FERRAN ROCA BON

LA CONCIENCIA DEL SIGNO

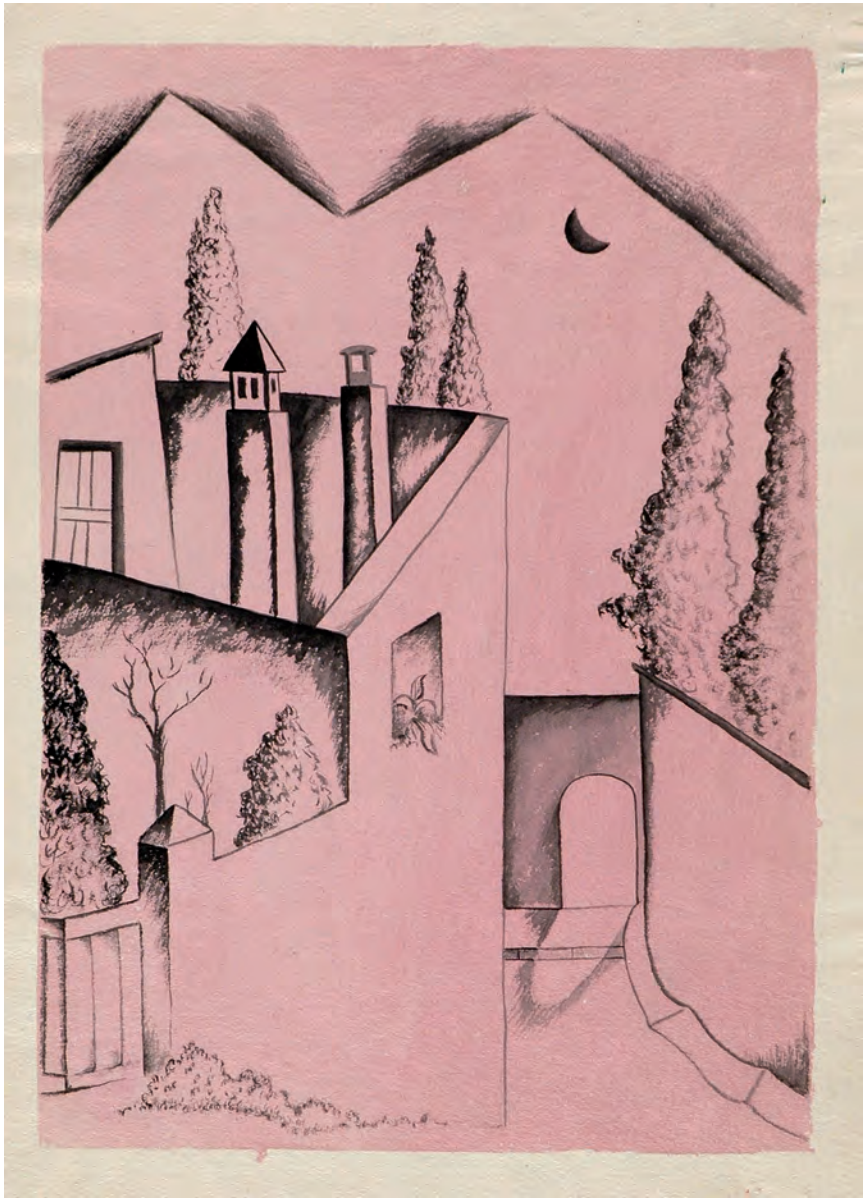
1940-2009

Textos:
Jaume Piñol Boné

Coordinador de la edición:
Juan José Negro

Barcelona, 2011

INTRODUCCIÓN



6

Autobiografía, tinta sobre papel, 32,5 × 49,5 cm

El único que no debe pedir misericordia,
sino justicia, es el artista.
Nicolás Gómez Dávila

Uno de los primeros recuerdos que conservo de Ferran Roca Bon tiene por escenario un paisaje pirenaico. Fue en el pueblo de Àreu (Alt Pallars), en 1990 o 1991. Un grupo heterogéneo de personas habíamos ido a visitar la iglesia de la Força, restaurada hacía poco tiempo. Cerca del edificio aún se amontonaban, abandonadas en un rincón, algunas de las lajas de pizarra utilizadas en los trabajos. Ferran Roca Bon, al que yo entonces apenas conocía, eligió una de aquellas piedras y la examinó detenidamente: iba a pintar un icono en ella. Para mí, aquel instante fue el de la revelación de un pintor. Era su manera de mirar y palpar la materia, el entusiasmo con que ya veía los colores sobre aquella superficie oscura, y sobre todo la pasión que transmitía por todo lo relacionado con su oficio: me pareció que en aquel momento me era dado asistir a la creación artística en su mismo núcleo misterioso.

No fue la última vez que un gesto del artista, un trazo con un pincel imaginario, sus ademanes o sus silencios, me darían una lección vital sobre lo que es el arte. Aquella tarde en Àreu, yo no sabía que el iconógrafo, barbudo como uno de los profetas que pintaba, realizaba también otro tipo de obras. Paulatinamente iba a

descubrir los muchos pintores que convivían bajo el nombre de Ferran Roca Bon. Era el enigma cotidiano que hacía alternar sobre el mismo caballete un icono, un cielo nublado, un capricho arquitectónico, una inscripción hebrea. Aquellas largas conversaciones en su estudio de la calle de Lepanto, mientras el cielo del atardecer sobre Barcelona se iba pareciendo a un cuadro del artista, profundizaron nuestra amistad.

Aquellas veladas me convencerían de que, en realidad, el enigma no tenía mucha importancia, porque lo único que contaba entre nosotros era la Pintura. Las etiquetas y las filiaciones que le endosaron a lo largo de su carrera artística forman parte de su historia y en alguna medida la explican: hablaré de ello en las páginas que siguen. Pero estoy convencido de que esas clasificaciones, derivadas de intereses teóricos, que él ciertamente buscaba y aceptaba para seguir pintando, perderán significado con el paso del tiempo. Quedará la pintura, ese rastro silencioso de felicidad que el pintor invita a seguir a todos los que se acerquen a su obra con mirada atenta. El resto es eco de palabras frágiles.

* * *

Ferran Roca Bon trató con numerosas personas que pertenecían a círculos muy diferentes, pero tanto su obra como su personalidad dejaron en todas ellas un vivo y afectuoso recuerdo que me han querido transmitir. Si ahora yo no pudiera agradecer las aportaciones y la colaboración de algunas de esas personas, no hubiera podido tampoco ni pensar en realizar este libro. Agradezco a todas ellas el tiempo que me han dedicado y la excelente disposición con que han acogido mi proyecto.

