

**La tradició del realisme gòtic i la iconografia de les *arma Christi*
en *La masia* (1921-1922) de Joan Miró**

M. JOSEP BALSACH
Universitat de Girona

*et volo sopra'l cielo, et giaccio in terra;
et nulla stringo, et tutto'l mondo abbraccio.*

Petrarca, *Canzoniere*, 134, vs.1-4

La teologia de Dionisi Areopagita va mostrar la idea de la naturalesa sorgida de Déu i el retorn d'aquesta cap a Ell, per a completar-lo. En aquest doble moviment d'amor, les criatures apareixen com a substàncies distintes de la divinitat, la qual existeix separada d'elles, però el seu ésser s'ajusta a un model exemplar que és Déu; il·luminades, reblertes d'Ell, les criatures són només el seu reflex. Segons Dionisi, i d'acord amb la teologia ortodoxa, la matèria participa en l'esplendor de Déu; el glorifica, porta que se'l conegui.¹

Al celebrar Déu en el seu acte creador, els teòlegs van col·locar, en ple centre de l'art de les catedrals, la imatge reconciliada de l'univers visible. La rosassa del creuer nord de Reims, les cintres de Chartres mostren Déu creant la llum i els astres, separant el dia i la nit, la terra i l'aigua, modelant les plantes, els animals i, per fi, l'home. Els actes successius de la creació del món van ésser així espectacle, visió clara i lúcida. «L'ànima –diu Tomàs d'Aquino– ha d'extreure tot el seu coneixement d'allò sensible».²

¹ Dionisio Areopagita, *Obras completas*, vol. I, Barcelona, 1975, pp. 213 i ss. Cit. per Georges Duby, *La Europa de las catedrales. 1140-1280*, Ginebra, 1966, p. 24.

² Tomàs d'Aquino, *Sum. Theol.* v, 34,3.

El llindar del segle XIII marca el despertar d'aquesta atenció. Segons Georges Duby,³ el *Llibre de la naturalesa* de Tomàs de Quantimpré pretén ser encara una guia entre la interpretació al·legòrica de les coses visibles, però ja no insisteix únicament en les relacions subtils que concerten virtuts i actuacions morals amb cadascun dels éssers creats, sinó que tracta igualment de definir allò que constitueix la seva utilitat pràctica. Les construccions teològiques, d'altra banda, associen –tot seguint l'exemple d'Aristòtil– una física a la metafísica, i aquesta ja no es funda en les analogies, sinó en l'experiència dels sentits. Aquests coneixements s'esforcen per assimilar els elements extrets dels savis àrabs i grecs. És l'època, a Europa, dels astrònoms i de les primeres mesures exactes de l'univers estel·lar. I també l'era dels naturalistes. Albert el Gran redacta una *Suma de les criatures* en la que descriu metòdicament els caràcters particulars de la fauna d'Alemanya, on ell havia viscut. El *Teatrum sanitatis*, obra de l'àrab Ububehasym de Baldach, presenta tot un seguit de miniatures en les quals es mesclen elements medicinals, creences ancestrals, religioses i alquímiques, totes representades a partir d'un rigorós realisme. Els nous recintes claustrals cercaven jardins, vinyes i camps de blat. La civilització material no havia tallat l'home del segle XIII amb el cosmos. Aquesta familiaritat amb les coses naturals, la idea que elles portaven impresa la marca de Déu i revelaven la seva imatge, suscitaran –segons Duby– l'ascensió de saba viva, que es va elevar poc a poc al llarg dels fustos de Notre-Dame de Paris, va arribar fins als capitells i es va introduir en la seva corona vegetal. Allò concret es manifesta en la seva diversitat.

Per Alain de Lille, la naturalesa, «lloctinent de Déu totpoderós», difon un reflex múltiple de la simplicitat divina. Aquesta concepció implica una relació entre totes les parts de la creació, establint entre elles harmonies, correspondències. El realisme que persegueix aquest art és un realisme d'essències; no pas d'allò singular, sinó d'allò global. Aquest art, que conquesta la lucidesa i respecta les jerarquies de Dionisi, és l'ordenació d'un conjunt.⁴

Tenim constància de la fascinació de Miró per l'art dels “catalans primitius”,⁵ apellatiu que moltes vegades ha estat mal interpretat –so-

³ Veg. Duby, ob. cit., p. 45.

⁴ Veg. Dante, *Paradiso*, I, vv. 103-113.

⁵ L'apellatiu de “catalans primitius”, més que a la pintura romànica, fa referència a la primera pintura gòtica de Jaume i Pere Serra, Mestre de Pentecostès de Cardona,

bretot per autors forans—, tot atribuint-lo exclusivament a l'art del romànic. La fascinació pel detallisme, pel “realisme”, fa referència a les obres dels pintors catalans que s'inscriuen en la *weltanschauung* del món gòtic: veritat, simplicitat i realisme de l'essència

Aquesta mateixa necessitat —diu Miró— era la que m'havia forçat l'any anterior a sacrificar la realitat fins a cert punt a *La masia (1921-1922)*: la paret llisa havia de tenir les esquerdes que equilibrassin el filferro del galliner a l'altre costat del quadre. Va ser aquesta necessitat de disciplina que em va obligar a simplificar a l'hora de pintar coses de la natura, *com ho feien els catalans primitius*.⁶

En obres anteriors, com *Hort amb ase*, *El solc de les rodes* i *Casa amb palmera*, totes tres de l'any 1918, plantes, flors, roques, semblen sorgides d'alguns fragments del retaule de *santa Anna*, *sant Miquel* i *sant Sebastià* del Mestre de Glorieta, de la predella de *sant Onofre* de Pere Serra, o del retaule de la *Transfiguració* de Bernat Martorell (les dues darreres peces són a la Catedral de Barcelona). Aquestes obres, que Miró segurament

Mestre d'Albatàrrec, Ferrer Bassa, Lluís Borrassà, Jaume Cirera, Mateu Ortoneda, Jaume Cabrera, Mestre de Guimerà i Mestre de Sant Jordi, entre d'altres. Arran de la gran exposició del 1902, Salvador Sanpere publicà els dos volums de les pintures gòtiques conservades a Catalunya amb el títol de *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona, 1906, que revelaren al món de l'art una visió gràfica de la nostra pintura gòtica. L'Institut d'Estudis Catalans, fundat el 1907, esdevingué un gran divulgador de les obres d'aquest període. Poc després, la seva secció Històrico-Arqueològica va publicar la importantíssima sèrie de documents recollida per Antoni Rubió i Lluch sota el títol de *Documents per la història de la cultura catalana mig-eva*, 2 vols., Barcelona, 1908 i 1911. L'any 1908 apareix també el famós capítol de la pintura gòtica de Catalunya, redactat per Émile Bertaux, en el tercer volum de la *Histoire de l'art*, sota la direcció d'André Michel. La pintura dels primitius catalans, deixant de banda la que es podia contemplar en esglésies i catedrals, es trobava exposada a l'època al Museu Episcopal de Vic (des de 1891), i (des de 1907) al Museu de Barcelona. Cito exclusivament les obres i els estudis als quals Miró va poder tenir accés fins als anys vint. Veg. Josep Gudiol i Santiago Alcolea, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1987, pp. 12-15, i Juan Eduardo Cirlot, *Pintura gòtica europea*, Barcelona, 1972.

