va haver dit! Abans que acabés de parlar ja li havia dit que sí. I tant. Hauria baixat els graons de dos en dos o de quatre en quatre, perquè el cor no em cabia dins de les costelles. Se me n'anava... Quan érem a mitja escala, ell, el cor, ja havia baixat del tot. O pujat, no ho sé.

Vaig deixar passar unes quantes setmanes, i li vaig preguntar:

-I quin altar hauria de pintar? El de sant Josep o el de Santa Teresa? -recordant vagament que els havia vist alguna vegada, perquè vivint on vivíem ens era molt més còmode anar a la parròquia de sant Josep.

La seva resposta va ser un bé del cel.

-L'altar major.

Ai! el cor va tornar a fer-ne de les seves. I no em vaig preguntar mai si seria capaç o no d'encarar-me amb aquella feinada. Per això també vaig dir sí, ben convençuda que era un encàrrec que no em mereixia, però que em sentia capaç d'acceptar.

El pintaria el fresc, el procediment pictòric més emocionant de tots. També el més complex. Però havíem tingut dos professors que eren uns grans mestres del fresc; les classes eren pràctiques, em vaig enamorar d'aquest procediment pictòric. N'havíem fet al taller de l'escola i jo n'havia fet a casa. L'últim va ser un fresc transportable que vaig presentar a l'Exposició Local de Belles Arts que l'Ajuntament badaloní celebrava cada any a l'antiga Escola del Treball, i que més endavant

vaig destruir per a poder pintar-hi una composició sobre ciment que no sé si encara deu existir a sota l'escala de casa, on es guardaven totes les andròmines.







PINTAR UN MURAL

Pintar un mural no és necessàriament pintar-lo al fresc. Una paret de casa pot ser pintada encara que estigui enguixada. Normalment confonem la calç amb el guix, però l'una i l'altre no es comporten igualment amb tota mena de pigments que portin mordents: en la pintura a l'oli, per exemple, s'afegeix oli de llinosa al pigment en pols sec. I d'altres procediments aquosos poden necessitar que els pigments s'hagin dissolt prèviament amb aigua.

Si el mur o paret té una alçada que sobrepassi la d'un habitacle corrent, no comporta gaires dificultats, perquè no necessita bastida ni té els efectes de la paral·laxi gaire pronunciats. Sí que en té, en canvi, quan la seva alçada és considerable. També en l'amplada. Tothom sap que els objectes, les persones, en allunyar-se semblen més petits. I sabem que és una semblança. Sembla que a mesura que una persona camina es vagi empetitint si nosaltres estem aturats, es transforma en alçada i també en amplada, sempre mantenint les seves proporcions. Però, què passa si volem veure sencera la persona amb la qual estem parlant? Hem de recular, és a dir, prendre una distància més gran que la que hi havia mentre parlàvem.

Aquesta transformació de les coses, s'ha de tenir molt en compte si la superfície a pintar és molt més gran. Una paret alta -com són 15 metres- mirada des de sota, a nivell de terra, sembla molt més baixa i es va aprimant a mesura que la nostra mirada va pujant, perquè la seva part superior està situada més lluny dels nostres ulls que no pas la inferior. Tot això són efectes perspectius, a causa que la prolongació de l'eix de l'ull és perpendicular al centre de l'àrea visual. Aquest efectes són anomenats *paral·laxi*. Calcular, doncs, la paral·laxi és el primer que haurem de fer així que tinguem el pla de l'obra.

Quan visiteu un museu o una exposició, també us haureu adonat que l'espectador fa unes quantes passes i es posa just al davant de cada obra. És per veure-la més bé, més còmodament, per no forçar la vista. Mirar implica ser dependents dels nostres ulls, que tenen unes exigències anatòmiques i fisiològiques molt concretes: entre elles l'obertura de l'angle visual, és a dir, mireu només una àrea molt més petita que tot el que l'ull sembla que hauria de permetre.

L'angle visual de l'ull humà té una obertura d'uns 20 a 25 graus, més enllà d'aquesta àrea visual -continuant amb la paret de 15 m-, ens veiem obligats a fixar la vista en dos o tres temps, movent la mirada dues o tres vegades. El pintor de murals, que ha de tenir molt en compte tot això, salva la circumstància anterior i divideix la composició en dos, tres o quatre temps, depèn de cada cas. És clar que un cartell de grans proporcions col·locat en una façana de la plaça de Catalunya sempre ens permetrà eludir la circumstància dels temps, però si situen aquest mateix cartell en una façana del nostre carrer de Mar, no tindríem espai per a recular i poder veure'l sencer. D'aquí vénen les particions de les composicions que us trobareu en aquests frescos.

L'església del Carme és prou gran per no haver de recórrer a aquests extrems. Però sí que representen un problema els dos murs laterals del presbiteri, perquè els punts de vista idonis per a veure'ls queden l'un dins de la sagristia i l'altre dins de la capella del Santíssim. En aquest cas, per tant, era obligada la divisió. En canvi, el mur central té el punt de vista idoni al passadís corresponent, a l'alçada de les dues primeres columnes en relació al presbiteri. I els dos murs diagonals els tenen davant d'aquestes dues columnes respectivament¹.

¹ Tots aquests càlculs no van servir de gaire, quan es van posar el baldaquí i les dues làmpades del presbiteri.

La nova manera de veure els frescos, la van haver de buscar els fotògrafs. En plural, perquè així que vaig acabar-los encara era molt fàcil, però en blanc i negre.

Amb el plànol a escala 1:25 delineat pel Sr. Cantó, ja tenia les formes ben determinades de l'estructura planta/alçat. El Sr. Grífol, un convilatà nostre, va fer-ne unes tres o quatre "fotocòpies"², és a dir, va copiar en un paper especial, blavós, el plànol de l'aparellador; el resultat va ser una representació de blau-sobre-blau, el del paper, més clar, i el del dibuix d'un blau mitjà. Sobre una d'aquestes fotocòpies vaig pintar el projecte a l'aquarel·la, que vaig començar a final de 1957 i vaig acabar a principi de 1958.

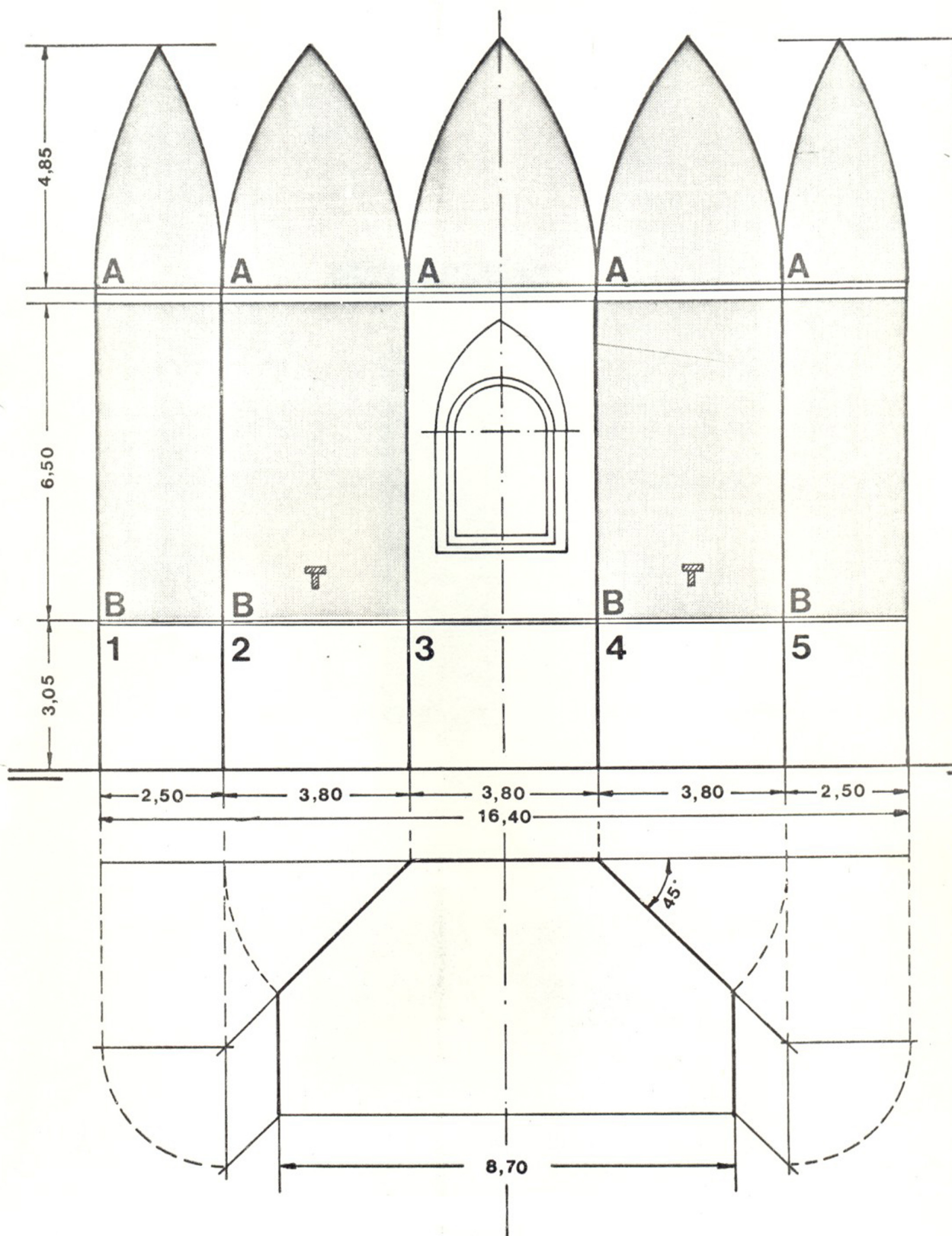
A part d'això, vaig començar a treballar en aquestes frescos a final de 1956 o principi de 1957. I vaig pujar a pintar l'11 maig de 1958 per acabar-los a mitjan febrer de 1960. Faltaven, doncs, dos anys per l'obertura del Concili Vaticà II. Per això, en certa manera, l'estructura interna de cada parament fou concebuda dins de les línies i conceptes clàssics de la composició, però em sembla que Trento no hi treu gaire el cap.