Doy las gracias, en primer lugar, a Karen González y a su hijo Dan Aniés, que han puesto a mi disposición sus recuerdos y una incansable hospitalidad. A Juan José Negro, que ha seguido de cerca mi trabajo con interés y paciencia, alentándolo de manera indispensable. A Alba Roca y a Antoni Antràs, que han respondido con extraordinaria generosidad a mis indagaciones y me han facilitado numerosa

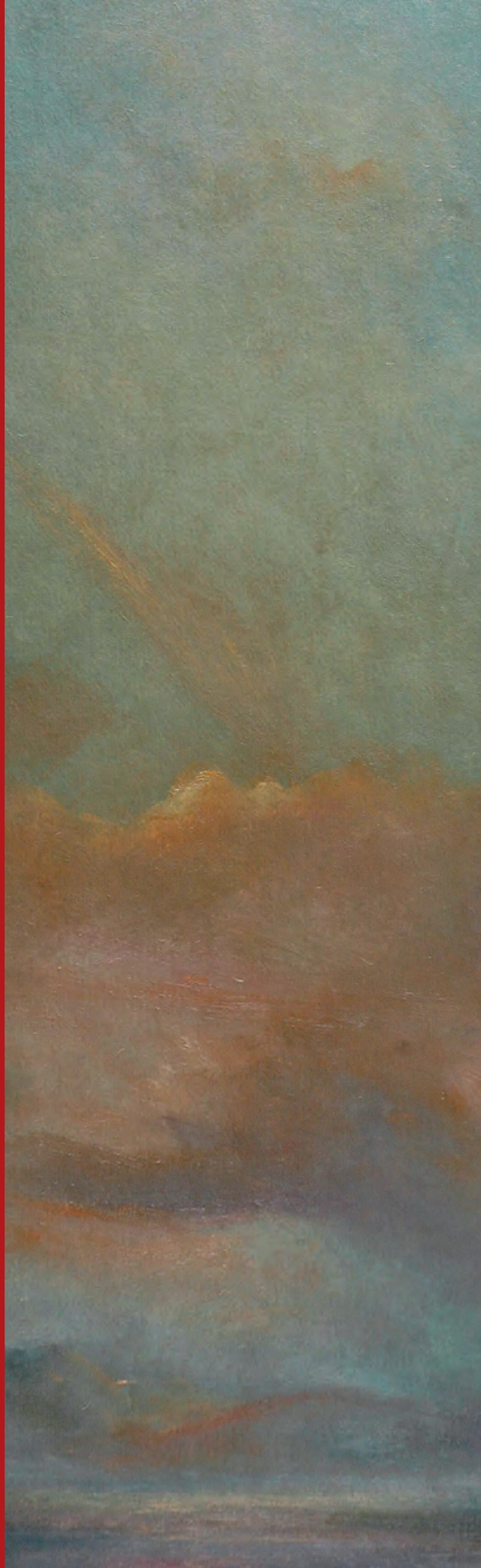
documentación de gran valor. Agradezco también las amables aportaciones de Julián Acebrón, que han resultado decisivas para algunos aspectos que de otra manera yo hubiera negligido, y a Damià Barceló la autorización para utilizar los textos de su hermano, Joan. He contraído también una deuda de gratitud con Teresa Bertràn y Enric Maass, que me han proporcionado informaciones esenciales con una cordialidad excepcional. A Mercè Viladomiu y a Roser Arbós les agradezco la afabilidad con que me han reportado evidencias fundamentales. Y a Tareixa Enríquez la claridad de su entusiasmo. A Juli Peradejordi y a Maria Benavides, de la editorial Obelisco, he de agradecerles un interés y una dedicación que han ido más allá de la mera tarea profesional. Espero haber conseguido, teniendo en cuenta las colaboraciones de todos ellos, enmarcar con honestidad convincente la obra de Ferran Roca Bon. Por lo demás, lo mejor que este libro pueda ofrecer está firmado por él.

J. P. B.

10

El don, lápiz pastel sobre papel, 50 × 55,5 cm

LAS ALAS DEL SIGNIFICADO



12

Sombra y deseo, lápiz sobre papel, 32,5 × 44,5 cm

Extiende las alas del Significado y vuela.
Bahá'u'lláh

Uno de los aspectos más sorprendentes y a la vez más característicos de la pintura de Ferran Roca Bon es la diversidad de las cosmovisiones que la han fundamentado a lo largo del tiempo. No se trata ahora tanto de las circunstancias plásticas como de la actitud personal de fondo que las ha condicionado. Toda la obra del pintor condensa y expresa una espiritualidad profunda, una búsqueda de las fuentes trascendentales, junto con lo que podríamos denominar como una avidez genérica de ideas de sustentación, provenientes de los más variados parajes. Aunque esto sea patente e innegable, también lo es que la relación de su pintura con las institucionalizaciones confesionales o ideológicas presenta aspectos de una ambigüedad problemática. La religiosidad de Ferran Roca Bon incluye desde la nebulosa de un deísmo volátil y dubitativo hasta las más articuladas expresiones del dogma objetivo y definido. Casi siempre, y aunque no sea inmediatamente perceptible para todos, detrás de sus obras hay una referencia a una forma u otra de pensamiento religioso en sentido lato. Ferran Roca Bon necesitaba, al pintar, sentirse acogido por un dogma donde poder apoyar su actividad artística. Entiéndase por dogma una teoría o un sistema de pensamiento que actúa como soporte indudable y seguro. Esta constatación permite entrever las muchas posibilidades de una pintura que, desde la belleza, nunca dejará de pedirnos un posicionamiento espiritual.

Ferran Roca Bon era una persona íntimamente desamparada, profundamente decepcionada por la vida ordinaria, y siempre buscó un refugio, la seguridad de un

techo, que no era necesariamente un lugar físico (aunque también podía ser eso); más bien se trataba de una relación personal. Y estaba dispuesto a pagar con obra a cambio de ese vínculo. Un pago que no debemos entender en sentido comercial (de este sentido, Ferran Roca Bon tuvo muy poco) sino en el de aceptar poner su oficio al servicio de quien le ofreciera la acogida de un significado, un sincero (o interesado, que de todo hubo) apoyo humano y espiritual que le hiciera sentir integrado en una estructura de sentido y en un ideal de vida (el de cómo se ha de vivir era un tema que le preocupaba intensamente, sumiéndolo a menudo en nostalgias sin salida). Como no podía ser de otra manera, la continua decepción le hacía ir de un lugar a otro, en una peregrinación que quedó reflejada en su pintura. Desde esta perspectiva, la diversidad estilística y temática, que sorprenderá a quién conozca con más o menos amplitud la obra del pintor, respondía a los diferentes acontecimientos ideológicos y religiosos de los que iba siendo protagonista en una búsqueda incesante.

Como Ulises, el pintor no pudo renunciar a escuchar los cantos que le salían al paso; pero Ferran Roca Bon, a diferencia del héroe griego, no sabía a dónde quería volver. Cuando en su periplo, en esa navegación alrededor de la proximidad central de un objetivo que se escapaba siempre, creía haber llegado a puerto seguro, con la intención de quedarse allá e instalarse, una renovada insatisfacción y una nueva llamada lo arrastraban hacia otra tierra. Su nombre llegó a estar inscrito (desde 1983) en los registros de la fe Baha'i, pero esta fe, siguiendo con el símil homérico, equivalía, más que a la patria anhelada, a la nave fiel que le acompañaría en sus travesías y a la que no renunció nunca. Su búsqueda era sincera, honestamente dramática, porque la implicación con la que asumía los descubrimientos siempre tendía al absoluto compromiso, incluso a la intransigencia, para acabar fatalmente en desengaño reiterado. La condición aventurera de su espíritu anhelante no le dejaba descansar. Al final, como un viajero fatigado, tuvo que confiar el último viaje a la embarcación amistosa, única residencia que le había mostrado cierta solidez, y en ella murió.