⁶ James Johnson Sweeney, «Joan Miró: comment and interview», *Partisan Review* (Nova York), XV, 2 (febrer 1948), pp. 206-212. En una altra entrevista realitzada per Sweeney, Miró afegirà: «La masia és una síntesi de nombrosos elements anteriors. Jo he sempre admirat les pintures primitives de les esglésies romàniques catalanes i els retaules gòtics [...] necessitat d'equilibri, de rigor, com ho feien els catalans primitius»; cit. per Margit Rowell, *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*, Boston, 1986, p. 229.

coneixia, són d'una bellesa i d'una execució detallista gairebé oriental. «Allò que m'interessa abans de tot –escriu Miró a Ricart– és la calligrafia d'un arbre o de les teules d'un teulat, fulla per fulla, branca per branca, bri d'herba per bri d'herba».⁷ Cada objecte, cada detall serà aïllat i tractat en nombrosos dibuixos i apunts:⁸

Aquesta setmana penso acabar dos paisatges –escriu Miró a Ràfols. Ja veieu que sóc molt lent amb el treball. Amb el temps de treballar una tela, vaig estimant-la, estimació filla de lenta comprensió. Comprensió lenta de la gran riquesa de matisos – concentrada– que dona el sol. Goig d'arribar a comprendre en un paisatge una petita herba –per què despreciar-la? Fora dels primitius i dels japonesos, casi tothom ho deixa, això tan diví. Tothom cerca i pinta només les grans masses d'arbres o muntanyes sense sentir la música d'herbetes i petites flors i sense fer cas de les petites pedres d'un barranc, graciosament.⁹

L'home gòtic, com l'home romànic, viu en el centre del cosmos, s'uncix a ell mitjançant "coordinacions recíproques", les quals influències rep constantment a través de tota la carn de la qual està fet; els seus humors viuen en correspondència amb els elements de la matèria; el curs dels astres orienta el curs de la seva vida. Però l'home gòtic no apareix anihilat per l'univers com l'home romànic. Ni passiu. Tot partint de la idea que la creació no ha estat acabada, l'artista coopera mitjançant les seves obres. En oposició als perfectes càtars, que rebutjaven aplicar el seu esforç al servei de la matèria, els monjos del Císter, els canonges premonstratencs, els humiliats de Llombardia, els germans de Sant Francesc, han treballat amb les mans, transformat el món, tot contribuint a la creació contínua de l'univers –igual que els roturadors obscurs que modificaven el curs dels rius i substituïen les espessors dels arços per l'ordenació dels camps llaurats. «Ho pintaré això, amb pintura a l'ou – escriu Miró –, que requereix ofici i amor a la tècnica, i humilitat d'obrer i foc de volcà dintre l'ànima que cremi contínuament».¹⁰

⁷ J. Miró, Carta a C. Ricart, 16-7-1918, dins Rowell, *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*, ob. cit., pp. 43 i ss.

⁸ Dupin compara aquesta tècnica amb la del Douanier Rousseau, que Miró admirava moltíssim. Penso, però, que aquest detallisme va molt més enllà que la tradició de l'art naif. Veg. Jacques Dupin, *Miró*, Barcelona, 1993, p. 64.

⁹ J. Miró, «Carta a J.E. Ràfols», Mont-roig, 11-8-1918, dins *Joan Miró: Cartes a J.E. Ràfols 1917-1958*, Barcelona, 1993.

¹⁰ J. Miró, «Carta a J. Ràfols», Mont-roig, 2-10-1921, dins *Joan Miró: Cartes a J.E. Ràfols 1917-1958*, ob. cit., p. 32.

Mitjançant la mirada, la il·luminació divina –segons l'Areopagita– penetra fins el més pregon de l'ésser per a atiar els focs de la claredat. La vista, que adquireix un valor essencial en les metàfores lluminoses de la teologia, converteix a l'home gòtic en un destí.¹¹ Per això, Miró escriu a Ricart: «Tot està contingut en la realitat i només *cavant a fons* aconseguirem fer més que simples “coses interessants”». ¹² Aquest cavar a fons, farà que l'any següent, Miró elabori un altre element que es troba reclus dins del món dels primitius gòtics: la introducció de la geometria ensems a la del realisme.

S'ha fet referència a la influència del cubisme en l'etapa dels anys 1919-1920 de l'obra de Miró, i que el mateix pintor recalca en els seus comentaris sobre la gènesi de *La masia* (1921-1922). Per a ell, el cubisme tracta una tècnica preciosa de cara a la perfecció d'allò que ell considera el seu punt flac, la forma,¹³ però crec que els plans geomètrics dels quadres *Mont-roig, la església i el poble* (1919) i, sobretot, *Vinyes i oliveres* (1919) responen a una intensitat de síntesi fruit de l'atenció contemplativa del paisatge.

De la tela del poble, n'estic content –diu Miró–; al cap de molt d'estudiar-hi, he anat veient, goig intensíssim, les meravelles de la llum, les desfocacions de què ens parlava el gran precursor, Cézanne [...]. No he despreciat res de la “realitat”, convençut que “tot està contingut en ella”. No hi ha res d'anecdòtic –ni ombres, ni contrallum, ni crepuscles. La tela de la tarda, la dels arbres també marxa bé. Llum, llum, i els grans problemes que se'n deriven! [...] Cal anar a un classicisme; no al mort que predica Junoy: el cadavèric retorn als grecs i a David. Cal fugir de les predicacions malaltes d'en Torres-García [...]. Recordeu que jo us vaig dir que calia anar a un “classicisme passant pel cubisme”, i a un “art pur” («Le cubisme n'est que la promesse d'un art pur et simple», Guillaume Apollinaire) completament lliure, però “clàssic”. Cavar, cavar ben fondo...¹⁴

Quan Villard de Honnecourt anota en les seves làmines esquemes de figures animades d'animals, d'homes que lluiten o que juguen als daus, aquestes figures es construeixen a base d'angles, de rectes i de corbes. A través d'aquest marc racional es revelen, sota l'accidental, les estructures

¹¹ Per a aquest tema, vegeu Georges Duby, *La europa de las catedrales. 1140-1280*, op. cit., pp. 127-130.

¹² Cit. per Dupin, ob. cit., p. 64.

¹³ *Ibid.*, p. 70.

