

EL "TRIOMF DE LA MORT"

per

Ferran Garcia-Oliver

(UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)

e l'affresco che parlava di noi... con l'amazzone senza naso, armata di frecce, galoppante in trionfo su un'ecatombe d'illustri e oscuri.

Gesualdo Bufalino

L'Europa, prou que ho sabem, s'aixecà l'endemà de la Gran Pesta amb un rostre diferent, més atordit i insegur, que delatava l'inici d'altres mutacions interiors, referents a les actituds col·lectives, al sistema de valors. El dramatisme amb què es visqueren aquests temps durs és terrible, i les anècdotes i els esdeveniments malaurats donen la intensitat necessàriament humana allà on només hi ha estadística. Però aquest tall convulsiu havia de resoldre's amb la sensació d'alluegeriment, si admetem saturacions demogràfiques, i amb la lenta confluència d'energies disperses que, comptat i debatut, van a permetre la recomposició del malmès territori social. L'Estat fa el gran salt endavant; l'Església declara la guerra a l'alegria concupiscent contemporània; la consciència individual, tímidament desclosa d'ençà del Mil·lenari, rep el sotrac definitiu que prepara el terreny perquè l'home esdevinga el centre de tota acció humana. Aquesta dimensió personal no ha estat possible sense la penetració en la consciència de la mort individual, pròpia; cadascú és responsable del seu destí, de la tria del camí de la salvació o de la caiguda. I tot plegat accelera l'ofensiva contra la lectura levítica del món. La civilització occidental és una llarga cadena de la qual el Renaixement no és més que una baula, decisiva però.

En *Il Trionfo della Morte* percebem aquest xoc emocional de la tardor medieval. L'autor d'aquest fresc, de mides extraordinàries, no se'l coneix ni tampoc el seu títol original; de cert només es pot dir que fou pintat cap a meitat del Quatrecent per a l'Hospital Nou de la ciutat de Palerm. La representació

al·legòrica de la mort, aconseguida mitjançant un efectisme paorós, no deixa de contenir elements grotescs si pensem que al lloc original de destinació s'hi convivia amb ella quotidianament: els pobres i els malalts que hi ingressen amb prou feines n'ixen restaurats sinó és en hàbit de difunt.

Aquesta obra mestra és encara insòlitàment prou desconeguda, o no tant insòlit: també en els àmbits de la cultura i la creació Sicília ha de pagar el preu de la perifertització. Afectada la pintura pel temps i els avatars en alguna de les seues parts –se salvà miraculosament dels bombardeigs aliats de la Segona Guerra–, ha estat objecte d'una acurada restauració i a hores d'ara es troba emplaçada al Palau Abatellis, on ocupa tota sola una sala, junt amb una selecta pinacoteca entre la qual cal remarcar l'obra d'Antonello de Mesina. Magnífic edifici que no desdiu gens el Triomf, tot al contrari molt el dignifica. Per les seues estances un pot creure's voltant pels casals aristocràtics del carrer Montcada, recialla honorable de Ja Barcelona poderosa que havia creat un efímer imperi comercial, i alhora miratge d'una altra ciutat crepuscular i cruel del carrer de la Palla i dels Banys Nous, on coven malversacions sexuals, misèries i un reguitzell de crims que posen els cabells de punta. L'escala del pati de l'Abatellis, la galeria coberta del pis superior o les finestres altes, que alimenten de claror l'interior espaiós, evocuen la presència dels mercaders dels Països Catalans en l'illa que nodria de blats les viles de la Corona. Cap a les acaballes del segle xv mossèn Francesco Abatellis ha atès l'amistat de Ferran II; el rei l'ha col·locat entre el seu seguici i s'instal·la a Barcelona. En les seues passejades potser ha quedat captivat pel gòtic sobri i elegant del palau Dalmaes, el del marquès de Llió o el de Berenguer Aguilar, tant com per la mirada d'Elionor de Solera. Ella embarcarà cap a Sicília per convertir-se en la seua esposa, i els mestres d'obres catalans residents a l'illa s'encarregaran de reproduir fidelment l'esperit d'aquella arquitectura, on es barreja la llum tendra dels jardins empedrats i l'ombra congriada sota les punxegudes ogives dels porxos.

Quan mossèn Francesco Abatellis retorna definitivament a l'illa, els estralls de les pandèmies encara hi són perceptibles, però els sicilians a poc a poc han recuperat la normalitat. Les generacions anteriors, tanmateix, s'hagueren d'acostumar al ball grotesc de la dansa mortuòria. Companya pertinaç, guanya la idea de la seua imprevisible imminència, per a la qual s'ha de romandre a l'aguait, llest. Patricis i clergues, per tal que ningú no se n'evadesca, segreuen missatges orals i estètics eficaços. No importa la «malenconia» que els mou, el subreptici arrelament al segle, la carn i els plaers. Importa la contundència i la reiteració dels mitjans per apaivagar l'ira de Déu. La societat exhudava mort.