Las religiones hacen grabar en las lápidas funerarias sus signos, que vienen a ser como los orificios de una cerradura, para una llave determinada que abriría la

Esta instantánea y la siguiente fueron tomadas en el estudio de la calle de Enric Granados, probablemente en 1976.

puerta misteriosa. Las exequias de Ferran Roca Bon adoptaron la forma Baha'i y la estrella de nueve puntas fue grabada sobre la piedra de la tumba. Pero también otras confesiones y otras filosofías hubieran podido reclamar el derecho a acompañarlo hasta esa puerta que, de toda formas, se abre con terrible franqueza y sin hacer distinciones. Cristianos católicos, ortodoxos y luteranos, judíos, rosacruces y otros que tal vez no sabremos nunca, también podrían haber preparado para el artista las palabras últimas de despedida. Todos ellos podían haber considerado al pintor como a uno de los suyos, porque en realidad así fue, tal vez temporalmente, pero no menos sinceramente. De hecho, muchos se sorprendieron de su larga pertenencia a la fe Baha'i cuando finalmente se enteraron de ella, cuando Ferran ya no podía explicarla; porque había revelado a muy pocos que pertenecía a tal credo religioso. Y debemos pensar que cuando, en su vagar inconsolable, se acercaba a uno de los diversos territorios del espíritu, lo hacía desde el con-

vencimiento de encontrar allí el refugio definitivo. No era un coleccionista de experiencias metafísicas, un frívolo catador de creencias: para él, cada una de las tierras exploradas era verdaderamente la de la Promesa. En realidad, tal inquietud nunca satisfecha expresa el drama de nuestro tiempo, incapaz ya de encontrar la felicidad en la permanencia dentro de una tradición, los vínculos de la cual va disolviendo una multitud de estímulos que aparecen desde todas las esquinas.

Probablemente, Ferran Roca Bon nunca pretendió abandonar la fe Baha'i. Más bien, nos inclinaríamos a pensar que él creía sinceramente que esa fe no le impedía adoptar radicalmente cualquier otra creencia. Posiblemente, la fe Baha'i representaba para él, en sentido positivo, la *Religión* sin calificativos, sin adjetivos, absoluta y totalizadora, que por eso mismo le daba suficiente libertad de acción para investigar otros horizontes sin necesidad de ninguna exclusión previa. Estas exploraciones no implicaban la conciencia de una infidelidad, incluso podríamos

Sobre la mesa, un autorretrato, y en el suelo, un retablo de la Santa Cena inacabado. El libro sobre magia parece colocado intencionadamente para que pueda leerse el título.

conjeturar si no constituirían una manera profunda del ser baha'i, de pertenecer a la religión que abre nueve puertas a las diversas creencias.

El fondo permanecía invariable mientras pasaban, para ser acogidos y valorados, diversos personajes, cada uno con su discurso. Sea como sea, una cosa parece indudable: el pintor fue tan auténticamente baha'i como en su momento y como ejemplo, fue auténticamente cristiano de la Iglesia Ortodoxa. El motivo y la prueba de esto es su misma pintura, con la que asumía y expresaba los contenidos espirituales; una pintura que siempre fue veraz, como reconocieron los representantes más conspicuos de la espiritualidad que en cada momento la inspiraba, que se reconocieron con aprobación en las obras que les ofrecía el pintor, ya fueran iconos o paisajes wagnerianos. Ferran Roca Bon no representaba un papel fingido: de haber sido así, no habría podido pintar con tal convencimiento ni con tal calidad. Pocos meses antes de morir, por ejemplo, me pidió que sobre su tumba fuera escrito este epitafio: «pintor de las letras hebreas»; en efecto, el alcance íntimo de su implicación en lo que estaba haciendo era tan indiscutible en cada momento como también efímeramente cíclico.

Un inventario de las estructuras de sentido que Ferran Roca Bon fue aceptando como guías de su creación nos daría una larga lista que incluiría tanto movimientos religiosos como filosóficos, ideológicos o estilísticos, en un orden fluctuante, como la mentalidad y la práctica del mismo pintor, que abarcaría desde el judaísmo hasta el *noucentisme* catalán. Si bien el sistema de creencias al que permaneció más aferrado fue la fe Baha'i, esta opción religiosa no tuvo mayor peso artístico, al menos explícito, que otros con los que también experimentó. Esa fe constituía para el pintor una indudable referencia personal, pero a la hora de pintar se inclinó preferentemente hacia las posibilidades ofrecidas por otras propuestas. Cuando Ferran Roca Bon pintaba, necesitaba tener como referente alguno de esos fondos de significado. Eran las *alas del significado* que le permitían emprender el vuelo. Necesitaba que su obra se situara en una identificación explicativa y que fuese aceptada por ella. Las diversas espiritualidades y tradiciones actuaban como un texto que validaba e interpretaba su obra, la cual le daba recíprocamente una

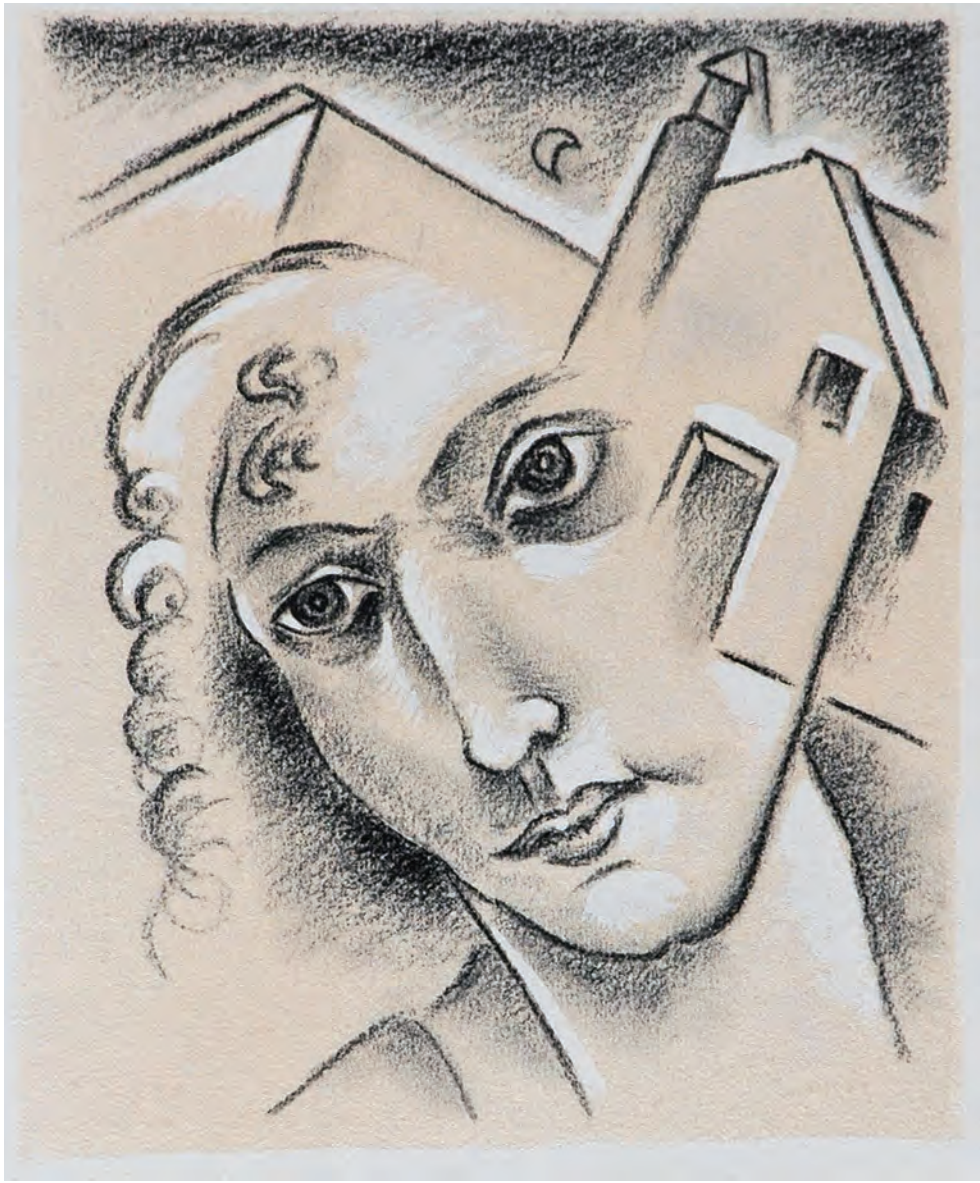
traducción plástica. Pero no era un imitador. Absorbía con tal agudez vital y con tal inteligencia pictórica los principios inspiradores que podía dar de ellos una versión original sin renunciar a la afiliación más canónica. Ya se ha visto que estos resultados plásticos sólo podían ser conseguidos desde una asunción real de los presupuestos teóricos y de su idiosincrasia más profunda. Son testigos de ello todos aquellos admiradores, a veces extraños compañeros de viaje, que ante un cuadro de Ferran Roca Bon contemplaban y aceptaban la plasmación exitosa de sus propias ideas o de sus creencias.