¹⁴ J. Miró, «Carta a J.E. Ràfols», *Mont-roig*, 21-8-1919, dins *Joan Miró: Cartes a J.E. Ràfols 1917-1958*, op. cit., p. 61.

ocultes, que és allò que representa per al teòleg, la realitat veritable. La geometria governa, doncs, la imatge gòtica més rigorosament potser que la imatge romànica. La geometria apareix per a proporcionar a cada figura la carcassa exemplar, que, segons la idea divina, subteixeix el model de totes les criatures visibles.¹⁵ Aquestes imatges mancarien de sentit si romanguessin aïllades. Per això, el pintor ha d'associar-les amb la finalitat que cooperin, ordenadament, a representar el conjunt de l'univers creat.

En els recents estudis sobre el concepte de l'espai en el cubisme, hi ha expressada la mateixa voluntat de transcendència de l'espai tridimensional al quadridimensional. Aquest és un dels camins vers l'utopia i la geometrització absoluta que seguiran molts dels artistes de la primera avantguarda. Podem així trobar una analogia clara amb alguns quadres d'Alberto Savinio i que apropen la pintura de Miró amb la Pintura Metafísica italiana.

És coneguda la formació florentina dels germans De Chirico (Giorgio de Chirico i Alberto Savinio), la seva fascinació per Giotto i Uccello i per la geometria psicològica que veuen en aquests pintors. Soffici, l'any 1914, havia designat De Chirico com «una mena de Paolo Uccello enamorat de la perspectiva divina i insensible a tot allò que no sigui la seva geomètrica bellesa».¹⁶ L'any 1920, De Chirico dedicarà als "primitius" i a Giotto un text sobre «El sentit arquitectònic en la pintura antiga» (*Valori Plastici*, maig-juny, 1920) on podem llegir:

L'esperit cristià és molt més proper que el pagà a un sentit constructiu i arquitectònic, especialment quan aquest esperit cristià defuig quasi sempre la vasta poesia de la naturalesa en el seu aspecte mutant i etern i, seguint la línia de l'esperit semític, s'eleva als gaudis arcans del misticisme i de la metafísica dins d'ambients despullats o geomètrics [...]. També en Giotto el sentit arquitectònic s'eleva a alts espais metafísics. Totes les obertures que acompanyen a les seves figures deixen pressentir el misteri còsmic. El quadrat del cel limitat per les línies d'una finestra és un segon drama que es sobreposa al que és representat per les persones. En efecte, a vegades m'entren ganes de fer-me més d'una pregunta torbadora quan l'ull topa amb aquestes superfícies blaves o verdoses, tancades per les línies de la pedra geometritzada. [...] I les perspectives de les construccions s'alcen plenes de misteri i de pressentiments, els angles celen secrets, i l'obra d'art no és ja un episodi desassistit, una escena limitada en els actes de les persones figurades, sinó tot un drama còsmic i vital que desenvolupa als homes i els limita dins de les seves espirals, en les quals passat i futur

¹⁵ Veg. Duby, ob. cit., pp. 127-130.

¹⁶ Maurizio Calvesi, *La metafísica esclarecida*, Madrid, 1990, p. 99.

es confonen, i en què els enigmes de l'existència, santificats per l'hàlit de l'art, vesteixen l'aspecte intricat i acovardidor que s'imagina l'home fora de l'art, per a revestir l'aparença eterna, tranquil·la i consoladora, de la construcció genial.¹⁷

És important d'assenyalar la particular vinculació –i fascinació– de l'art i la poesia medieval d'alguns dels membres més il·lustres de l'avantguarda catalana. Sabem la influència que tenia de J.V. Foix dels poetes i trobadors occitans, pel *trobar clus* i la *gaia ciència*: «M'enamora el nou i m'exalta el vell...». Foix intentarà d'assajar, des de 1919, la reintegració de les lletres catalanes contemporànies al període iniciat per Bernat Metge, Ausiàs March i Jordi de Sant Jordi. Aconsellava de «convertir la nostra renaixença en Renaixement i d'incorporar-la a ço que anomenava la permanent antiguitat».¹⁸ Allò que Foix cerca en la lectura d'aquests poetes és precisament la tensió espiritual, la revolta de l'esperit, el retorn als valors revolucionaris de la poesia metafísica i «l'esforç per a expressar artísticament i amb una gran contenció els més exòtics dels nostres propis paisatges interns».¹⁹

Un dels autors medievals que més importància tindrà a l'hora que establir paral·lelismes amb l'obra de Miró és Ramon Llull. L'any 1931 trobem, en un quadern de notes del pintor una referència al *Llibre de meravelles* i també una ressenya de la reedició d'aquest llibre en la col·lecció Els Nostres Clàssics.²⁰

Aquest llibre meravellós, revela una prodigiosa capacitat d'observació de la realitat. Una realitat tipificada que, alhora, donava la cara més mecànica de cada dia i n'insinuava una altra: la més fonda de la consciència o la més vibrant del somni. A través de la fusió d'ambdues, Llull articulà un autèntic retaule de la vida de l'època. Una vida que volia tornar a la puresa primitiva, a l'ideal per la qual havia estat creada.²¹ Trobarem, posteriorment, la influència de l'Art de Llull en l'obra de Miró en els ideals de purificació i sublimació de l'*Ars Magna*; però en la seva

¹⁷ Giorgio De Chirico, «El sentit arquitectònic en la pintura antiga», *Valori Plastici*, (maig-juny 1920).

¹⁸ J.V. Foix, «Carta de Foix a Joan Gili», 14-4-1948, cit. per Guerrero, Manuel, *J.V. Foix, investigador en poesia*, Barcelona, 1996, p. 346.

¹⁹ J.V. Foix, *Sobre literatura i art*, Barcelona, 1990, p. 85

²⁰ Ramon Llull, *Llibre de meravelles*, Barcelona, Barcino, 1931. El Quadern de Miró és el núm. 1462 de la Fundació Miró. Cit. per David Hopkins, «Ramon Llull, Miró and Surrealism», *Apollo*, 139-138 (desembre 1993), p. 391.