Eren deu paraments: cinc ogivals a la part superior i cinc més a la part inferior, dels quals el central conté la boca del cambril. A dalt, representaria escenes relatives a la vida de la mare de Déu. A baix, temes relatius a les obres literàries de santa Teresa de Jesús i de sant Joan de la Creu. I als laterals, la història de la fundació de l'orde carmelità. La resta ja vindria sola.

² Les fotocopiadores, i encara més els escàners, van aparèixer molt més tard. Els arquitectes i els aparelladors sí que tenien un aparell prou gran perquè permetés copiar els plànols (a mida igual o més ampliats?) comparat amb els nostres DinA4.

Visitació	Anunciació	Coronació	Assumpció	Nativitat
Primer Privilegi Ofrena de Badalona	Sant Joan de la Creu		Santa Teresa de Jesús	Segon Privilegi Ofrena dels pescadors

Plànol anterior desplegat, amb la distribució de les composicions relatives a cada sector dels paraments del presbiteri



PLÀNOL DE L'OBRA: planta i alçat

TREBALLS PREPARATORIS

Fou el mes de novembre de 1957, amb vint-i-sis anys justos sobre meu, que vaig començar a pensar, a llegir, a tornar a pensar, a imaginar i deixar-ho tot escrit, no fos que la memòria.... Ja tenia els continguts principals decidits i situats, ara la tasca següent era buscar informació: Em tocava llegir molt i prendre apunts d'allò que interessava al projecte . I vaig haver de llegir:

- 1 Una *Historia de María*, de no recordo de quin autor, que em va deixar el pare Benjamí. Tot un reguitzell d'idees i de notes que anava apuntant en un bloc. Aquí s'anaven perfilant els continguts de cada un dels cinc murs superiors.
- 2 *Canto Espiritual* de sant Joan de la Creu, editat per la Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.). Però, de tot plegat n'entenia molt poc.
- 3 Un tractat menys o menys titulat *Ascética y Mística*. Suant. Jo volia acabar aviat, perquè haver d'esperar tant per agafar els pinzells em feia aquesta part més llarga. Mentrestant, frisava. Quan vaig acabar-lo, ja havia entès, més o menys, de què em parlarien sant Joan i santa Teresa.
- 4 Retorn a l'obra de sant Joan. Els comentaris m'acabaren d'ajudar a imaginar, molt borrosament, com compondria aquesta part.
- 5 Ara tocava *Castillo interior* o *Las Moradas*, de santa Teresa. La seva prosa no em va colpir tant com el poema de sant Joan. Altra vegada la mateixa feina de sempre: apunts, idees, apunts, imaginació...
6. *Historia del Carmelo*, d'autor oblidat, per a saber alguna cosa d'aquest tema. Altre cop apunts... Em quedaven orfes la resta inferior dels dos panys laterals inferiors. Què hi representaria? Doncs, això:
- 7 A l'esquerra, l'ofrena de Badalona a la Mare de Déu del Carme. A la dreta, l'ofrena dels pescadors de Badalona, dels quals Maria, en la seva advocació del Carme, és patrona³.
- 8 Ara, ja tenia el bloc a punt d'exhaurir-se⁴. I la fase següent a punt.
- 9 Però encara em mancava el parament central: els costats i la part de sota el cambril. Hi pintaria dos àngels, un a cada costat, i una representació del profeta Elies a la part de baix, relacionada en el temps amb l'orde del Carmel. Aquest seria el plafó que deixaria per al final, mes quan m'hi anava a posar, vaig veure tant de color pertot que la imatge de la Mare de Déu del Carme quedava ofegada. Va ser llavors que vaig decidir deixar aquest parament per a un pintor artesà, al qual vaig donar una mostra d'un verd que s'adigués amb el tot.

Havien passat setmanes, mesos, des que vaig començar a pensar en el projecte. Primer pensar, després esbossar i començar a dibuixar, però encara faltava temps perquè arribés l' hora d'agafar els llapis.

No era una tela el que m'esperava, sinó les alçades i amplades dels murs. També les configuracions: a dalt, formes d'ogiva, i, a baix, formes rectangulars disposades verticalment. Calia anar, ara, oblidant-me de tot l'anterior, per la perspectiva. Més ben dit, pels efectes perspectius. Perquè l'obra s'hauria de mirar des de baix i els panys superiors -de 5 m d'alçada- es veurien molt escorçats, és a dir, molt obliquament, en escorç.

³ A la nostra ciutat, la diada del 16 de juliol, encara surt o sortia del Convent la processó del Carme. Aquest patronatge és compartit amb sant Pere.

⁴ Si haguessin existit els ordinadors, quanta feina m'hauria estalviat...

Una vegada vaig haver ordenat totes les idees, vaig passar al projecte definitiu, tenint molt de compte que les figures senyeres s'havien de situar prop del centre de cada paret i havien de ser una mica més altes que les altres.