¿Se puede hablar de algún tipo de evolución o de progresión de estas inspiraciones? No se trataría de la mera técnica, sino de los marcos, de las motivaciones, de los estímulos teóricos. Ferran Roca Bon nunca abandonó totalmente ninguna de las perspectivas artísticas que había ido descubriendo. Algunas veces, simultaneaba su práctica e incluso había llegado a oscilar entre ellas en el curso de breves períodos de tiempo que le sumían en una sucesión incierta y dramática. Así, poseía una biblioteca siempre transitoria, materialmente determinada por las evoluciones de su espíritu. Los libros, al ritmo de estas vacilaciones, aparecían y desaparecían; no era raro que hiciera la nueva selección movido por el desprecio hacia afiliaciones que poco antes había amado. Desprecio que algunas veces afectaba incluso a su misma producción pictórica; porque aquello que tenía valor en cada momento era lo último que estaba haciendo, la última idea que le había entusiasmado. En una nota manuscrita que, excepcionalmente, podemos datar en fecha de 6 de agosto de 2006, decía: «en definitiva, mi pasado como pintor no me interesa, no veo necesario el esfuerzo de catalogar ese pasado y darle una razón de ser». Desde esta impresionante evidencia, no se puede afirmar una secuencia creativa que llevase una dirección determinada. La obra de Ferran Roca Bon, antes de alcanzar lo que explicaremos como *conciencia del signo*, crecería, más bien, como crece en todas direcciones una hiedra, utilizando el soporte que le ofrecían las diversas concepciones metafísicas o ideológicas; se agarraba a ellas para crecer, para ser aceptado dando lo mejor de sí mismo, le proporcionaban la estructura conceptual e interpersonal que requería su pintura.

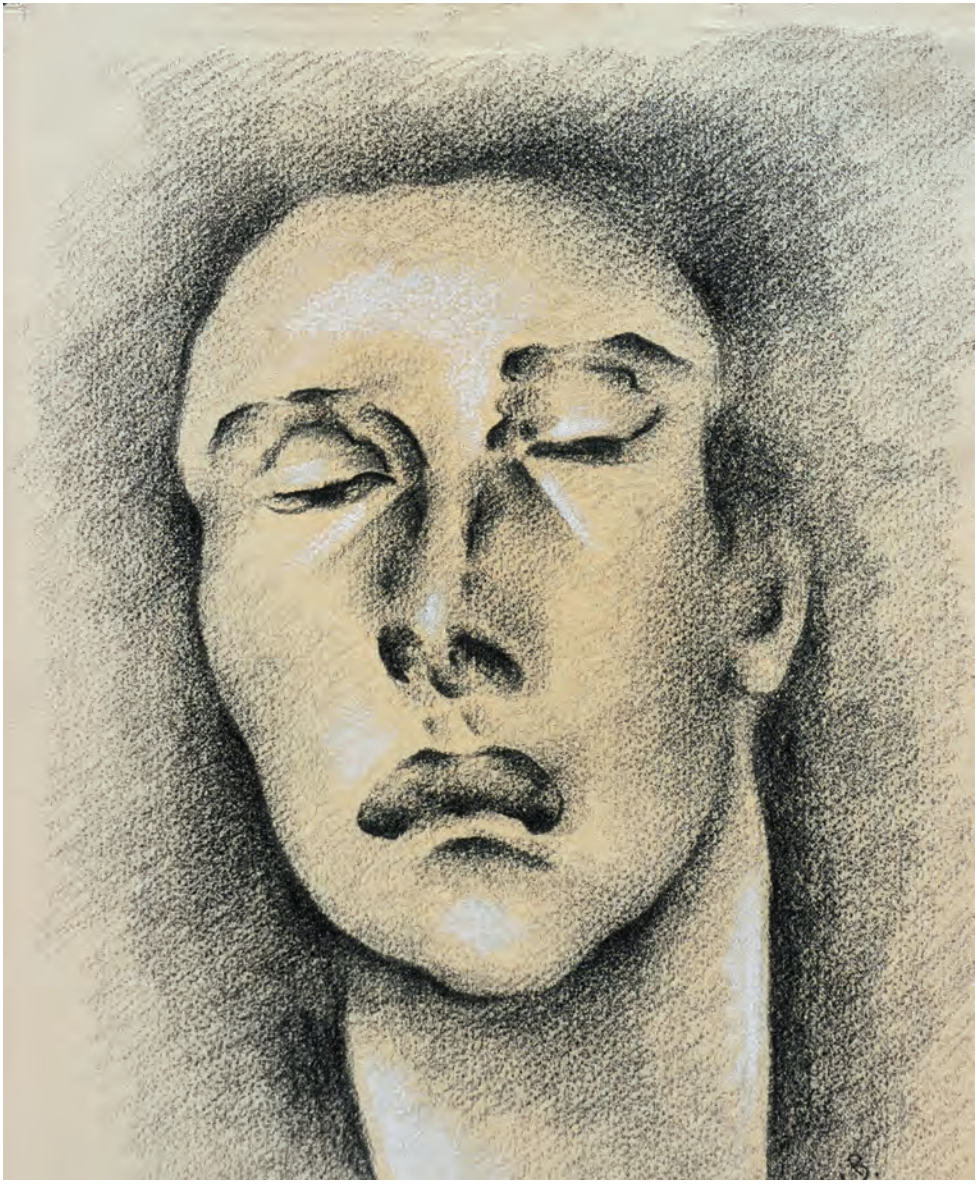
Si quisiéramos recurrir nuevamente a la mitología griega, podríamos evocar ahora a Proteo, un ser que se transformaba continuamente, la misma vida del cual era la metamorfosis. Era inaferrable. En efecto, la obra de Ferran Roca Bon puede calificarse como proteica, al adoptar formas diferentes en un cambio sorprendente; el pintor no deja de ser él mismo y siempre es otro. Alguien ha dicho que la suya llega a parecer la producción de un colectivo de pintores. ¿Qué relación puede haber entre las muchas propuestas que nos mostró en sucesión de facetas? Algunas de ellas pueden aparecer incluso como contradictorias. Los vínculos internos que hacen de estas visones dispares un todo deberán plantearnos siempre una incógnita. Como Proteo, la aventura artística de Ferran Roca Bon es esencialmente inaferrable y rehuye la teorización que él mismo, paradójicamente, buscaba tan afanosamente. Tal vez ha de ser así, para que la misma riqueza de perspectivas, que nos es ofrecida en amplio abanico de orientaciones, nos permita preguntarnos, desde el punto de vista elegido por cada uno, sobre cuál ha de ser la relación de la práctica artística con las religiones y las ideologías. Porque esta fue la gran cuestión que le preocupó constantemente, a la que intentó dar respuesta con un maravilloso trabajo, que si en ocasiones podía caer en la ingenuidad del converso (de la que fácilmente sabrían aprovecharse los dogmáticos), fue siempre incapaz de bajezas estéticas. Posiblemente, si al contemplar las obras del pintor captamos la complejidad y la relevancia del problema y lo asumimos, llegaremos a entender mejor al artista y a la persona.