²¹ Veg. Joaquim Molas, «Pròleg» a *Llibre de meravelles*, Barcelona, 1980.

recerca de l'origen, de l'essència, en la seva passió de síntesi i d'unitat, ensems que en la seva catalanitat, Llull esdevingué per Miró, i també per Foix, la primera i més perdurable influència. Foix es defineix ell mateix com a poeta pertanyent a la tradició universal del meravellós (i parla d'«assolir a través del meravellós una realitat més alta»). A partir de *Sol i de dol* (1947), no hi ha cap llibre, fins a les *Cròniques de l'ultrason* (1985), en què no sigui ben manifesta la petja del mestre, fins arribar a convertir-lo en un personatge real: «Pels carrers assolellats de la vila corre la nova que En Llull, el barbaflorit, es presenta pels volts del migdia», o bé: «un home amb despulles de deixalles d'ermità, barballarg i peunú».²²

Vers quina meravella
 D'astres sens nom vaig amb passos retuts?
 Sol, em sé etern.
 M'és present el paisatge
 De fa mil anys, l'estrany no m'és estrany:
 Jo m'hi sent nat; i en desert sense estany
 O en tue de neu, jo retrobo el paratge
 On ja vaguí, i de Déu el parany
 Per heure'm tot. O del diable engany.²³

Foix té una imatge còsmica de la seva terra, una idea immanent, més enllà del temps. El poeta és pastor i oracle del seu poble, és també sacerdot, l'encarregat de mantenir el foc sagrat. Miró va demanar explícitament a Foix un text de la seva obra per a la revista *Cahiers d'Art* (1934) on es fes insistència explícitament de la seva relació pregona amb Catalunya, i en què la importància de les seves arrels culturals —primitius, art romànic— fos explicada al món «en el seu aspecte nítid i vigorós». I Foix va escriure: «El pintor Joan Miró fa plàstiques en les seves pintures algunes de les qualitats autòctones. No solament per nodriment irracional, ans bé per voluntat política. [...] La irradiació de Catalunya a través de la seva pintura és palesa si hom té present [...] que es nodreix de les més delicades essències de la nostra espiritualitat». I afegix que, a partir de concepte del realisme:²⁴ simplicitat, claredat,

²² J.V. Foix, *L'estrella d'En Perris i L'estació*, veg. Guccrero, ob. cit, p. 260.

²³ J.V. Foix, «Sol i de dol», dins *Obres completes*, Barcelona, 1976.

²⁴ «Recorda sempre que sóc un testimoni del que conto, i que el real, del qual parteixo i del qual visc, amb cremors a les entranyes, com saps, i l'irreal que tu et penses

objectivitat, plasticitat «totes les peculiaritats plàstiques essencials de la pintura catalana, les retrobareu en la pintura de Joan Miró».²⁵

Arma Christi

Per a Miró, la realització de la seva obra *La masia (1921-1922)* va significar la fi d'una etapa i un nou naixement en l'àmbit de la relació pictòrica amb el món de la realitat. L'etapa que es tancava era la crisi d'expressió que, segons Dupin, apareix després del seu viatge a París «d'on va tornar, traumatitzat, amb les mans buides, però amb el cap ple. Al seu retorn, res canvia de la seva manera de pintar, però s'enfronta amb dificultats per donar forma i intensitat a una realitat que li defuig». Montroig és també el lloc «quasi sagrat –diu Dupin– on Miró havia fet el seu aprenentatge en l'art i la vida, en contacte pregon amb la naturalesa».²⁶ En aquest quadre, tan important per al pintor, hi trobarem, no pas encara una metamorfosi de la natura, o un món surreal metamorfositzat, sinó el resultat simbòlic d'una nova mirada que va descriure pictòricament de manera minuciosament realista, és a dir, encara en l'espai que configura la influència dels pintors primitius catalans medievals.

El que no han sabut veure tots els estudiosos que s'han dedicat a estudiar les imatges simbòliques de la pintura de Miró, és que aquesta epifania, feta a partir de la seva «experiència sofrent de la intensitat de les coses visibles», Miró la representa en *La masia* sota els atributs de la passió de Crist, on es fa al·lusió explícitament a una mort i a un renaixement simbòlics com a al·legoria de la seva pròpia “passió” en transfigurar el món de l'aparença i entrar en un altre reialme de significats.²⁷

descobrir-hi són el mateix» (J.V. Foix, «Lletra a Clara Sobirós», cit. per Guerrero, ob. cit., p. 365).

²⁵ Veg. Victòria Combalia, «L'amistat entre Foix i Miró», dins *J.V. Foix, investigador en poesia i amic de les arts*, Barcelona, 1994, p. 107.

²⁶ Veg. Dupin, *Miró*, ob. cit., pp. 77 i 88.

²⁷ Aquesta vinculació entre l'artista i l'Home de dolor (Crist) o *Ecce Homo*, la retrobarem en el renaixement en el gènere dels autoretrats i en múltiples obres literàries i filosòfiques. Veg. AA.VV., *L'anima e il volto*, Milà, 1999.



(Figura 1) Joan Miró, *La masia*

En *La masia* (Fig.1) trobem explícitament tres espais de significat simbòlic que es poden separar iconogràficament. L'eix que centra el quadre és l'espai que envolta l'eucaliptus. Al costat esquerre trobem la casa; a dins, només podem veure-hi la part posterior d'un ruc. Al costat dret, trobem el galliner, sense enreixat, envoltat per un gran quadrat vermell. Dins d'aquest recinte, la llum canvia, i el color del sòl és gairebé daurat. Al seu davant, la terra apareix reblerta de vida. És aquest, l'espai del "galliner", on es troba la clau per a interpretar iconogràficament la resta del quadre. Perquè en aquest espai quotidià de la vida de la masia, Miró hi ha representat, entre altres elements, el motiu iconogràfic medieval de les *arma Christi*.

Les *arma Christi*, literalment 'les armes de Crist', és un motiu iconogràfic que apareix en el món protogòtic i que s'estendrà fins el món del barroc. Aquestes "armes" no són sinó els elements i objectes que

simbolitzen els moments més importants de la passió, tal i com és descrita en els Evangelis. Encara que no els trobem mai representats en la seva totalitat en les predelles i taules dels pintors catalans, aquests atributs, tal i com els presenta el *Passionari de Cunegunda*²⁸ (Praga, cap al 1320) o en el Tríptic del *Baró de Dolors*, d'autor ignot (primèria del segle XV. Convent de Santa Clara. Mallorca)²⁹ d'una manera global són: l'escala, el gall, el cingol, la túnica, l'esponja, els daus, les monedes d'or, la llança, la columna, la Verònica, el calze, la corona d'espines, la ferida-espina, les estenalles i el flagell.

Algunes d'aquestes *arma Christi*, especialment les que no poden desentonar de la voluntat "realista" que Miró vol donar a aquest quadre, les trobem recloses en l'espai enquadrat del galliner: l'escala, el gall, el cingol, la columna, l'esponja i els daus, d'una manera inequívoca; d'altres poden ésser tan sols indicades: el tronc mort ple d'espines (corona d'espines), la menjadora (monedes d'or), l'aixada (llança o objecte tallant). De fet, una selecció d'aquesta iconografia de les Armes de Crist la trobem en la taula central del brançal del *retaulle dels sants Joans de Vinaixa* de Bernat Martorell (Tarragona c. 1440-45). Aquest Crist de pietat és acompanyat del gall, l'escala, el mocador, l'esponja i, al seu davant, com eixint del quadrat de la representació frontal, hi trobem claus, pedres i les eines de la crucifixió, com l'espai que és davant el galliner. També en la *Deposició del Senyor* de Lluc Borrassà (darrer quart

²⁸ «Passionari de Cunegunda», ms. XIV A 17 de la Bibl. univ. Praga, f. 10.