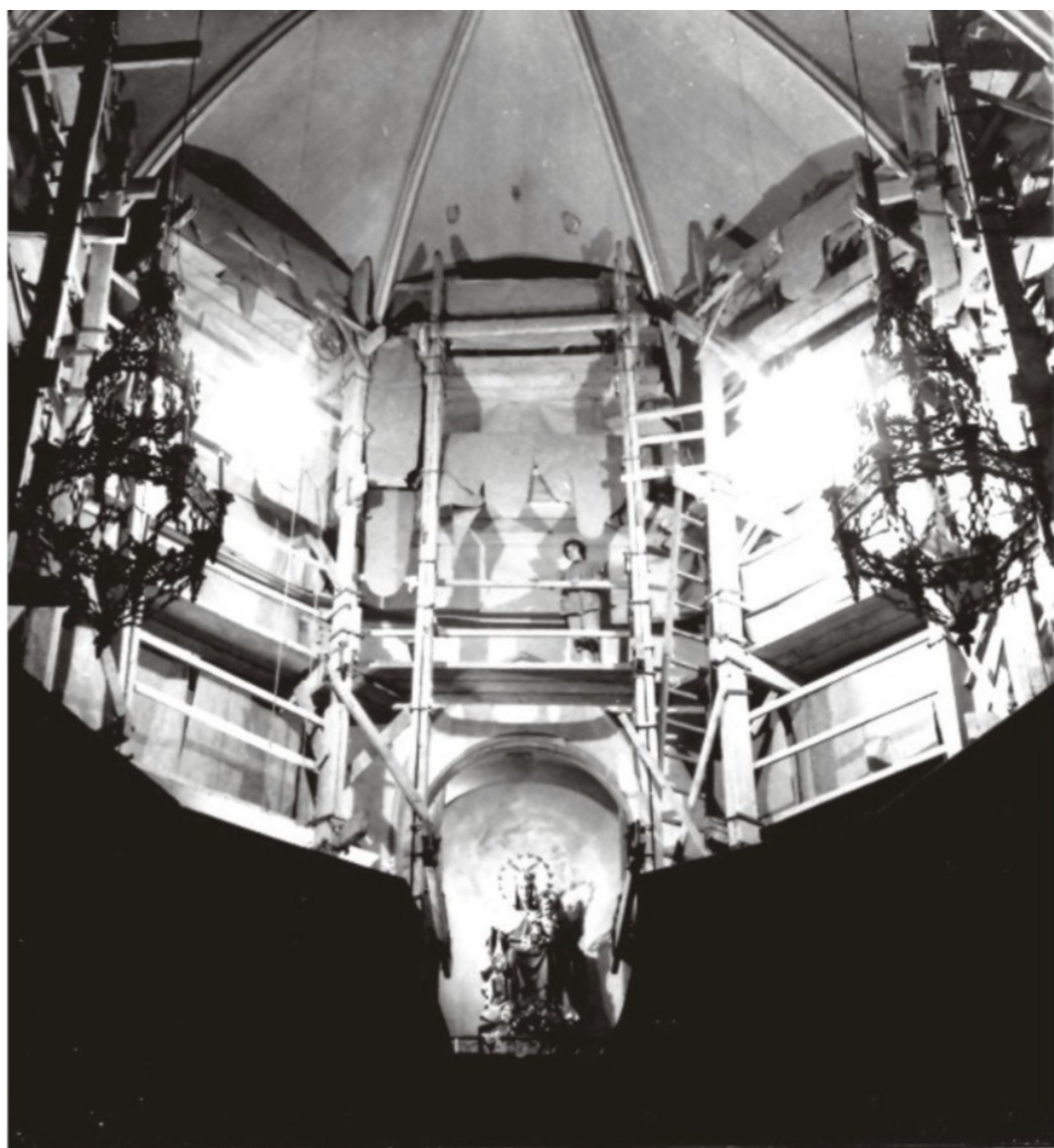
Mentre jo llegia, el paleta, senyor Josep Bellavista, s'encarregava d'aplicar la primera capa. I quan vaig començar a pintar, fou ell qui cada dia em preparava els fragments de la segona emprimació. Era una persona que va entendre de seguida tot allò que ens caldria fer. Tots dos vam treballar molt bé, no podria haver ensopegat un paleta millor, com a professional i com a persona.

En canvi, vaig començar amb molt mal peu: tot el que s'havia de fer per assegurar-me una bona feina va fallar:

- 1 les mides de cada parament, amplada i alçada⁵.
- 2 la primera capa havia de tenir un gruix que no arribés al mil·límetre.
- 3 les humitats estaven descartades, perquè sobre de l'altar major hi ha unes golfes.
- 4 la segona capa, de calç i arena, encara havia de ser més prima que la primera.
- 5 els paraments, un cop feta la primera emprimació, havien de quedar lleugerament inclinats de manera que la pols anés caient.

És clar, què li havia d'anar a explicar una dona de vint-i-set anys al mestre d'obres, un home de tanta experiència professional? Que, a més, mai no devia haver tingut ocasió de preparar una capa tan prima.

⁵ Fins ara no m'he explicat que la persona que va prendre les mides ho devia fer a ull. I jo necessitava que me les donessin com a pintor, exactes.



detall de la bastida



procés de l'obra

EL PROCEDIMENT AL FRESC

El procés que cal seguir per a pintar un fresc és llarg i complex. No és com l'aquarel·la, l'oli⁶ i d'altres, que es pinten sobre un suport⁷ -on aplicar el color-, pinzells adequats i tubs comprats a can Boter o en una altra banda. És clar que, si ens ho volem passar més bé, també podem seguir el procés de l'artesa: treballar-se cadascú els ingredients a casa i després pintar, partint de la matèria bàsica en cada cas.

Materials: Per al fresc són la calç, la sorra i l'aigua. I aguantar-se les ganes de pintar, de moment. La calç és un òxid de calci impur, obtingut per escalfament de la pedra calcària a alta temperatura que reacciona un cop submergida en l'aigua. Llavors desprèn una gran quantitat de calor -calç viva-, la qual hem de deixar submergida fins que hagi passat un any, com a mínim, per tal que sigui apta per al fresc. Aquesta calç amarada és la que s'ha d'utilitzar per a al fresc, sempre coberta per una bona capa d'aigua en bastant de quantitat. Sobre aquesta aigua es forma una crosteta de calç que, així que ens permeti pintar, hem d'anar traient amb el paletí abans de cada sessió.

La sorra ha de ser de riu, ben garbellada, i ben neta. Es garbella perquè tots els granets siguin de mida més uniforme, i després es renta amb aigua diverses vegades, fins que quedi neta del tot. Sobretot, s'ha de tenir cura de guardar-la en un lloc on no hi puguin caure impureses. Durant el meu treball la sorra, sí que era de riu, però estava abandonada sota unes acàcies que quan van florir em van deixar la sorra ben plena de llavors. Com que era el paleta qui tenia cura de la sorra, quan jo pujava a la bastida ja tenia la pasta a punt d'aplicar al mur, per això no em vaig adonar d'aquesta errada fins que vaig pujar a la bastida per comprovar amb el tacte si era ben eixuta i donar-hi una mirada global, sense fixar-me en els detalls, quan ja feia més d'un any que s'havia fet l'enlluït.

El fresc és un procediment que s'ha de treballar tenint aigua abundant a l'abast.

Pigments:- Per a la pintura al fresc no són recomanables els pigments industrials, sinó les terres; de manera que majorment el roig és substituït pel mangra, el verd pel maragda i l'òxid verd, i el blau per l'anomenat ultramar; aquest blau és el mateix que s'utilitza per emblanquir la roba quan es renta.

Suport: És el mur, preparat adequadament, de manera que la capa que s'hi apliqui, formada per tres parts d'arena i una de calç, sigui ben prima: menys de dos mil·límetres a la part superior del mur i menys d'un a la part de baix: d'aquesta manera l'emprimació queda lleugerament inclinada i evita que la pols caigui en lloc de quedar-s'hi

També es poden preparar frescos en un altre suport que no sigui el mur, par tal que puguin ser transportables. Els procés de pintar és el mateix, però en aquest cas el suport és un mur artificial que tingui les mateixes propietats que el mur fix.

Preparació: A part de tot allò que precedeix qualsevol obra de les anomenades plàstiques, un cop acabats els primers esbossos, que poden ser molts més dels que realment es necessiten, es

⁶ La pintura a l'oli sembla el procediment més fàcil, i ho és, però cal saber que no resisteix el temps: s'ennegreix i es transforma en un polsim que va caient al cap dels anys. Per això, els grans museus del món necessiten restauradors especialment per a aquest procediment.

⁷ El suport pot ser la tela, el paper, la fusta, el vidre, etc.

passa cada part a paper del tipus *cançon* o un altre que tingui un gramatge semblant al de la cartolina corrent, i es copien les composicions més reeixides sobre un dibuix fet a escala, després acolorit.

És en aquest moment que haurem de calcular la paral·laxi, donat que si l'obra s'ha de mirar bliquament les formes més llunyanes tendeixen a enxiquir-se respecte a les més properes. De manera que si el mur ha de ser vist des d'un punt situat més baix o més llunyà, haurem de deformar les parts que ens queden més lluny. Per a aquesta operació traçarem una quadrícula sobre la composició i la copiarem sobre una quadrícula deformada. Aquesta còpia és la que utilitzarem per als cartons. Els cartons solen dibuixar-se sobre paper resistent, com ara el paper *kraft*, perquè són els que hauran de transformar els dibuixos a escala natural respecte als murs.