La última pincelada pone fin a la obra de un pintor; no podemos especular sobre hacia dónde se hubiera dirigido la obra de Ferran Roca Bon si hubiera dispuesto de más tiempo. En nombre de la pintura, su libertad había emprendido una indagación sobre diversos núcleos de sentido, los exploró con dedicación en aquello que los caracterizaba plásticamente y, con frecuencia, después de haber extraído la esencia útil para su creatividad, los dejaba en segundo plano para aventurar un nuevo acercamiento a otro ámbito. Este camino, que es una multiplicidad de caminos, puede dar pie a diferentes interpretaciones, y las páginas que siguen intentarán descubrir el argumento de la síntesis que propiciaría la conciencia del signo; pero, en definitiva, entre tantos tanteos y tantos senderos enigmáticos,

sólo de una cosa podremos estar seguros: la única pasión de Ferran Roca Bon, la que estaba por encima de cualquier otra, fue la Pintura. Finalmente, las palabras más apropiadas que podremos dedicarle todos cuantos fuimos testimonios de su proceso creador, habrán de ser precisamente las de la gratitud por la comunicación de aquella pasión y por el don espléndido de sus resultados.



La promesa, lápiz pastel sobre papel, 26 × 35 cm



22

Rememoración, lápiz pastel sobre papel, 22,5 × 27,5 cm

NACER EN OTRO LUGAR

La velada, tinta sobre papel, 35,5 × 49,5 cm

Fuga, tinta sobre papel, 64 × 48 cm

26

Relato, tinta sobre papel, 35,5 × 49,5 cm

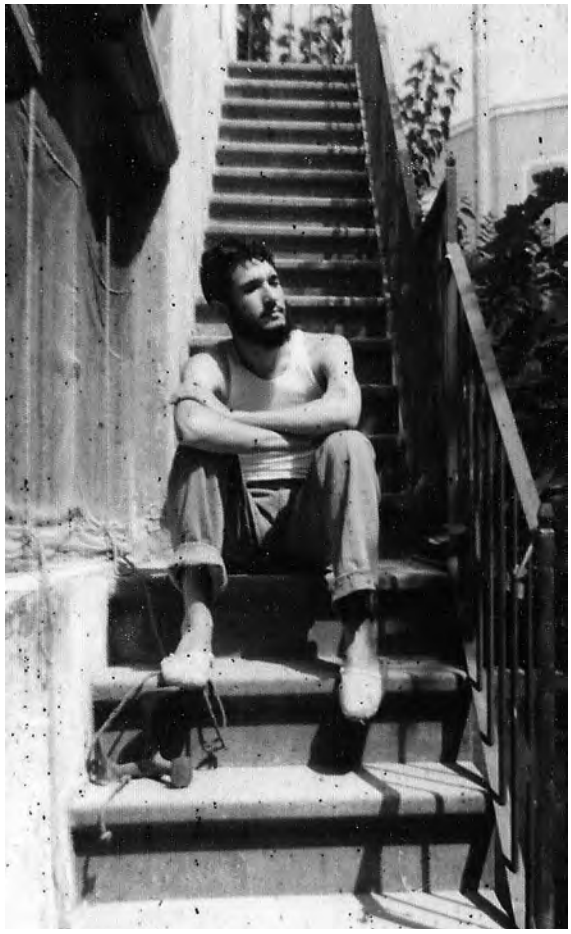
Sabed, amigos, qué es un cuadro:
nacer en otro lugar.
FRANZ MARC

Los primeros años

Ferran Roca Bon nació el día 15 de mayo de 1940 en Cornellà de Llobregat, población cercana a Barcelona donde, por aquel entonces, aún sobrevivían numerosos vestigios de un pasado rural que ya tenía los días contados. Siendo muy joven, aprendió qué era pintar un retablo en el taller que regentaba su padre, Ferran Roca Guillemí, en la calle de Ramalleres. De esta manera, su primer contacto con los materiales y la técnica fue totalmente natural, familiar en todos los sentidos. De todas formas, no era una orientación artística la que de entrada su padre hubiera preferido como meta profesional para su hijo; más bien, seguramente para evitarle las inseguridades de una vida de artista que él mismo conocía por experiencia, intentó que cursara un peritaje textil en la Escuela Industrial. Pero finalmente tuvo que aceptar la evidencia de una vocación artística que se abría paso contra toda argumentación pragmática. Esta primera etapa marcó toda su obra posterior con los valores del oficio: Ferran Roca Bon, que también recibió una formación académica en la Escuela Sant Jordi de Bellas Artes, siempre tuvo muy presente que un cuadro debe ser, por encima de todo, una cosa bien hecha, bien ejecutada en su materialidad. A finales de la década de los cincuenta, el padre cerró el taller y el joven pintor frecuentó durante un tiempo el de Jordi Alumà, prestigioso retablista.

Data de esos años (1958) un primera estancia de varios meses en París, con el objetivo de completar su formación. La venta de algunos retablos le proporcionó los medios de subsistencia en aquella ciudad donde había vivido su padre la bo-

hemia de principios de siglo y donde había vislumbrado un éxito que, según parece, frustró la primera Guerra Mundial. Cuando Ferran Roca Bon volvió a París muchos años después, aún buscaría en la Plaza de Italia aquellas pensiones de su juventud que ya no existían. En aquella gran capital del arte, un joven artista no podía dejar de abrir los ojos a nuevas perspectivas. Allí encontró, especialmente



En la casa familiar de Cornellà, fecha indeterminada,
pero no mucho antes del viaje a las Filipinas.

en la pintura de Marc Chagall, un deseo de estabilidad ligera y luminosa en la que, más que la conciencia de un estilo, entrevió las posibilidades de la pintura para construir un mundo autónomo a partir de los datos mínimos que ofrece la vida cotidiana. Entre 1961 y 1965, tendría el pintor ocasión de practicar los grandes formatos de las superficies murales. Este primer contacto con los andamios fue en las islas Filipinas, donde trabajó para la orden benedictina en la iglesia de San Beda, en Manila, que precisaba de grandes decoraciones hagiográficas. Sería arriesgado y probablemente un equívoco afirmar de estos murales una originalidad que, en realidad, tampoco los padres benedictinos esperaban.