²⁹ Per al caràcter heràldic dels instruments iconogràfics de la Passió, vegeu Émile Malle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, 1995 [1908], pp. 105-106. Aquests elements, des del segle XIII, formen part del moment de la crucifixió: llança, ferida, esponja, vinagre, corona d'espines, claus; la deposició: escala, estenalles; la passió: el gall fa referència a la negació de Sant Pere; l'orella i el matxet, a l'orella de Malcus; les monedes d'or, a la traïció de Judes; la columna, la túnica, el cingol i el flagell, a la flagel·lació, símbols de l'*Ecce Homo*; les mans, als jueus que bufetejaren Jesús (*manus dans alapas*); el cap que escup (*Esputum in facie Christi*), la verònica és el rostre de crist mort, el seu sudari; L'"auhija" és un amulet contra els jueus. Vegeu també Louis Rean, *Iconografia del Arte cristiano*, tom I, vol. II: «Iconografia de la Bíblia. Nuevo Testamento», Barcelona, 1996, p. 152; Manuel Trens, *El arte en la pasión de Nuestro Señor (siglos XIII al XVIII)*, Barcelona, 1945; i Marie-Christine Sepière, *L'image de Dieu souffrant ou origines du Crucifix*, Paris, 1994.

del segle XV, Museu de Pollença) hi trobem l'escala, la columna, el cingol i els daus que retrobarem a *La masia*.³⁰

El sentit d'aquest motiu iconogràfic medieval apareix també, en aquesta obra de Miró, reforçat per la figura d'una cabra, que porta un colom a l'esquena, la qual és col·locada al damunt d'una mena de calaix ascendent, com si fos una escala. La cabra és una clara allusió a la figura del boc expiatori com a emblema o figura profètica del Redemptor del món, que havia de morir per a expiar les faltes humanes i redimir les ànimes. Del boc expiatori pot dir-se el mateix que de l'anyell de Déu: «Ecce qui tollit peccata mundi». ³¹ Però la cabra té també un sentit epifànic de la visió, «d'aquell que hi veu de manera nova». En un text de Miró, ja mencionat, diu: «La causa de tanta lentitud era que allò que veia experimentava una metamorfosi». ³²

En el món antic, a les ribes septentrionals i orientals del mediterrani, la cabra simbolitzava un dels emblemes de la iniciació, perquè –tal com deien els naturalistes–, la potència de visió de la cabra va creixent sola a mesura que s'enlaira en la solitud i en l'alçària dels cims. De la mateixa manera, l'esperit es torna més penetrant quan travessa els graus dels misteris. A mesura que aquests animals s'eleven escalant els cims més alts, adquireixen el privilegi, no tan sols de veure augmentar i estendre's el seu camp de visió, sinó també el de sentir créixer extraordinàriament la seva potència i agudesa visual, de manera que cap altre ésser del món no podria, com ells, abraçar d'una sola ullada les extensions més immenses ni distingir-ne tan perfectament els detalls. El simbolisme cristià va aprofitar les creences dels naturalistes del món antic³³ que atribuïen a la cabra aquest extraordinari i creixent poder de visió. En una carta de Miró a Ràfols, podem llegir: «Cal explorar totes les xispes d'or de la nostra ànima. Quelcom d'extraordinari! Els Fets dels Apòstols i Brueghel, perdoneu l'irreverència de la comparació». ³⁴

³⁰ Veg. Gudiol-Alcolea, *L'art gòtic català*, ob. cit., p. 1238; AA.VV., *La Seu vella de Lleida. La Catedral. Els promotors. Els artistes. S. XIII a s. XV*, Barcelona, 1991, p. 165; i Gabriel Llompart, *La pintura gòtica a Mallorca*, Barcelona, 1987, làm. 54.

³¹ Veg. «El macho cabrío, emblema del salvador muerto, el chivo expiatorio», dins L. Charbonneau-Lassay, *El Bestiario de Cristo. El simbolismo del animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Palma de Mallorca, 1996, pp. 183 i ss.

³² Lluís Permanyer, «Revelaciones de Joan Miró», dins Rowell, ob. cit., p. 46.

³³ Veg. G. Glotz, *La civilization égéenne*, lib. III, p. 280.

³⁴ J. Miró, «Cartes a J.E. Ràfols 1917-1958», Mont-roig, 2 d'octubre de 1923, ob. cit., p. 60.

Gregori de Nissa presenta la cabra com a emblema de la total perfecció i de la universalitat de la mirada escrutadora de Crist, el qual, com a Déu que és, ho veu tot en el passat, en el present i en l'esdevenidor.³⁵ Altres Pares, tot seguint la mateixa idea, presentaren la cabra com a emblema del Salvador que cura la ceguesa espiritual de les ànimes,³⁶ tot obrint els ulls de l'esperit a aquestes meravelles que Pau de Tars, després del seu èxtasi, deia que l'ull i l'oïda de l'home no poden de cap manera percebre. El *Physiologus* i els *Bestiaries* del món medieval, els quals es basen sempre en les opinions de Plini i dels antics, van prendre també la cabra com a emblema de la omnisciència de Crist, que com diu el *Bestiari* de Pierre le Picard, del segle XIII, és «Déu i Senyor de tota ciència».³⁷

El pensadors místics medievals van fer de la cabra la imatge de Crist, que des de les alçàries del cel observa els actes dels homes. El costum dels caprins d'anar fins als cims més alts és un altre signe que ens connecta amb l'espai espiritual. Orígenes, que va escriure a començament del segle III, va situar el simbolisme cristià de la cabra no tan sols per la seva meravellosa perspicàcia, sinó també perquè porta al pit un licor capaç de proporcionar als homes els seus mateixos atributs. «Així – diu –, Jesucrist no només veu Déu, sinó que el fa visible també a aquells als quals il·lumina la seva paraula.»³⁸ Els hermetistes de l'edat mitjana, relacionaren també la cabra amb la persona de Jesús, tot aplicant-li el vell sentit pagà, per a ells cristianitzat, del Capricorn zodiacal, que en l'esoterisme antic era *Janua Coeli*, la Porta del Cel, per oposició a Càncer, que és *Janua Inferni*. «Jo sóc la Porta, i qui passi per mi serà salvat», diu Jesús en l'Evangeli (Jo. 10,7-9), i Salomó (Ct. 2,9): «Similis est dilectus meus capreae». És potser per això, que la cabra –alçada, representada damunt cinc esglaons– porta al damunt un colom, símbol del vol, de la puresa, d'elevació espiritual i d'inspiració.³⁹ Aquesta

³⁵ Cf. San Gregori de Nissa, *Homilia V*, Barcelona, 1965.

³⁶ Veg. F. d'Ayzac, «La zoologie mystique au Moyen-âge», *Revue de l'Art chrétien*, X (1866), p. 181.