Pintar!: Aquest procediment és anomenat fresc perquè només es pot pintar mentre la segona emprimació és humida, pel fet que la calç actua com a mordent. I, és clar, si el suport és una paret un xic alta i un xic ampla, no la podrem pintar en una sola sessió. Abans de cada sessió retallarem del cartró el tros que ens toca pintar, el posarem en contacte amb la part preparada i, amb un punxó de punta poc acusada -si no ens aniria arrencant el cartó- repassarem amb una cert pressió les línies del dibuix, de manera que, en treure'l, el dibuix quedi marcat en la calç. Ara, ja ho tenim tot a punt per a començar a pintar.

Per preparar els pigments, només caldrà dissoldre'ls en aigua, perquè, com hem dit abans, la mateixa calç fa de mordent en endurir-se. Si una part d'aquesta emprimació s'ha tornat dura, ja no la podrem pintar, i l'haurem d'anar eliminant pacientment amb el paletí.

S'ha de tenir en compte de no pintar durant els mesos més calorosos -juny?, juliol i agost-, perquè la preparació s'enduriria massa aviat i faríem la feina en va. Més ben dit, encara tindríem la feina afegida d'haver d'eliminar tot el tros de l'última sessió.

Amb la poca seguretat que oferia la primera emprimació, tant el senyor Bellavista com jo vam haver de suar com mai en el planxat. Era l'únic recurs que ens quedava, llevat que destruíssim tot el treball anterior: des de la primera emprimació fins a l'últim tros pintat, luxe que no ens havia passat pel magí en cap moment.

Per salvar una mica aquest greu inconvenient, quan el paleta havia acabat de passar la plana, empenyent amb força cap endins, agafava la paleta i continuava fent el mateix durant una bona estona, fins que es cansava. I jo, quan havia acabat la sessió de pintura, continuava planxant amb el paletí fins que la superfície es tornava lleugerament brillant, com setinada. Aquest acte es repetia a cada començament i final de sessió. Un altre defecte va ser la discontinuïtat que presentava la primera capa: en el planxat final quedaven fragments on el paletí no arribava, i el resultat fou que el color presenti zones aparentment més clares que les seves veïnes o d'un to més viu com a resultat del planxat.

Han passat cinquanta anys des que vaig començar a pintar i, de lluny, les pintures encara es veuen en bon estat., però s'ha de tenir en compte que hi ha part dels frescos en els quals la sorra de la primera emprimació portava les llavors de les acàcies del defora perquè, amb el temps, es podreixen a l'interior de les capes, ocasionen gasos i exploten, provocant petites o no tan petites esquerdes en l'enlluït⁸.

Operacions finals: Després d'un quant temps de l'acabat, cal assegurar-se que la segona emprimació és del tot eixuta. Llavors, es renten tots els frescos amb aigua i una esponja natural, començant per les parts més altes. No es tracta de tirar-hi l'aigua a galledes, sinó d'anar rentant pacientment i de mica en mica tots els frescos amb l'esponja fins que quedin ben nets; aquesta

⁸ Això li va passar a Miquel Àngel en pintar la Sixtina, i ho va dissimular pintant-hi més esquerdes.

operació serveix per a eliminar tots els pigments que no han quedat ben adherits a la calç, que amb el temps caurien i deixarien petits espais blancs. A més, és completament necessària per a començar els retocs. Abans, però, ens hem d'assegurar que la calç ha pres del tot. Aquests retocs no es poden realitzar amb el mateix pigment lliure, sinó amb un altre procediment, sigui la pintura a l'ou o, modernament, algun procediment basat en polímers. Aquests colors han de tenir la mateixa aparença que els primitius per tal que no puguin distingir-se els retocs de l'obra en sí.

Defectes de la primera imprimació: A part de les llavors, també hi vaig trobar de tot -això que la primera imprimació havia de tenir menys d'1 mm de gruix!-: burilles, palets de riera, un clau enorme torçat i rovellat, dels que, suposo, devien servir per a clavar els taulons de la bastida, i, al plafó lateral dret, vora del colze de la figura del Papa, hi havia una pilota de ping-pong aixafada, però no del tot. Si aquests frescos arriben a cent anys, haurem de parlar d'un miracle del cel. De moment, han arribat a la meitat del camí, amb força esquerdes, això sí.

PROCÉS DEDIGITALITZACIÓ DE LES FOTOGRAFIES

La digitalització de les fotografies, obtingudes pel fotògraf Figueras, implica un nivell important de dificultats, sobretot quan la foto original presenta la composició de forma romboïdal, a causa de la presència de les làmpades i del baldaquí.. Per corregir aquesta dificultat, he procedit a obtenir aquestes formes en rectangles. A més, quan les composicions s'han de mirar des d'una certa distància, l'aire existent entre l'obra i l'espectador fa que els tons es vegin més rebaixats: per això he procurat igualar-los als dels pigments que vaig utilitzar, tal com vaig deixar aquests frescos en acabar-los.

També he hagut d'eliminar totes les ombres: els cables, les dels elements que penjen de la volta del presbiteri, i, sobretot, una part molt petita de les formes d'uns capitells que apareixien en els angles superiors de les fotos.

Per a la separació dels tons i de les formes vaig emprar el traç fort, que podem distingir perfectament en cada composició, perquè la modulació que els píxels donen entre formes diferents pràcticament no existeix, tampoc les pinzellades, ni la pols que s'hi ha anat afegint amb el pas dels anys, ni les irregularitats de les parets que han quedat cobertes amb encara més pols. Aquest últim problema no seria tan vistent si els paraments haguessin estat preparats adequadament

El to més afectat per la pols és, de molt, el blanc, que per a mi constituï una qüestió important ja en el projecte: el blanc és la llum, la netedat, la puresa, també és –penso- la bellesa absoluta. Per això, alguns blancs massa emmascarats per la pols, els he volgut recuperar.

Les dificultats més greus van arribar a l'hora d'imprimir les fotografies, que l'escàner m'havia reproduït amb gran perfecció. Durant mesos i mesos no aconseguia que els tons i els matisos fossin el més fidels possible als originals. No hi havia res a fer, cosa que va endarrerir força mesos l'acabament d'aquest treball. Finalment, vaig pensar en algú que tingués una impressora professional per encarregar-li aquesta tasca. Els resultats són evidents.

Des del principi, la meua intenció era deixar ordenat el material i obtenir-ne una còpia impresa i una altra en DVD. Però davant de tantes aventures, dec haver conjuminat allò que ara s'anomena *llibre d'art*. Potser.

PARAMENTS SUPERIORS

VISIÓ DE CONJUNT

Aquests cinc murals, d'amplades distintes, constitueixen una unitat diferent dels paraments de sota, i s'han de llegir horitzontalment, d'esquerra a dreta, els dos laterals i, després, els tres centrals iguals entre si.

Hauria pogut representar els misteris del rosari referents a Maria disposats consecutivament, perquè hi hauria hagut un cert ordre intern entre els paraments, però no ho vaig fer, atès que tenia esbossades mentalment cada una de les composicions; per exemple, el mural relatiu a la visita a Elisabet només tenia com a figures ineludibles les dues cosines, la resta hauria de tenir un importància secundària. Això em comportà una dificultat en el plafó que representa el naixement de Jesús, que vaig resoldre disposant les tres figures centrals dintre el raig de l'estel de Nadal. D'altra banda, el lloc que hauria de correspondre a la coronació de Maria -la culminació de la seva existència- no podia situar-se en cap altre espai que no fos el central. Quedaven, doncs, l'Anunciació i l'Assumpció, que per llur importància s'havien de situar als dos plafons veïns del central.



LA VISITACIÓ DE MARIA A LA SEVA COSINA ELISABET

El tema principal d'aquesta composició són les dues figures, per això n'ocupen la part central: Maria, a l'esquerra, i Elisabet a la dreta. Conta l'evangeli de Lluc⁹ que Elisabet rep a Maria tot dient:

-Qui sóc jo perquè la mare del meu Senyor em vingui a visitar?

I Maria li respon amb les paraules del *Magnificat*, poema d'una gran bellesa.

Les dues dones s'abracen, cos amb cos, com a símbol de l'amor. Del cap de Maria surt un raig de llum que s'obre cap al cel, són l'evocació del seu cant de joia, com a resposta a Elisabet i agraïment al seu Senyor.