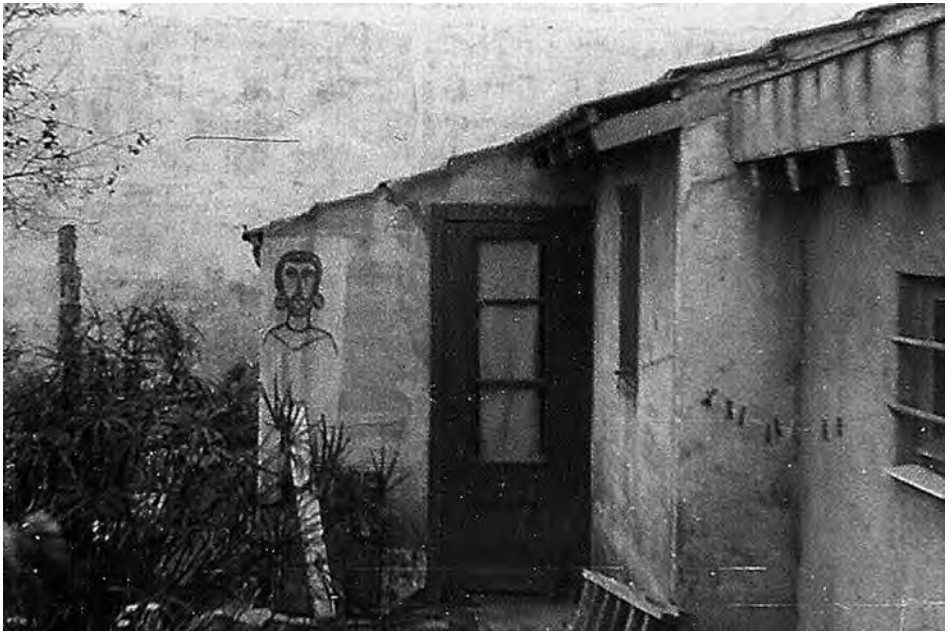
Ferran Roca Bon, antes de ser artista, empezó siendo pintor. Esto quiere decir que, por encima de valores individuales que tienden a la consecución de la originalidad a cualquier precio, él empezó siendo un artesano que sobre todo intenta hacer bien su trabajo. Estos inicios eran seguramente más frecuentes entonces que una o dos décadas después; sobre ellos podía edificarse una carrera suficientemente sólida para que el talento y la individualidad no acabasen precipitados al vacío. Si Ferran Roca Bon pudo desarrollar una obra eminentemente personal, ello fue gracias a este dominio del oficio: no desatendió nunca la vocación al trabajo bien hecho. Probablemente como reflejo de su propia experiencia, siempre valoró a los pintores que conocen y dominan su oficio y no dudaba en mostrarse intransigente ante las trampas y camuflajes con que algunos artistas de obra muy cara intentan disimular que como pintores no pasan de ser simples aficionados.

Cuando volvió a Europa, la personalidad artística de Ferran Roca Bon, ceñida hasta aquel momento a unos cometidos profesionales que dejaban poco margen a la espontaneidad creativa, pudo desarrollar con mayor libertad unas ideas que posiblemente ya había empezado a ensayar con anterioridad, o tal vez simultáneamente, al trabajo en la iglesia de Manila. Sin abandonar la ejecución artesanal de retablos, la práctica de un arte de temática onírica, ligeramente ingenua, le permitió descubrir nuevas posibilidades expresivas. El pintor era cada vez más consciente de la capacidad del arte para desvelar las profundidades de lo visible. La mirada del pintor se dirigía hacia una cotidianeidad que adquiría una colora-

ción mágica, hipnotizada por espacios suburbiales en los que la ciudad se disuelve entre terrenos vagos, zonas donde aparecen los primeros huertos entre las últimas casas. Estos lugares y lo que representan son fundamentales para entender la práctica artística de Ferran Roca Bon.

En Manila, Ferran Roca Bon pintó dos grandes murales con los temas de *La Paz* y *El Viacrucis*. En el convento de San Agustín Intramuros colaboró en la restauración de los altares barrocos.

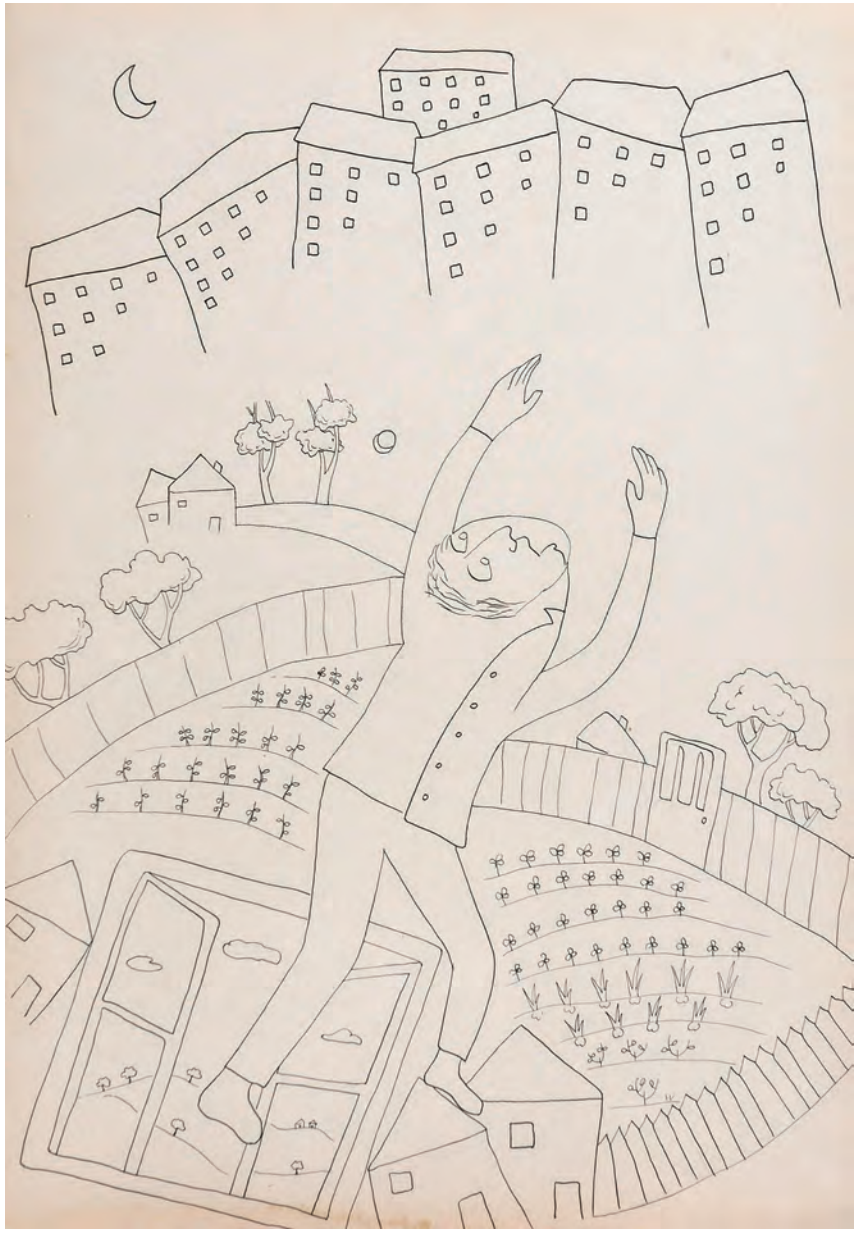
Algunos han querido encontrar en las obras realizadas entonces un eco de la pintura de Marc Chagall, que ya le había impresionado en su viaje a París. Ciertamente, la casita en el jardín de la vivienda de Cornellà, en la que trabajaba junto con la que desde 1960 era su esposa, la pintora Anastacia Mamuyac (hasta que en 1969 se trasladaron a la calle Vila Vilà), aquella casita que aparece en muchos de sus cuadros, tenía algo de la intimidad humilde y fantástica que caracteriza a M. Chagall, pero si hablamos de modelos estilísticos, como casi siempre que se trata de la obra de Ferran Roca Bon, deberemos afirmar que la absorción de una determinada influencia se resuelve en una propuesta original que no permite hablar de modelos estrictos sino más bien de reflejos interiorizados, hasta el punto de convertirse en una cosa totalmente diferente y personal.