³⁷ Veg. Charbonneau-Lassay, *El Bestiario de Cristo*, ob. cit., p.192.

³⁸ Veg. Orígenes, *Op.*, dins Migne, *Patrologie greque*, toms XI-XVII, i C. Hippeau, *Le Bestiaire Divin de Guillaume, clerc de Normandie*, París, 1981, p. 137.

³⁹ La imatge del colom és símbol de puresa espiritual. D'ací la seva significació d'Esperit Sant i la seva vinculació amb les llengües de foc, símbol de l'inspiració, en la Pentecosta.

iconografia de l'ascensió la trobarem repetidament en l'obra posterior de Miró en la figura de l'escala celeste.⁴⁰

En el galliner de *La masia* hi ha també les llebres. Es podria pensar en l'extrema importància del bestiar lunar, allà on s'inscriuen els arquetipus del món simbòlic, per a comprendre la significació d'aquests animals, éssers innombrables, misteriosos, familiars i companys dels clars de lluna i d'allò imaginari. Hecate, deessa lunar, era a Grècia relacionada amb les llebres. En el *Codex Borgia* hi ha representat en un mateix *hieroglif* l'efigie d'un conill i la d'una gerra d'aigua que representa la lluna. El conill salva el principi de renovació cíclica de la vida que governa també sobre la terra la continuïtat de les espècies vegetal, animal i humana. Per participar en el que és incognoscible i inaccessible, sense deixar, d'altra banda, d'ésser un veí, familiar per a l'home, el conill o llebre mítica són intercessors i intermediaris entre aquest món i les realitats transcendents de l'altre. També són vinculats a les aigües fecundants i regeneradores de la vegetació, de la renovació perpètua de la vida en totes les seves formes. Aquest món és el del gran misteri on la vida es refà després de la mort.⁴¹

Així, doncs, atributs de la mort i regeneració conviuen en el mateix espai. «Si el gra de blat que se sembra al camp no mor, resta tot sol; en canvi, si mor, lleva molt de fruit» (Jn 12,24). Aquests elements, els retrobarem també indicats també en el conjunt central de *La masia*, en l'eix irradiador de l'eucaliptus, el qual és flanquejat per dos símbols còsmics que estan també condensats en l'espai del galliner.⁴² Es tracta de la lluna i el sol.

La lluna, no pas el sol, és l'astre que apareix a la dreta del quadre; el sol és simbolitzat per la roda de carro (pintada de color vermell, com el rectangle que enquadra el galliner) situada a l'esquerra. El "temps" del quadre és, doncs, l'hora de l'alba. Com assenyala Fornasiero, la resplendor del sol ixent és apuntada en la reverberació de l'horitzó, just

⁴⁰ Veg. M.J. Balsach, «Joan Miró i el *Cortège des obsessions*», dins *Desfilada d'obsessions*, Barcelona, 2001.

⁴¹ Veg. Jean Chevalier i Alain Gheerbrant, *Diccionario de simbolos*, Barcelona, 1986. La llebre que, com la lluna, mor per renéixer, es converteix en el símbol de la immortalitat pel taoisme. Igualment, a la Xina, on simbolitza la força Yin, és un animal de presagis i se suposa que viu a la lluna. Veg. E. Ciriot, *Diccionario de simbolos*, Barcelona, 1984.

⁴² Aquests dos símbols són el gall (sol) i els conills (lluna). El gall és precisament damunt un signe solar, que fa referència també a l'«ull-pou». Veg. *supra*.

damunt de la vegetació, on hi ha unes crestes que semblen muntanyes llunyanes. Aquesta disposició simbòlica lluna (dreta) i sol (esquerra) és la base d'un altre motiu iconogràfic relacionat amb la crucifixió (mort-resurrecció) tal i com és representada des de la pintura gòtica, i que també forma part de les *arma Christi*.⁴³ Aquesta simbologia representa la idea del Crist com a "dominador del temps" o com a figura d'unió entre els dos móns, com el nou Adam a través del qual l'univers de la tenebra passa al regne de la llum. L'associació de l'arbre amb la creu, en *La masia*, la retrobarem en la tradició del *Lignum Vitae*.

El *Lignum Vitae*, literalment 'Arbre de la vida', enllaça el tema de la crucifixió amb un dels símbols que al llarg de la història ha estat fonamental per a la definició del poder regenerador: l'arbre. Des de l'arbre del coneixement del bé i del mal del *Gènesi*, fins l'arbre microcosmos de les primitives cultures d'Àsia Oriental i l'Índia; des de *Kiskanu*, l'arbre sagrat d'Eridú, fins el *Yggdrasil*, l'arbre de les *Eddes* d'Escandinàvia, el qual enfonsa les seves arrels «fins el cor de la terra»; des de les cerimònies vegetals de la regeneració fins als mites dels arbres antropògens, l'arbre encarna la realitat que es fa vida, que crea incessantment, que es regenera tot manifestant-se en una multitud de formes, sense esgotar-se mai.⁴⁴

L'arbre és una imatge cosmogònica, eix del món, suport de l'univers, símbol de la fecunditat, de la regeneració cíclica, de la resurrecció de la vida. Ramon Llull farà una interpretació mística de l'Arbre de la Vida, a partir de la tradició cabalística. No té, doncs, res d'estrany que fos adoptat pel Cristianisme⁴⁵ per a unir-lo a la seva representació més

⁴³ La lluna i el sol també apareixen en les *arma Christi* del retaule del *Baró de Dolor* de Mallorca. Si la religiositat del món romànic i les estructures de poder de la societat feudal es veien reflectides en la imatge de la *Maiestas Domini*, la cosmovisió de l'època protogòtica tindrà la seva transcripció plàstica en el tema de la Crucifixió. Veg. J. Timken-Matthews, *The Pantocrator. Title and Image*, Nova York, 1976. Veg. també Ramon Llull, *Plant de la Verge*, dins *Obres*, ob. cit., p. 467.

⁴⁴ Veg. Mircea Eliade, *Traité d'Histoire des religions*, París, 1974, p. 238; i René Guenon, *Le symbolisme de la croix*, París, 1984.