La dansa macabra d'anatomies òssies, tan rara abans de 1348, ara sovinteja, apareix pertot. Presència inquieta, amarga ironia, que devia abatre els contemporanis amb la certesa de l'esterilitat a qualsevol resistència. El Triomf palermità és la plasmació pictòrica del reixit propòsit recordatori, la imatge perfecta. Un cadàver desnassat cavalca a llocs d'un cavall apocalíptic i fastigós, que encara conserva intacta la llengua, una part de la crinera i vestigis de carn adherits a la carcassa. Ambdós dominen la part central de la pintura, conformen l'eix que deu concentrar totes les mirades aterrides, al voltant del qual es mouen les peces de la composició. Algú diria que en Picasso hi ha visualitzat l'haca fantasmagòrica abans de projectar el Guernica. L'amazona llança del seu carcaix sagetes fatals que van a clavar-se a les parts vitals d'un seguit de personatges, tots ells identificats per les seues vestidures i atributs: belles i joves dames, eclesiàstics poderosos, nobles i, el que és més oprobios, fra menors pecaminosos. El gest de dolor d'un bisbe mitrat, amb la boca torçada i els muscles del coll en un punt de màxim estirament a causa de l'espasme que precedeix el darrer hàlit de vida, és una imatge que no s'oblida amb facilitat. Vora la font de la vida, col·locada a l'esquerra del quadre, germinen l'amor, els plaers, la joventut. Vana protecció. Tot és inútil perquè la mort és igualitària, «democràtica», i algun dard mortal ja ha fet blanc. No s'hi pot fer res! O potser sí, preparar-se'n, rentar els pecats, practicar la caritat. Són els vers cristians, pobres i humils, en actitud de prec, allotjats pel pintor anònim cap a la banda dreta, els qui vencen l'escomesa del genet malastruc, els quals, a més, compten amb la protecció taumatúrgica de Sant Vito, representat per un jove amb dos gossos de cacera. Un dubte m'assalta: ¿la colla de captaires se n'escapa, o bé demana, inútilment, que la mort, medicina d'adversitats, els prenga?

Detall secundari dins d'un programa ideològic, sàviament teixit pels lletraferits de la ploma –conspicuis mendicants, poetes tocats o no d'Humanisme– en el qual es barreja, d'una banda, la por al transpàs, la tristesa de la vida que serà feta pols, i, d'altra, la paüra psíquica, materialitzada en l'angoixa a la condemna eterna, amb tot de suplicis infligits per la cort inferior de l'infern. Alberto Tenenti es preguntava si el macabre fou el mitjà adequat per assolir les beatituds celestes. Tal vegada algú sentís el xoc decisiu i s'integrà en unes pràctiques ascètiques de cristianisme sense més fi que la salvació: Francesc de Borja, el meu sant local, és un tardà però memorable cas d'esfondrament davant la corrupció física. Però, com és de difícil ultrapassar, batre, assimilar aquest horror brutal que desvetlla la contemplació de la desferra humana. La vida, així, acreix encara més el seu valor material. Qui sap si el pintor del Triomf de la Mort secretament abrigava aquesta desesperació: l'estima boja per la vida.

EL "TRIOMF DE LA MORT"

No és altra que la desesperació de Carmesina, a qui els «durs fets cruels e miserables» li han arrancat el seu Tirant. En la defunció del cavaller res no hi ha que recorde els monuments pictòrics, o les miniatures dels llibres d'hores, amarades d'aquest simbolisme discordat, neuròtic. Un detall que mereix ser retingut. El senyor Joan Martorell ha resistit la suggestió del macabre. Molt més que el seu cunyat, el poeta Marc, i des d'una perspectiva moral diferent. En la novel·la de cavalleries la mort, fins als darrers capítols, no passa de ser una xifra hiperbòlica i, per tant, mancada de dimensió tràgica i individual. El traspàs dels dos, joves, protagonistes consenteix a Martorell reconciliar-se amb la catequesi porfídiosa, aquella que insistia a advertir que la plena realització humana només s'atény amb l'acabament dels dies, tot i que «per discurs de natura, qui primer naix primer deu morir», llegim en un passatge anterior, premonitori acàs.