Un antiquíssim adagi jueu feia, si fa no fa: "quan hakis d'emprendre un viatge procura acompanyar-te de persones bones i, si cal, ajorna o avança el teu viatge per tal de coincidir amb bona gent".

L'escolta, amb el fulard, i el nen representen els acompanyants, més dos àngels¹⁰, un noi i una nena.

El fons, que quedava buit per la seva forma arcada, em va suggerir la representació d'un paisatge de la nostra terra: les muntanyes de Montserrat i una masia que, de petita, no em cansava de dibuixar.

De tota manera, no són les figures en elles mateixes el més important, sinó la forma com hi són representades. Des del punt de vista geomètric, són una sèrie de línies verticals i corbes que inciten la mirada cap amunt, cap al cel, perquè la línia vertical denota espiritualitat. Aquesta característica de l'art gòtic -cal no oblidar que l'església és d'estil neogòtic- és una altra constant de totes aquestes composicions pictòriques.

Observeu com, des del carener de la casa surt una línia corba que entronca amb la part superior del mantell de Maria fins a la punta de l'ala de l'àngel, el vestit del qual també acompanya la corba en el moviment de la seva posició. Els arbres del fons equilibren la massa de la part superior de la casa camperola. Tot el joc de línies inclinades conflueixen, en un moviment cap amunt, a ressaltar la forma ocre que tanca la composició. Aquest moviment generat per les línies i les formes, guia, de manera conscient o no¹¹, la mirada de l'espectador cap enlaire, d'aquí ve que l'espectador pugui sentir-ne l'espiritualitat, fins a despertar-ne una empatia. Per això, tot i no entendre-hi res, hi ha persones sensibles o molt sensibles a l'expressivitat de l'art i d'altres que no ho són tant.

Hi ha una trista anècdota lligada amb aquesta composició. Quan només havia acabat el projecte, ja acolorit, la Revista de Badalona s'hi va interessar i en va fotografiar una part, justament el referit a la Visitació, reproduït, és clar, en blanc i negre. No va trigar gaires dies a arribar-me un missatge de la FET y de las JONS¹² a dir-me que fes el favor de

⁹ Lc, v. 39 i ss.

¹⁰ D'ara endavant, però no sempre, representaré els àngels i els sants amb una creu de quatre puntes sobre el cap.

¹¹ Depèn de la formació del que mira i admira, perquè malauradament l'analfabetisme visual és quasi general.

¹² És a dir *Falange Española Tradicionalista y de las Juventudes* no sé què més *Nacionalsindicalistas*.

treure el fulard del jove excursionista. Jo no vaig contestar, ni sí ni no. Però vaig pensar que quan s'hagués desfet la bastida, cosa que posaria al descobert tot el presbiteri, a veure qui seria al maco que s'enfilaria allà dalt a treure el pecat polític d'escena. En el projecte, aquesta figura té les mans agafades a la cintura, i vaig pensar: "doncs ara deixaré caure la mà dreta del noi i pintaré les quatre barres a la sivella del cinturó. A qui no li agradi, que hi pugui i les tregui". És clar, essent una forma tan petita, vista des de baix pren un to ataronjat. I algú de la comunitat que ho sabia, s'ho mirava des de baix i em va dir:- Però aquelles quatre barres... Li vaig retornar la cançó: qui tingui tanta vista que les distingeixi des d'aquí -entre 13 i 14m d'alçada- que pugui... Això s'esdevenia un vespre de la segona quinzena de febrer de l'any 1960.



L'ANUNCIACIÓ DE L'ÀNGEL A MARIA

L'encarnació del Verb. "I el Verb es va fer carn i habità entre nosaltres". Heus aquí, potser, l'esdeveniment més important per al cristianisme. Amb aquest misteri, la paraula encarnada, s'obre un gran espai de llibertat per als fills de Déu.

D'aquí ve que hagués imaginat un gran finestral com a fons simbòlic d'aquesta composició, i per això el seu punt més alt és habitat per l'Esperit Sant, simbolitzat tradicionalment per un colom, del qual davalla la llum que cau sobre les dues figures: Maria, agenollada davant de l'àngel, entona el seu cant de lloança al Senyor, simbolitzat per les orenetes que s'enlairen cap al cel:

-Sóc l'esclava del Senyor: que es compleixin en mi les teves paraules¹³.

En veure l'esglai de Maria, l'àngel la tranquil·litza:

-No tinguis por.

L'actitud de la figura alada ve a asserenar Maria, que acota el cap humilment en oir el missatge del cel.

La intimitat del moment rau en els objectes representats ençà del finestral, mentre que enllà es divisa la platja mediterrània, amb les barques i els pins. L'ampit del finestral és una reproducció del de la gran finestra del meu primer estudi, fet amb maons de terra roja i vorera de calç. Els draps que n'amaguen una petita part, el cove, la cadireta i la natura morta de l'esquerra són objectes que es podrien trobar en qualsevol mas del nostre país.

La composició d'aquest parament és feta d'acord amb les línies generals de tota l'obra: verticals, formes que arrodoneixen la forma de l'ogiva, de manera que els buits i els plens quedin ben harmonitzats. Perquè, especialment en aquest cas, la intimitat de l'esdeveniment en la cambra de Maria havia de quedar ben palesa.

¹³ Lc 38



CORONACIÓ DE MARIA

Veiem Maria asseguda sobre l'arc iris per tron, les dotze estrelles per corona i la lluna per escambell dels seus peus. L'estel de tres puntes al punt més alt, per damunt d'ella, evoca la Santíssima Trinitat. Distribuïts simètricament als seu costat, seguint un ordre jeràrquic, hi figuren quatre àngels, dos apòstol; una monja i un frare, un home i una dona joves, tots dos agenollats, que arrodoneixen la composició. En principi, entre aquestes dues últimes figures, hi havia de representar un nen posat d'esquena amb els braços oberts -aquests omplirien el lloc de la lluna, però l'amplada que a mi em constava era molt més escassa que la que vaig trobar un cop a dalt, i vaig haver de recompondre aquest espai final, perquè, si no, hauria desencaixat tota la composició.

El rerefons de totes les representacions són de caire geomètric, però aquesta és, potser, la més geomètrica de totes. La simetria és evident: referit a l'eix de simetria vertical central, a cada figura d'un costat li'n correspon una a l'altre costat; en certa manera, en aquesta representació s'endevinen ecos romànics, sobretot en l'arc iris, pintat conscientment com feien els romànics. No és una còpia, sinó una intenció. M'agrada aquell art medieval, arcaïtzant, humil, de formes sòbries, de casa nostra.



ASSUMPCIÓ DE MARIA AL CEL

Expliquen els textos sagrats que Maria és enlairada per dos àngels cap al cel. Una forma oval agrupa les tres figures en el centre de la composició, una mica més acostada cap a l'extrem de l'arc per a donar un efecte ascendent, però no gaire, si no, desfaria l'equilibri de la composició i la part superior quedaria massa atapeïda.

Al seu costat, dos àngels més, una noia i un nen. Per què aquestes dues figures? En primer lloc per omplir un buit que hauria tingut més importància i pel seu to més fosc hauria apagat la transcendència del fet. Per què una figura gran i una de més petita, una noia, vestida de llarg, i un nen amb bata escolar¹⁴ i pantalons? Per la mateixa raó anterior.

Com que havia previst que Maria Assumpta és patrona de Badalona, vaig reservar l'espai inferior per a representar una evocació de la ciutat vista des de dalt. Per a això, la via del tren en perspectiva em deixaria un espai a cada costat: el de l'esquerre, per a l'antiga caseta dels pescadors, una barca en terra i una altra en mar; al fons, les fàbriques de Badalona i les quatre xemeneies de l'Energia, i més ençà el vell pont del petroli, pintat tot ell de negre, que encara subsistia. Al costat oposat, la masia de can Claris¹⁵, unes poques palmeres ran de via i la muntanya amb l'ermita de sant Onofre, davant de la qual hi ha una filera d'arbres i els dos camps: un d'alfals i l'altre de blat.

¹⁴ Paral·lelament al fet de pintar, els matins jo treballava en una escola en què les i els alumnes portaven bata, tot i que de diferents colors les unes dels uns. Em va abellir de deixar un nen representat així en aquest mural.