⁴⁵ Per al Cristianisme, la relació arbre-creu parteix de la visió d'Ezequiel, la qual és recollida en l'*Apocalipsi* de Joan per a traçar la imatge la de Jerusalem Celestial. Però la identificació entre l'Arbre de la Vida i el sacrifici de Jesucrist parteixen de l'*Apocalipsi de Moisès*, de l'*Evangelí de Nicodem*, i de la *Vida d'Adam i Eva*, escrits medievals que relacionen clarament la creu de Crist amb l'Arbre de la Vida del

significativa: Crist crucificat. A Catalunya, una de les representacions més conegudes del *Lignum Vitae* (desapareguda en la Guerra civil) era la que decorava el mur del cor de l'església de Pedralbes, d'Arnau Bassa, obra que segurament Miró coneixia.⁴⁶

L'arbre de *La masia*, entre la lluna i el sol, ix d'un gran cercle negre. Aquest cercle ha estat relacionat amb les forces tel·lúriques, amb l'energia renovelladora i puixant que ve de la terra, com es veu en el *Lignum Vitae* del *Somni de la Verge dels Dolors*, de Simone dei Crocifissi (Itàlia, S. XIV). «Nosaltres, els catalans, pensem que s'han de tenir els peus sòlidament posats a terra si hom vol volar per l'aire. El fet que jo davalli a la terra de tant en tant em permet de saltar tot seguit més alt».⁴⁷ Miró parla en múltiples ocasions que tota la força li ve de la terra i que gràcies al seu arrelament pregon podia posar-se en contacte amb l'univers. «És la terra, la terra: una cosa més forta que jo [...]. Jo tinc les arrels en aquesta terra [...]. Mont-roig és la força que em nodreix. Mont-roig és el xoc preliminar, primitiu, on sempre retorno».⁴⁸ Així mateix, Foix escriu: «El poeta, com el pastor, bastó en mà, recorre dia i nit el vell reialme, on, durant segles, els meus han plantat l'ullastre».⁴⁹ Cal que el poeta s'arrelï ben endins d'ell mateix, i de la seva estirp, per veure-hi més enllà dels astres. Paul Klee, en la *Conferència de Jena* (1924), vincula l'arbre com a metàfora del paper mitjàncer de l'artista:

Permeteu-me de recórrer a un exemple, l'exemple de l'arbre. En aquest món proteiforme [...] l'artista pot imposar un ordre a la fuga de l'experiència. Aquest orientament de les coses de la natura i de la vida, aquest complex, és semblant a les arrels d'un arbre. D'allà aflueix vers l'artista la saba que penetra la persona, l'ull. L'artista es troba en la condició del tronc. Turmentat i commòs de la puixança d'aquest fluir, ell transmet a l'obra allò que ha vist. I com que el branquem de l'arbre

Paradís. Veg. Joan Sureda, «Tipologia de la Crucifixió en la pintura protogòtica catalana», *Boletín Museo-Instituto Camón Aznar*, (1985), vol II, pp. 22 i ss.

⁴⁶ Altres representacions de l'Arbre de la Vida, a Catalunya, són la que es conserva en les pintures murals de la capella dels Dolors, a l'església de l'Arboç, i en l'església del convent dominic de Puigcerdà. Veg. Sureda, ob. cit., p. 24.

⁴⁷ Cit. Dupin, *Miró*, ob. cit., p. 12.

⁴⁸ Georges Raillard, *Miró: Ceci est la couleur de mes rêves*, París, 1977, p. 36.

⁴⁹ Fer l'ullastre és «posar-se amb el cap a terra i les cames per amunt» o «esforçar-se a fer coses gairebé impossibles per aconseguir qualche cosa»; cf. Alcover-Moill, *Diccionari català-valencià-balear*, Palma de Mallorca, vol. X, 1962, s.v.

es desplega visiblement en qualsevol sentit en l'espai i en el temps, així mateix esdevé amb l'obra.⁵⁰

«Allò que compta en una obra» —diu Miró— «és el que ella comporta, en el seu moviment ascendent, de fets viscuts, de veritat humana. Les troballes plàstiques no tenen, en elles mateixes, cap mena d'importància».⁵¹

L'escorça de l'arbre de *La Masia*, pintada de manera detallada, experimenta un canvi a partir de les primeres branques. El tronc apareix il·luminat, reblert de brots que semblen espines en el seu desplegament expansiu. Alessandra Fornasiero, en el seu assaig sobre la *Iconografia della creazione en l'opera de Joan Miró*, escriu:

Albero della reminiscenza, di natura composita, il cui tronco si va sviluppando via via attraverso il tormento della scorza costellata di grosse spine nere, e come elevandosi al di sopra di ognuna, come attraverso stazioni del dolore, si assottiglia e si spoglia progressivamente dei residui e delle qualità terrene; sale perdendo le foglie spurie, i rami secchi, potati, interrotti, fino ad attingere uno splendore d'oro, uranico, di qualità spirituale, con l'astrazione pura di tre bacchette tre volte ripetute contro il cielo.⁵²

Aquesta simbologia crística de mort-resurrecció⁵³ es complementa amb el camí que Miró dibuixa en *La masia* entre la casa i l'eucaliptus. Camí que surt de l'era i va parar al safareig, on la masovera renta la roba. Prop d'ella, gairebé en la diagonal del sol (roda) trobem un infant nu, un rar infant que recorda un homuncle, el qual simbolitza aquest “nou naixement” de Miró. Al seu darrere s'entreveu un món ple de vida, de vegetació, on la nòria gira i gira per extreure l'aigua de les fondàries. «En veritat, en veritat et dic: si un no neix pas d'aigua i d'Esperit no pot entrar al Regne de Déu» (Jo. 3,5). Les set petges a l'inici del camí, el gos que

⁵⁰ Paul Klee, *Teoria de la forma i de la figuració*; cit. per Alessandra Fornasiero, *Tra terra e cielo. Iconografia della creazione nell'opera di Joan Miró*, Roma, 1991, p. 39.

⁵¹ Miró, *Declaracions en Cahier d'Art*, 1939, nùms.1-4.

⁵² Fornasiero, *Tra terra e cielo*, ob. cit., p. 42.

⁵³ Davant de l'arbre trobem una regadora i una pàgina de diari on es pot llegir «L'INTR», lletres que sembla que facin referència al nom del diari *L'intransigent*. Però Miró juga amb el significat: INTR, d'*intra*, d'introducció, d'entrada. Però també, potser, massa semblants a les paraules de la creu: INRI.

lladra⁵⁴ i l'atzavara, juntament amb la *A* grega (*Alfa*), són la porta allegòrica que indica aquest nou començament.