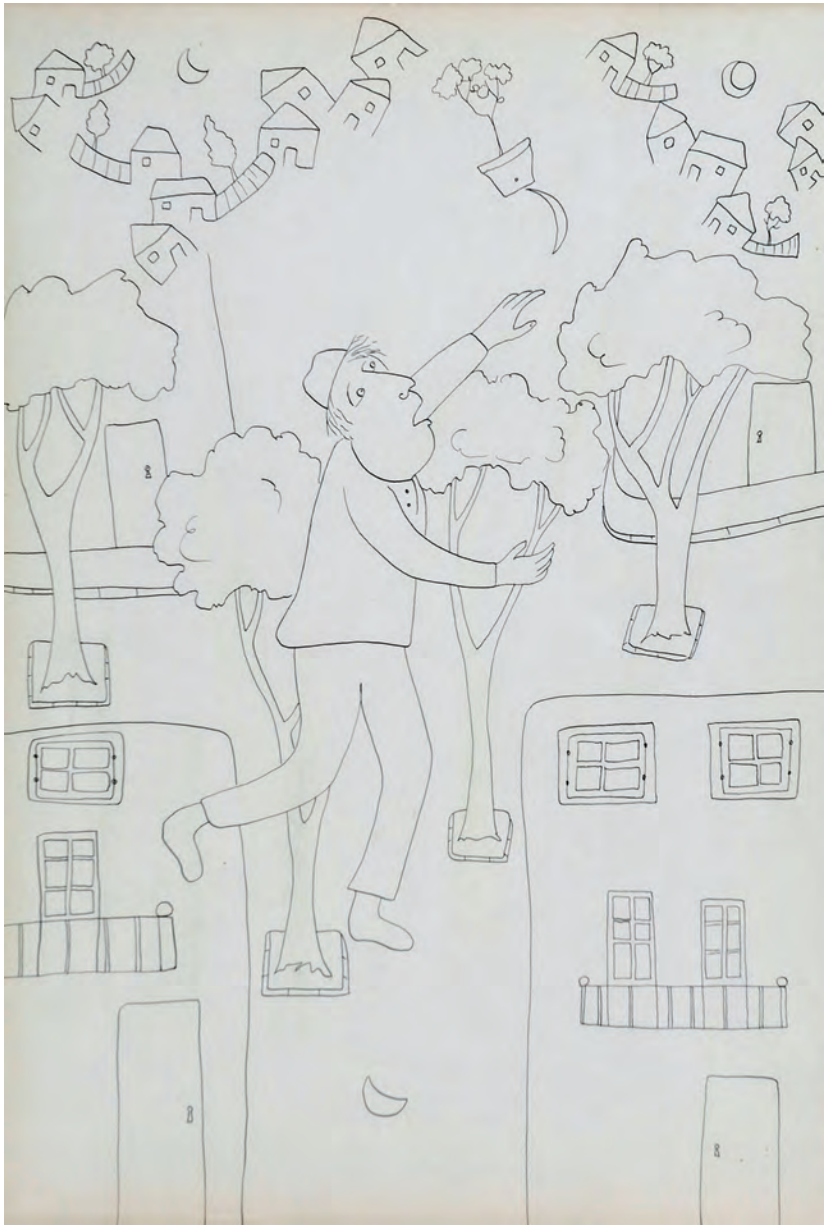
La casita del jardín que tantas veces aparecerá insinuada en la obra del pintor. Obsérvese el dibujo que realizó en la pared con tema y estilo propios de los retablos que por entonces pintaba.

La hora de la luna, tinta sobre papel, 48 × 39 cm, (1964-1967)

Equilibrista, tinta sobre papel, 35 × 50 cm, (1964-1967)



Suburbio, tinta sobre papel,35 × 50 cm, (1964-1967)



Evasión, tinta sobre papel, 35 × 50 cm (1964-1967)

Los retablos

Los retablos estuvieron muy presentes en los inicios de la actividad artística de Ferran Roca Bon. El aprendizaje del oficio empezó con ellos y también fueron retablos las primeras obras que pudo vender. En realidad, en diversas ocasiones, y sobre todo durante la juventud del artista, le proporcionaron una fuente de ingresos más o menos asegurada. Pero los retablos fueron mucho más que una manera de ganarse la vida. Ferran Roca Bon nunca abandonó totalmente la práctica de esta técnica; con irregularidades y períodos de alejamiento, siempre volvía a la pintura sobre tabla, experimentando con los materiales e introduciendo cambios temáticos, siempre con interrogantes, a veces con cansancio, pero en ningún caso con voluntad rutinaria, esa «pereza» que criticaba en algunos colegas. En una nota manuscrita de 2006 aún decía: «no experimento nada cuando miro ahora mi obra sobre los elementos de la naturaleza; he llegado muy lejos pero vuelve a aparecer el retablo, lo auténtico». Pintar con la técnica del retablo siempre despertaba en él entusiasmos y retos a los que se mantuvo fiel, con inconstancias pero sin olvidos, a lo largo de toda su vida.

Los primeros retablos de Ferran Roca Bon eran de temática religiosa convencional (dos de ellos ilustran este capítulo), un tipo de obras que entonces se estilaba y que daba un buen resultado comercial. Existían aún talleres que mantenían viva la calidad de esos trabajos, los cuales abarcaban diversas aplicaciones artesanales, como la decoración pintada de muebles. Para el taller Montiel trabajó Ferran Roca Bon, en diferentes períodos de tiempo, tal vez hasta 1975. Indudablemente, era un buen lugar no sólo para conseguir ingresos económicos sino también para ampliar el campo técnico. Simultáneamente, el artista se dedicaba a una producción más personal, pero seguramente eran los retablos religiosos los que vendía con mayor facilidad. Posteriormente, ya en el estudio de la calle de Lepanto,

llegaría a organizar un taller con diversos alumnos a los que enseñaba esa técnica artística. Esto ocurría entre finales de la década de los 80 y principios de la de los 90, cuando el pintor ya hacía tiempo que se interesaba por los iconos bizantinos y por su reglamentado lenguaje estético y teológico. Trataré de ello más adelante.

En la pintura sobre tabla, el material determina una manera de hacer más reflexiva, que deja menos margen a la improvisación; requiere una preparación deliberada y una ejecución que no favorece la espontaneidad. Desde la elección de la madera conveniente hasta el barnizado final, el proceso tiene mucho de artesanía y sus condicionantes refrenan la libre inspiración del artista, que ha de seguir un plan predeterminado y laborioso. La técnica imprime un fuerte carácter a esas obras, una densa profundidad cromática, una lentitud de formas cerradas que la estática condensación del pan de oro ciñe a una estructura que detiene la fluidez de las transiciones. Ferran Roca Bon, que casi siempre utilizó para los retablos la pintura al óleo, acabó experimentando como limitaciones esas particularidades inherentes al soporte e intentó buscar en sus tablas más flexibilidad plástica y una

mayor agilidad pictórica. En este sentido, liberando progresivamente la pincelada en la incorporación de paisajes naturalistas, y sobre todo con un tratamiento más impresionista de la luz, consiguió unos resultados en los que su personalidad creadora se sentía más cómoda y más adaptable a diversificados requerimientos temáticos. Esta evolución, que deberemos seguir analizando en posteriores capítulos, fue jalonando la vida artística del pintor, para el cual el retablo era siempre un sitio, familiar y conflictivo a la vez, al que volvía como al fondo de sí mismo, con nuevos planteamientos y nuevas preguntas, hilvanando continuamente los encuentros y desencuentros entre el artista y el artesano.