¹⁵ En aquest mas va sojornar Pau Claris, que fou president de la Generalitat entre 1538-41. Durant la seva presidència es van desencadenar els fets del Corpus de Sang.



MARIA, MARE DE JESÚS

Quan vaig pensar en aquesta composició per primer cop, no hi vaig donar gaire importància: era el tema de Nadal. Però al cap d'uns dies me'n vaig adonar: vet aquí el perill de convertir-la en una felicitació més de les que ens enviem per aquesta festa. M'hi hauria d'esforçar molt per evitar que ho semblés, i vaig deixar passar un quant temps; mentrestant, em dedicava a esbossar altres temes. Fins que se'm va encendre la llumeta: posaria les tres figures en un triangle isòsceles molt allargat, Josep dret, protegint Maria i l'infant, i Maria asseguda amb Jesús a la falda. I ho acabaria amb un raig de llum provinent de l'estel de Nadal descansant sobre un núvol format per tres corbes, que evocal la Trinitat de Déu. La túnica de Josep s'allarga per a escalfar els peus de Maria.

La resta són les figures dels "àngels cantant que a adorar-lo van" i pastors que li porten llurs ofrenes. Mentre els pintava, em va venir al cap aquella cançó: "Si un pastor li porta ovelles, l'altre li porta confits, / si un pastor li porta ovelles, l'altre li porta confits, que és cosa de nois petits..." I em vaig passar l'estona cantant... Aquestes figures del món rural van vestits com els pagesos i els pastors del nostre país, temps era temps.

Aquest parament, pintat entre l'11 i el 21 de maig de 1959, està molt malmès a causa d'unes humitats tan extenses que m'han fet impossible la seva reconstrucció; me les hauria hagut d'inventar, cosa que no s'adiria amb la intenció d'aquest treball. És la primera composició que començava i, justament quan el senyor Josep Bellavista i jo estàvem planxant l'estrella sobre el núvol, la capa de calç regolfava tant que feia impossible salvar tot el primer tros -era el dia de l'estrena del nostre treball. Jo no sabia el perquè i el paleta tampoc. A la sessió següent, li vaig demanar que eliminés tot el tros del dia anterior, perquè ell tenia més força que jo, en això del raspat. Tot seguit, vaig retallar un tros veí del paper *kraft* que penjava de les baranes de la bastida, i vam començar per la part esquerra, que, segons semblava, era més segura. Aquesta vegada vam reeixir-hi: ell va preparar aquest segon tros, i tot va anar bé. Amb els planxats, les nostres suades i el nostre cansament deuran salvar el conjunt dels frescos. El paleta i jo ho vam solucionar, tot i que no sabíem que estrella i núvol no durarien gaires anys.

Amb el temps, vaig arribar a la conclusió que aquelles regolfades -que es van repetir en força indrets- eren les humitats¹⁶ que m'havien assegurat que no hi havia, perquè a mesura que han passat els anys han anat fent efecte. Quan vaig acabar tot el treball, a mitjan febrer de 1960 no vaig observar cap alteració en aquesta part del mur. Ni quan vaig haver de tornar a pujar a dalt a fer els retocs pertinents.

Aquestes són les vicissituds d'un mur que sembla predestinat a anar desapareixent amb el temps.

¹⁶ Realment, no hi havia motiu per pensar que l'aigua de pluja s'escolés per cap paret, perquè sobre del presbiteri hi ha unes golfes. Ja és casualitat, perquè sembla que la malastruga s'hagi abatut sobre aquest parament, estripat en el projecte original, ni sé que se'n conservi cap dibuix, dels que m'emportava a dalt per dibuixar les composicions de les cinc voltes sobre paper *kraft*.

PARAMENTS INFERIORS

VISIÓ DE CONJUNT

Els paraments superiors es prolonguen cap avall prenent formes rectangulars. A la part central d'aquests rectangles, s'obre el cambril de la Mare de Déu del Carme, i en els dos veïns hi ha una peanya a cada un per als dos místics més representatius de l'orde: sant Joan de la Creu (a l'esquerra) i santa Teresa de Jesús (a la dreta). Els dos murs extrems són perpendiculars a l'obertura del presbiteri i molt difícils de veure si no és pujant les escales que porten al presbiteri.

Donada aquesta estructura no era gaire difícil trobar temes que s'adiessin amb tota la resta. En el projecte, hi ha representats dos àngels a cada banda del cambril: dos a dalt i un a cada costat, o sigui, quatre. I, a sota del cambril, la visió d'Elies. Però, en haver acabat els altres paraments, la vista posada en tant de color, vaig preferir que un pintor artesà fes aquesta feina: li vaig donar el to de verd més escaient al conjunt dels frescos i va reeixir-hi molt bé. Si no, pels seus tons esblaimats, la imatge de Mare de Déu del Carme hauria quedat ofegada amb tant de color, i difícilment visible. Més que això: la seva importància s'hauria situat visualment en un segon o tercer pla. Ara, en canvi, amb el blanc del fons i el to terrós que hi ha entre l'arc de mig punt i l'arc d'ogiva, queda reforçada la seva visibilitat; per cert, aquest color el vaig aplicar amb només pigment, aigua i una brotxa gran perquè es tractava de sensibilitzar un arrebossat que hauria fet mal als ulls. Va ser una acció veritablement transitòria, perquè d'acord amb el pla que presentà l'aparellador, en aquesta zona hi havia d'anar un mosaic. Finalment, vaig acabar el tancament de l'arc gòtic amb el símbol de l'Esperit Sant.

Al plafó de sant Joan de la Creu, vaig representar-hi una evocació de la seva obra més coneguda, el *Canto Espiritual*, i al de santa Teresa de Jesús, *Castillo Interior*. En un principi, ambdós paraments havien de dividir-se en tres franges, corresponents a les tres vies de la mística: la via purgativa, la il·luminativa i la unitiva, els tres estats pels quals passa l'Ànima abans d'unir-se amb l'Espòs; però, a causa de la diferència entre les mides que presentava el projecte i les reals, vaig haver de canviar de procedir: situant la via unitiva, la més important de totes tres, a la part superior i, gràcies a la forma de les peanyes, les dues primeres vies queden una a cada banda d'aquesta part.

Pel que fa als panells laterals, els vaig dividir en dues parts: la superior de les quals representa dos moments molt importants del Carmel: les ofrenes fetes per Maria de l'Escapulari del Carme a Simon Stock, frare carmelità (a l'esquerra), i al papa Joan XXIII. Són els dos Privilegis de l'Escapulari. Sota d'aquestes dues representacions, a l'esquerra hi ha l'ofrena de Badalona a Maria en la seva advocació del Carmel, i a la dreta l'ofrena dels pescadors de la nostra ciutat, dels quals és patrona la Mare de Déu del Carme.



PRIMER PRIVILEGI DE L'ESCAPULARI

L'escapulari és una peça que porten els religiosos carmelitans que els cobreix la part anterior i posterior de l'hàbit. Té forma rectangular i porta una obertura al centre per al cap.

Segons la història, Maria s'aparegué a un frare carmelità, Simon Stock, i li lliurà l'escapulari del Carme. Aquesta és l'escena de la part de dalt d'aquest plafó. Sobre el cap del frare, una estrella de quatre puntes simbolitza la seva santedat i també la forma de creu, evocació del sofriment. Com que el que ocorre a la cel·la ha de ser representat molt sòbriament, l'interior mostra mínimament el que pot contenir un habitacle d'aquest tipus: una taula amb la imatge de Jesús crucificat, unes petites tovalles que contenen el pa i el vi de l'eucaristia, i uns peixos, relacionats amb la vida del frare. També una nostrada cadira de boga.