Les petges, segons Fornasiero, són el símbol de l'*homo viator*, del peregrinatge espiritual, tal i com el retrobem en el *vestigia pedis* dels gravats alquímics.⁵⁵ «És seca la suor i els peus són en la terra» (Eliot). «S'ha de pintar cavant a la terra, perquè la força entra pels peus» (Miró).⁵⁶ Les set passes tenen també una vessant simbòlica: els set graus o estadis que l'iniciat ha de passar, en els rituals arcaics, per a atansar el pol còsmic. Segons Eliade,

tots aquest ritus i mites tenen una estructura comuna: l'univers és concebut com si estigués format per set estadis sobreposats [...] l'elevació al cel suprem, és a dir, l'acte de transcendir el món, té lloc prop d'un "centre" (temple, Arbre sacrificial homologat a l'Arbre còsmic, pedra del sacrifici assimilada a l'*axis mundi*), perquè és dins d'un centre que s'opera la ruptura de nivells i el pas de la terra al cel.⁵⁷

Però, i la casa que apareix al costat esquerre de *La masia*? Aquesta casa emmurada, de finestres tancades, on només podem veure, des de la porta d'entrada, la part posterior d'un ase? El temps, la memòria del pas del temps és inscrita en el desgast de la façana, detalladament. Al seu davant només hi ha signes de mort (fumigador, destralt); el camp és llaurat, però apareix erm i desert. Només un gran card apareix davant l'escena. La casa simbolitza l'espai anterior al desvetllament, un espai que apareix sense connexió amb la natura ni amb la llum: una presó. És un espai que cal, doncs, transcendir. La manifestació de la transcen-

⁵⁴ «L'home que cau sobre l'herba hi dibuixa la seva silueta, com ho farien un gos o una llebre; de la mateixa manera, l'home hi escriu els seus pensaments. És difícil llegir aquesta escriptura, per això les arts plàstiques són tan enigmàtiques. Com que l'home és un enigma mòbil, val més mirar el motlle buit, la petja d'un peu en els quals l'home inscriu la marca del seu pas»; cf. Alain, *Les arts et les dieux*, París, 1958, p. 1210.

⁵⁵ Veg. Fornasiero, ob. cit., pp. 58 i ss.

⁵⁶ Veg. Dupin, ob. cit., p. 33

⁵⁷ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, París, 1957, pp. 142-43; cit. per Fornasiero, ob. cit., 67. La concepció religiosa de la Natura, de matriu pagana, és un atribut de la via alquímica, perquè guia els passos del "filòsof" sense que ell se senti mai el dominador, sinó el custodi de la creació, on coexisteixen "física" i "metafísica". Maier, en la seva *Atlanta Fulgiens*, ha representat aquesta concepció en l'alquimista que, de nit (en les tenebres de l'ignorància) segueix les empremtes (el llenguatge com a "signe" i "empremta" de la Natura (la guia veritable). Veg. Maurizio Calvesi, *Arte e alchimia*, Milà, 1991, pp. 60-61.

dència la trobem a l'altra casa, la casa veritable, l'espai obert del galliner, la transfiguració. Aquest espai de la casa-presó i l'erm del davant que l'acompanya és conceptualment proper al sentit del poema de T.S. Eliot, *The Waste Land* ('La terra gastada'), el qual, en el seu llibre primer, *The Burial of the Dead* ('L'enterrament dels morts'), gairebé comença amb aquests versos:

What are the roots that clutch, what branches grow
 Out of this stony rubbish? Son of man,
 You cannot say, or guess, for you know only
 A heap of broken images, where the sun beats,
 And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
 And the dry stone no sound of water. Only
 There is shadow under this red rock,
 (Come in under the shadow of this red rock),
 And I will show you something different from either
 Your shadow at morning striding behind you
 Or your shadow at evening rising to meet you;
 I will show you fear in a handful of dust.⁵⁸

The Waste Land, publicada en 1922 (el mateix any que Miró pinta *La masia*), fruit d'una crisi de l'autor i inici de tota la seva obra poètica, és l'intent d'una *teodicea* que va de l'erm a la llum, com el sentit pregon del quadre de *La masia*. En aquesta obra, Eliot vol transcendir els límits de la seva individualitat i la seva identitat de tal manera que la persona en la qual ell s'haurà ultrapassat pugui comprendre, dins l'àmbit de la seva experiència virtual, l'experiència humana, l'esperit que es despulla del

58

Quines són les arrels que s'arrapen, quines branques creixen
 en aquesta pedregosa desferra? Fill de l'home,
 tu no ho pots dir ni endevinar, tu no coneixes
 sinó un munt d'imatges fetes a trossos, on el sol bat
 i on l'arbre mort no dona empara ni dona el grill consol
 ni remor d'aigua el roquerar eixut. Només
 hi ha ombra al dessota d'aquesta roca roja,
 –vine a l'ombra d'aquesta roca roja
 i et mostraré una cosa que és diferent tant de
 la teva ombra al matí corrent darrera teu
 com de l'ombra a la tarda que creix al davant teu;
 et mostraré la por en un grapat de pols.

T.S. Eliot, *The Waste Land*, vs. 19-30. Traducció catalana de Joan Ferraté, Barcelona, 1977. Els vv. 20 i 23 fan referència a Ez. 2,1 i a Eccle. 12,3 i 14.

cos, fora de tota restricció de sexe, edat, temps ni espai.⁵⁹ També Eliot utilitza, en aquest camí, diverses veus de l'antiguitat que parlen de sibilles i visionaris, i utilitza els símbols de les *arma Christi* de la llança (Longi) i el calze (Graal), juntament amb els mites de la fertilitat i de la vegetació, com a aparell metafòric per a simbolitzar la seva –pessimista i solitària– qüestió vers l'absolut.⁶⁰

T.S. Eliot, des de l'any 1914, estava fascinat per un quadre: *El Crist groc* (1889) de Paul Gauguin. La fascinació era centrada en el fet que el pintor havia pintat la fesomia de la seva pròpia cara i la forma del seu cos en la figura del crucificat:⁶¹ és, doncs, un autoretrat. En aquest quadre, Gauguin va representar un fragment de vida quotidiana en un paisatge bretó: uns nens jugant, un adolescent saltant un mur. *El Crist groc* té els mateixos tons suaus de la natura, amb ombres verdejants. Al seu entorn, tres dones immòbils semblen restar absents de l'escena de la creu que s'alça al seu davant. Testimoni d'un espai que només l'artista pot comprendre, aquest quadre reflecteix la identificació del pintor amb la imatge del turment de la creació i amb la idea de l'art com a redempció, idees que eren compartides pel seu amic Van Gogh. I també mostra la impossibilitat de fer explícit pictòricament l'espai que està indicant, la impotència d'expressar la intensitat de la natura i el dolor de les gents. La malenconia de l'artista s'estén així en la tonalitat del paisatge, en un dia clar i net de tardor.

Així mateix, *La masia* de Joan Miró és, també, moment quotidià d'una albada, amb la presència de la masovera, enfeïnada, absent del misteri de la passió i del simbolisme d'un nou naixement, d'una nova mirada. Però tot roman també en el seu voluntari realisme. Els objectes muts i immòbils. Els animals que campen. El gall que canta. Un matí d'estiu d'un dia qualsevol a Mont-roig.

⁵⁹ Veg. Joan Ferraté, *Lectura de «La terra gastada» de T.S. Eliot*, Barcelona, 1977, p. 69.

⁶⁰ Vegeu, com a proemi de la lectura de «La terra gastada», els poemes anteriors, «The Death of Saint Narcissus» i «The Love Song of St. Sebastian», fruit de les seves lectures sobre literatura mística i psicologia de la religió. Dins *T.S. Eliot, Obras Completas*, Madrid, 1980.

⁶¹ Citat per Peter Ackroyd, *T.S. Eliot*, Mèxic, 1984, 45.