L'iracund cavaller de Gandia s'ha empassat, i a gust, algun exemplar que altre de l'*Ars moriendi* que circulaven per aquella Europa històrica. I els ha aprofitat en els passatges definitius de la novel·la, en un sòlid i gradual muntatge d'exaltació eclesiàtica: de l'experiència eremítica de Guillem de Varoic hem passat a la col·lectiva apoteosi final del cristianisme triomfant, però que no ha diluït el postrem combat individual. Joanot Martorell és més «religiós» que aqueix Ausiàs Marc que es plany, en el *Cant espiritual*, amb el vers de «Catòlic só, mas la fe no m'escalfa». La progressió de l'abrupte poeta, assenyalada per Fuster, és ben allionadora: cant d'amor, cant de mort —de l'amada—, cant moral —on emergeixen les vacil·lacions i la futilitat del món— i cant espiritual. Bé sap, doncs, que l'art de ben morir no és altre que el de ben viure. N'és conscient, però no pot, la fe no l'escalfa «car io lleix ço que mos sentiments senten», protesta dos versos més avant. La guerra de Marc contra la mort és la del solitari, crispada, més racional que emotiva, intrasferible. No és sobrer recordar que el seu progenitor, Pere Marc, havia assenyalat instructius precedents, amb el contundent decasíl·lab de «Al punt que hom naix comença de morir». Els contemporanis no van llegir l'Ausiàs, ni potser entendre; els valencians lectors consumien productes més comestibles, allà on troben esperances de salvació. En Marc pesa encara massa l'atàvica por del Déu venjatiu en el *memento mori*, i l'infern:

«La gran dolor que llengua no pot dir
del qui.s veu mort e no sap on irà
(no sab son Déu si per a si.l volrà
o si.n l'infern lo volrà sebollir).»

Martorell, tanmateix, ha paït millor els manuals de la bona mort, potser Gerson i Giovanni Nider, potser Petrarca.

Gràcies a ells el Tirant esdevé una gran lliçó moral, aplicable ara la totalitat del cos social. L'hora suprema es converteix en una sublim coreografia, edificant perquè fa tocar de peus a terra si, al capdavant, serveix de «exemple manifest als esdevenidors, que no confien en la fortuna per haver grans delits e prosperitats e per aconseguir aquells perdre lo cos e l'ànima... d'on se porà seguir que los vans, pomposos hòmens qui de continu llur estimada fama molt cerquen, despendran en va l'inútil temps de llur miserable vida». La mort va a ser la gesta més important, la de més transcendència que haurà de superar l'home Tirant de Roca Salada. Les muralles del cel són, de moment, inexpugnables. El *miles* s'ha de preparar, com quan passa la nit en vetla anterior al combat. L'acte de contricció hi és imprescindible; i públic, davant competents testimonis –el rei Escariano, el rei de Sicília, Diafebus, rei de Fes, i un llarg seguici. No pot demorar-se, en qualsevol instant pot fallar la força i l'enteniment, allò que deixaria l'ànima a mercè de les forces del mal. Martorell ve a dir al seu públic «ara sabreu què és morir i com cal morir».

A diferència dels joves inconscients de la pintura de l'Abatellis, Tirant i Carmesina s'hi preparen, «ordenen» el cos, amb sengles testaments, i l'ànima mitjançant la inflamada oració que inclou, d'una banda, el reconeixement dels pecats, puix que no s'ha viscut com cal: «me confés –plora Carmesina– com no he amat a món Déu e Creador, ne servit en aquella manera que devia ne só obligada, ans he despès la major part del meu temps en vanitats i en coses inútils a la mia ànima»–; i, d'una altra, la ferma creença que Crist morí per redimir el moribund que accepta el sacrifici: «Senyor –ara es clama Tirant–, per los meus grans pecats sou vengut del cel... subjugant-vos a les mundanes misèries per pagar los meus defalliments...».

Aquest sacrifici, aquest dolor infinit el delata, a Martorell, en tant com declara, encara que siga d'una forma ben subtil, els sentiments d'angoixa per la sort física de l'home. Uns sentiments que el senyor de Beniarjó formula d'una manera més crua i, ara sí, amb un regust a aquella vulgata funerària de l'Abatellis:

«O cruel mal qui tolls la joventut
e fas podrir les carns dins en lo vas»

Un rampell de lucidesa com aquest és impensable en les formes més edificants, més amables, de l'espiritualitat que proposa Martorell. No ens estarem però de maleir l'implacable destí que abat els cors d'un home i una dona en la plenitud de la vida. Ara bé, si en el fresc de Palerm la contesa és guanyada per la ferocitat sobtada i galopant de la mort, el cavaller bretó de la novel·la, i la grega

EL "TRIOMF DE LA MORT"

Carmesina, han ensinistrat les seues respectives morts. Les han previst i es preparen per a la batalla definitiva en què les forces del bé reixiran a disputar l'ànima al dimoni: «E fon vista gran claredat d'àngels en la sua fi», la de l'hereva de l'Imperi grec. Una vegada més, Tirant guanya el combat, però ara, espiritualment, venç morint.

La mort, la intrusa, sempre serà ocasió per pensar, o repensar, la vida.