Un raig de llum provinent de l'esquerra il·lumina la cara de Simon Stock mentre besa l'escapulari, prostrat davant la figura de Maria. També hi podem veure una finestra oberta a un camí que porta a l'infinit. La petita composició de l'espai exterior d'aquesta finestra queda arrodonida pel pi, un prat i les muntanyes

Els vidres de la finestra van servir per a veure què passaria, temps a venir, amb el pigment blau, part tan important en el conjunt dels frescos. Vaig utilitzar el blau ultramar, el més resistent de tot els blaus¹⁷, però al cap d'uns quants mesos em vaig adonar que s'havia aclarit i, a més, formava taques blanques disseminades pertot, com en els vidres de la finestra. Davant d'això, vaig utilitzar el mateix pigment i el vaig aplicar sobre una tova preparada per a poder fer proves amb aquest color al badiu de casa: al cap de temps, es mantenia sencer. Sobre el mateix suport vaig repetir l'operació amb calç viva. I res, el blau resistia perfectament. El vaig tenir al sol durant setmanes. Tampoc no perdia. El pas següent va ser consultar els meus dos professors, que portaven anys i panys pintant al fresc, i no sabien de què els parlava: com que ells no s'hi havien trobat mai tampoc no s'ho explicaven.

El mal fou que vaig haver de repintar totes les zones blaves, però ho vaig deixar per a quan havia de tornar a pujar a la bastida per començar els retocs. Com que el fresc és un procediment que no accepta retocs, de no ser que es faci durant la mateixa sessió, i com que ja feia temps que havia aparegut la pintura "plàstica"; modernament el retoc dels frescos s'acostumen a fer amb polímers. I així ho vaig fer.

¹⁷ Era el mateix blau que abans s'emprava perquè la roba no quedés tan groga després d'haver fet el lleixiu.



OFRENA DE LA CIUTAT A MARIA

Sota de la composició anterior, vaig pintar unes figures que representen l'ofrena de Badalona a la mare de Déu del Carme. Al centre, la noia vestida de blanc en acció oferent simbolitza la nostra ciutat, i, acompanyant-la, un treballador (la indústria) un pagès (la pagesia), un escolta (la joventut), i la família (una dona, una nena i el mateix pagès).

Com que ja m'havien renyat pel fulard que apareix al parament de la Visitació, vaig repetir la jugada, i, als peus de la mateixa figura vaig representar la meva motxilla, que porta un banderí amb la creu de sant Jordi, patró de la nostra nació i, en temps llunyans, també dels pintors i escultors de casa nostra.



SEGON PRIVILEGI DE L'ESCAPULARI

Com en el parament esquerre, s'hi representen dues composicions: a dalt, l'escena del lliurament de l'escapulari al Papa Joan XXIII¹⁸ també per Maria, i, a sota, l'ofrena dels pescadors de Badalona, dels quals Maria, en la seva advocació del Carmel, és patrona.

Aquesta vegada, Maria visita el Papa Joan XXIII i li ofereix l'Escapulari del Carme. Els dos paraments laterals van ser compostos de manera semblant i de línies mestres diferents. També els continguts són parions. Maria, aquest cop de front amb la gran corona de llum que l'envolta, va vestida amb l'hàbit carmelità, com en la composició anterior. La figura del Papa pren una inclinació que enllaça amb la capa de Maria, ens adreça la mirada cap a les seves faccions i torna a baixar pel costat dret de la mateixa capa, que ens la dirigeix cap a Jesús. De l'espatlla d'aquesta figura surten dues línies inclinades, en sentit contrari de les de la part dreta, que acaben de lligar la composició. En aquesta part buida, més fosca, hi ha un ciri encès, al·legoria del moment en què va viure Joan XXIII, el pontificat del qual coincidí amb l'anomenat *Cisma d'Occident*, moment d'una gran crisi en el si de l'Església, causada per l'escissió interna després de la mort de Gregori XI: durant quasi quaranta anys diversos conclaves paral·lels nomenaven el "seu" Papa. Això esdevingué entre els segles XIV i XV. Finalment, en el Concili de Constança, fou elegit Martí V¹⁹.

Malgrat totes aquestes incidències, el ciri encès simbolitza la continuïtat de l'Església cristiana més enllà de totes aquestes disputes

I dos àngels, amb les corresponents estrelles de quatre puntes, acompanyen Maria.

¹⁸ No el confongueu amb Joan XXIII, successor de Pius XII.

¹⁹ Per a més informació, podeu consultar l'Enciclopèdia Catalana: vol. III, p. 155 i ss.



OFRENA DELS PESCADORS I GENT DE MAR A MARIA

A la part inferior d'aquest mur hi ha representada l'ofrena dels pescadors de la ciutat a Maria, en l'advocació del Carmel. Com en la seva composició simètrica de l'esquerra, al centre veiem una figura masculina en acció d'oferir; l'acompanyen dues figures més: la de la dreta amb un rem i la de l'esquerra amb un xarxa. Davant d'aquest, un noiet agenollat en acció de pregar

La resta és un paisatge marí de fons: unes barques, una xarxa i un dipòsit de combustible; a la dreta, una barqueta vista des de la seva popa; una barca llunyana i la gavina que queden compensades per la vela desplegada²⁰ de l'esquerra.

²⁰ Malgrat que estigui a la sorra. En l'art en general, l'artista ha de presentar els temes segons les necessitats de la composició. Una cosa és la realitat física, i una altra de molt diferent, la creació artística.





SANT JOAN DE LA CREU

Aquesta composició és la de comprensió i d'interpretació més difícils. Perquè, la mística, què és? N'havia estudiat una mica de res a la història de literatura espanyola durant el batxillerat, del punt de vista literari, és clar.

Definir què cosa és la mística, com tot allò referent a l'espiritualitat, és tant o més que voler transmetre les nostres pròpies experiències, les nostres vivències, les nostres emocions. D'aquí que només els místics saben què és la mística. Però em permeto la gosadia d'intentar explicar en què consisteixen aquests estats espirituals. Es tracta d'un camí, no gens fàcil, que l'Ànima ha de seguir per a arribar a la unió espiritual amb Déu, un món interior que no és a l'abast de tothom, relatat amb metàfores i símbols per mitjà de la poesia (sant Joan) i de la prosa (santa Teresa). Em calia, doncs, haver-me introduït prèviament en l'àmbit de l'experiència mística, si no per mitjà de les meves d'experiències –cosa que m'és impossible–, sí en l'aprofundiment d'una realitat del pensament cristià.

Abans que l'Ànima aconsegueixi la unió amb l'Espòs, cal que passi per tres estats o vies: la *via purgativa*, la *via il·luminativa* i la *via unitiva*. Per això, en un principi, vaig concebre aquests estadis com a tres temes superposats, com he explicat en la visió de conjunt.

Sant Joan explica la via purgativa en termes d'abandó espiritual, de soledat, de defallença de l'Ànima –el colom que s'allunya evoca l'Esperit– i el dubte entre les riqueses del món –la noia amb la corona– i el no-res que aparentment li ofereix l'Esperit– el noi amb les mans buides. Al fons, com a constant que es mantindrà en tots dos plafons simètrics respecte al mur del cambril, el camí que mena l'Ànima al seu encontre amb l'Espòs. A baix, a la dreta, la via il·luminativa es refereix a la visió de Crist per l'Ànima. La fidelitat d'aquesta –el gos i el colom davallant a terra– el retorn de l'Esperit. Als peus de Crist, l'Espòs, hi ha un cistell curull de raïm que vol evocar els dons que rep l'Ànima. Per equilibrar aquesta última forma vaig pintar, a la seva dreta, els meus pots de pintura: no tenen cap simbolisme, només són el meu homenatge en resposta a les moltes emocions estètiques que vaig viure per la presència amiga i constant d'aquests pots plens de color.

A la part superior, les noccs espirituals de Crist, l'Espòs, i l'Ànima, beneïdes per la presència de l'Esperit sobre llurs mans, i els set dons d'Aquest: sis àngels acompanyen els esposos i, al darrere d'ells es veu el setè do, que eleva el calze de sofriment que han hagut de beure abans de la unió.





SANTA TERESA DE JESÚS

Les característiques generals d'aquest mural acaben de ser explicades pel que comparteixen amb el mural de sant Joan. La imatge de santa Teresa queda igualment centrada en la meitat inferior, fent de separació entre les dues primeres vies: la purgativa a la part més allunyada del cambril, i la il·luminativa a l'altre costat de la imatge.

En la primera via, l'Ànima, esparracada i desvalguda, prega i obra el bé –acull un infant malgrat la seva mateixa migradesa. Un cérvol –l'Ànima- beu a la font que raja dels peus de Crist. Les muralles del *Castillo Interior* equilibren la forma i el color de la composició de la via purgativa, i són guardades per un soldat –la figura blanca amb la creu per espasa. En aquesta composició, l'Ànima s'hi representa dues vegades: d'esquena al món i en el símbol del cérvol.

En la via il·luminativa, a l'altra banda de la peanya, veiem l'Ànima carregada amb la creu, disposada a emprendre el camí, il·luminada per un àngel noi que li mostra la ruta. Les bones obres –la dona que demana caritat amb el fill als braços-, una natura morta –pans, peix i vi, símbol de l'eucaristia- i una ovelleta –la docilitat, com a actitud d'aquesta via.

A la part superior, podem veure la via de la unió de l'Ànima i l'Espòs, Crist: totes dues figures, vestides d'un blanc lluminós, comparteixen el calze i la creu. Les quatre figures frontals ofereixen a l'Ànima els dons celestials, i les dues de perfil d'ambdós costats fan referència a l'actitud de contrició de l'Ànima, que beu el calze abans de la unió. Al fons, un estol d'orenetes, símbol de l'oració constant, i, finalment, uns raigs de llum des de dalt inunden l'escena, refermant així la unió de l'Ànima amb Crist. Són la presència simbòlica de Déu Pare.

JUDICI CRÍTIC

És molt el que es pot dir de la pròpia obra, al cap de tant temps d'haver-la acabada. Si es té en compte que cada cop som més lluny del segle XX, que entre la concepció de l'obra i aquestes ratlles s'ha desenvolupat en una etapa històrica de canvis molt significatius, i que, a més, hi ha la gran fita del Vaticà II, aquest judici podrà ser més objectiu.

És evident que unes pintures murals no tenen la mateixa funció avui que a l'edat mitjana, on cal situar les obres més característiques del mural al fresc (art romànic) en el nostre país. Ara, el fidel sap llegir i escriure i ja no es fa indispensable explicar-li el missatge cristià per la imatge estàtica, o i més quan el cinema -imatge i paraula- ha esdevingut un mitjà idoni, i a part del fet que la Bíblia ja no és prohibida i es pot explicar per la lectura i per la paraula. Fins i tot, una tal abundància de formes i colors que serveixin un art figuratiu, com és el cas que ens ocupa, podrien distreure el fidel del fet essencial del cristianisme: la celebració de l'Eucaristia.

D'altra banda, la simbologia representada difícilment és còpsada per l'espectador, perquè no es tracta de símbols universalment acceptats, sinó que la majoria són fruit de la imaginació de l'autora. Cal recórrer, doncs, al llenguatge verbal per tal de fer-los més entenedors.

S'hi ha d'afegir, també, que els dos anys i tres mesos transcorreguts entre l'inici i l'acabament de l'obra van atenuar, si m'és permesa l'expressió, la vomitada acadèmica que podrien deixar entreveure aquests frescos. Aquell període relativament llarg de gestació i execució dels frescos significà un despullament d'allò que havia après i em va permetre l'emergència d'un cert estil més personal i menys manllevat. És a dir, més autèntic i personal.

Però si, ara, es donés el cas d'haver d'emprendre una tasca semblant, el procés -tant conceptual com formal i estilístic- es desenvoluparia per camins bastant diferents. No solament perquè el meu art ha evolucionat, sinó també perquè les meves creences religioses s'han despullat de l'oripell i la magnificència. I tot això, gràcies al segon Concili Vaticà.

Totes aquestes meves paraules no neguen pas la validesa d'aquests murals, sinó que afirmen que pertanyen conceptualment a una etapa de l'art religiós difícilment en consonància amb la nostra època; però, en canvi, sí que són reeixits -malgrat les dificultats de la primera emprimació- en els aspectes formal, estilístic i tècnic com a obra d'una artista primerenca.

COMENTARIS I ANÈCDOTES

Hi faltava un tauló...: El dia que es va muntar la bastida, justament faltava un tauló per deixar-la ben acabada. Llavors, el constructor senyor Renom va dir: -Quan s'hagi de treballar aquí, en traurem un de dalt i el posarem en aquest lloc. Efectivament, d'aquesta manera vaig poder pintar aquest l'últim parament que faltava. Abans de començar els retocs, devia avisar que em pugessin el tauló, però això no es va fer. I quan va arribar l'hora de rentar i retocar, vaig pensar que només amb dos taulons -a uns 12 m. d'alçada- podria fer-ho prou bé. Habitualment, quan treballo, m'és molt difícil tenir espera. I vaig pujar sense esperar el tauló.

Aquell dia havia estava retocant el parament de l'Assumpció de Maria. Com que vaig començar per dalt de tot, anava fent tranquil·lament. Però jo no comptava que tinc molt reduït el moviment de l'articulació entre l'os del maluc i el fèmur esquerres a causa d'un tifus molt greu i molt llarg que vaig patir d'adolescent, que m'obligava a agenollar-me amb una sola cama, com si fes una genuflexió. D'altra banda, herència del meu pare, tenia el costum de xiular molt baix, entre dents, mentre traçava les línies de la composició.

Estava pintat la recta del costat dret -per a qui s'ho mira seria l'esquerre- de la figura de Maria, de tres metres d'alçada, perquè és de les de dalt de tot. Amb el pot del negre a la mà esquerra i el pinzell a la dreta anava treballant des de dalt fins a baix. I mentrestant, xiulava. I arribà el moment d'agenollar-me per anar a la part més baixa. A poc a poc, anava fent la genuflexió. I vet aquí que quan palpava amb el peu esquerre per posar-m'hi, el peu no trobava res. Anava palpant, i res. De cop, em vaig adonar que no hi havia tauló, i també de cop em vaig posar dreta, amb un patrip-patrap de cor i una sensació a les tempres que no he sentit mai més, per ara. Mentrestant, sense tenir-ne consciència, vaig pensar: Maria, o t'asserenes i t'asseus de seguida aquí mateix o aquest pot negre t'ho deixarà tot empastifat. I em vaig trobar asseguda sobre els taulons, cames pengim-penjam.

Aquest és l'espant més gran de la meua vida, i l'únic, espero. I també un salt de gat que no he repetit mai més.

La visita de l'Ester:- Un bon dia, va venir a visitar-me l'Ester, una companya d'estudis i de professió. Me la vaig trobar a dins del cambril, des d'on m'havia cridat. La "vaig fer passar" i vam estar parlant entre taulons; si no vaig errada, va ser la primera noia de Badalona que habitualment portava pantalons. Vet aquí que havia tocat el timbre del carrer i, sense esperar que sortís algú a rebre-la, s'endinsà no sé on i va arribar a la clausura. I m'ho deia somrient:- M'he ficat a la clausura... No m'explicà la resta, però no devia ser tan divertit per als pobres frares trobar-se una dona circulant per casa seva a la impensada.

Els consells d'una veïna:- Una tarda, quan me n'anava cap al convent a treballar, vaig trobar una senyora que tenia coneguda de vista. La bona dona, ja gran, amb tota la bona intenció del món se'm va adreçar: -Escolti, si necessita alguns figurins, els hi puc deixar. Sempre va bé treure una solapa d'aquí, unes butxaques d'allà... Era modista. (Per cert tots aquests frescos, els vaig compondre de memòria, persones, animals i-tota la resta. No vaig fer servir models)

Els peus de què?:- En aquell mateix temps, al Convent hi havia un frare llec carregat de bondat. Era un home humil, una mica vergonyós. Heus aquí que una tarda vaig avisar el senyor Josep que hi havia un clau a la bastida que sobresortia cosa de mig pam. L'endemà, abans de posar-nos a la feina, tot dos vam anar a demanar al frare:

-Que teniu uns peus de porc?

L'home envermellí immediatament, no sabia on mirar... Més ben dit, feia passejar els ulls per terra.

Així que em vaig adonar de la seva angúnia, vaig intervenir en la petició:

-Els peus de porc, sap? és una eina que té la forma d'uns martells que tenen un dels caps bifurcat. És igual, però sense mànec i molt més llarg. Serveix per a arrencar claus llargs. En tenim un que surt molt de la bastida i ens hi podríem enganxar.

El frare continuà callat, s'endinsà cap a la rectoria i tot seguit aparegué amb uns llargs peus de porc.

FINAL

© maria niubò i prats
primera edició: octubre de 2009