38

Luna del día y de la noche, cera sobre papel, 49,5 × 65 cm

Las ceras y otras obras sobre papel

Realizadas en esos años de juventud (como más tarde en 1970), las ceras sobre papel son ya una excelente muestra de la calidad que había alcanzado la producción de Ferran Roca Bon, una individualidad artística plenamente desarrollada y sólida. Con un carácter claramente narrativo, estas obras nos cuentan historias protagonizadas por unos personajes que se mueven entre la alucinación y la crónica popular. No sabemos cuál puede ser el hilo argumental de los acontecimientos que contemplamos. Está claro que las diversas piezas habían de formar series anudadas por un sentido que vendría de un texto, pero ahora es imposible reconstruir el orden original. Quedan algunos títulos simples, aunque las hojas del libro que supuestamente debían componer carecen de orden: ahora, cada imagen vale por sí misma, independiente en su enigma y en su magnífica fuerza plástica. Asistimos a escenas extravagantes e ingenuas, retratos de un mundo que la imaginación ha transformado en su realidad para que nos resulte a la vez familiar y ajeno.

Diversas propuestas estéticas confluyen aquí: como ha sido sugerido más arriba, es inevitable pensar en Marc Chagall, en sus casitas voladoras de la ciudad de Vitebsk; pero también podremos reconocer ecos del más festivo *noucentisme* catalán (especialmente de los ambientes pintados por Xavier Nogués), del *naïf* tamizado por un surrealismo poético, incluso podríamos identificar resonancias del magicismo practicado por un Antoni Tàpies en sus primeros años. Todo ello asumido y elaborado desde una visión personal, coherente, animada por una originalidad de estilo segura de sus recursos. Es una figuración de gran creatividad, llena de energía. De ejecución vibrante, nos sorprende por sus colores decididos, una viva seducción de cromatismos rotundos, hiperbólicos. Este feliz ensalmo es mucho más que un tanteo: se trata ya de un resultado firme; el mismo artista dejó escrito en un esbozo biográfico redactado años después (hacia 1990) que las ceras «cons-

tituyen una etapa fundamental, cuya principal proyección es un canto al ensueño y a la poesía, en el marco de una expresión pletórica de libertad y austeridad». En definitiva, un logro de la nueva mirada con la que Ferran Roca Bon abre el mundo a la sugestión del deseo y a la intensidad de la nostalgia. Porque la poesía de estas obras ya es consciente de cantar un paraíso perdido.

En la serie de gouaches que realizaría también en ese tiempo (pocos años antes o después de 1970: el pintor casi nunca databa sus obras), se percibe la misma inspiración onírica, aunque con tendencia más acusada al juego visual determinado por ritmos seriados y por una espíritu lúdico que convierte cada pieza en una especie de respuesta a un acertijo planteado por ella misma. De aguda presencia plástica, estos gouaches prescinden de la figura humana para elaborar variaciones sobre el tema de la casa (el título genérico que les puso el pintor era de hecho el de «Cases vivents»), la construcción esquemática de un recuerdo que se convirtió en un sueño e influyó muchísimo sobre Ferran Roca Bon (y no sólo artísticamente): la casita donde tenía su estudio en el jardín de Cornellà. El interés del pintor ya indica en estas obras una dirección que irá confirmándose: la arquitectura como protagonista de la creación artística.

Insomnio, cera sobre papel, 29 × 33 cm

Lector, cera sobre papel, 35 × 50 cm

El árbol de la esquina, cera sobre papel, 35 × 50 cm

Los sueños, cera sobre papel, 41 × 31 cm

En casa, cera sobre papel,
49 × 64 cm

El heredero, cera sobre papel,
33 × 29 cm

La distancia, cera sobre papel, 35 × 50 cm

Visitante, cera sobre papel, 35 × 50 cm

El regreso, cera sobre papel, 50 × 70 cm

Desde la ventana, cera sobre papel, 35 × 50 cm

El otro lado, cera sobre papel, 64 × 38,5 cm

50

Memorias, cera sobre papel, 50 × 64,5 cm

De vuelta a casa, cera sobre papel, 35 × 50 cm

52

Toda la noche, gouache sobre papel, 35,5 × 49 cm

El origen, gouache sobre papel, 35,5 × 49 cm

Las casas del árbol, gouache sobre papel, 35,5 × 49,5 cm

Noche de verano, gouache sobre papel, 35,5 × 49,5 cm

Camino entre el sol y la luna, gouache sobre papel, 49,5 × 39,5 cm

El árbol azul, gouache sobre papel, 35,5 × 49,5 cm

Los grabados

Ferran Roca Bon realizó una abundante producción de grabados, interrumpida bruscamente poco antes de trasladarse al estudio de la calle de Lepanto. El artista intervenía directamente en todas las fases de ejecución, desde la realización de las planchas de linóleo hasta la impresión artesanal en una prensa de madera que estaba en su casa de Cornellà. Fueron los expresionistas alemanes los que descubrieron las posibilidades artísticas del linóleo (aunque no siempre declaraban su uso), material que no permite tiradas muy extensas. Entre toda esa producción, podemos identificar un buen número de los grabados más antiguos por su familiaridad estilística con las ceras de las que hemos hablado.

Expuesto en 1983 en Editora Nacional, este grabado es uno de los que muestran un cambio de estilo tendente a la estabilidad y la simplificación.

Datables aproximadamente en los años anteriores a 1977, estas obras participan del mismo clima imaginativo, del mismo carácter de sueño cotidiano. Los elementos iconográficos (el árbol, la casa, la luna) son también reconocibles, sometidos a dislocaciones y variaciones que tal vez en estos grabados se entregan a un mayor onirismo, una agudización de lo extraño. Atónitos e ingenuos, los personajes que habitan esos lugares imposibles protagonizan los acontecimientos deshilvanados de una historia propia e incomunicable. Sus andanzas y ocurrencias captan nuestra atención en los instantes que fija el grabado, pero a pesar de permitir una intuición argumental, parece que escapan a cualquier orden para desenvolverse, ajenos a la caducidad, en su ámbito de portentos y prestidigitaciones figurativas. Una poesía funámbula mantiene las visiones en equilibrio sobre la arista fina de la emoción; en cualquier momento, como en una danza, la dinámica jovial y febril con la que el artista ha dotado sus invenciones, hará aparecer un nuevo escenario, un nuevo salto creativo. La vida que late en estas imágenes es inacabable.

«El Lladre de Pecats ens roba les idees nocturnes i gràcies a ell no ens cal arrossegar els remordiments de crims antics i futurs la resta de la dolorosa jornada. Sabeu ara què és el perdó?» (J. Barceló, *Retalls d'un vestit ciutadà*, XII). Pieza clave de estas series de grabados es «El lladre de pecats», que ilustra una fábula que Ferran Roca Bon se complacía en explicar aún muchos años después de haberlo realizado. Este personaje es una criatura del escritor Joan Barceló, para quién el pintor ilustró en 1976 el libro *Retalls d'un vestit ciutadà*, que contiene «breus reflexions urbanes en què un jo narrador descriu una ciutat tacada de colors surreals i vigilada per personatges psicodèlics, en terminologia de l'època, com són el Marxant d'estels o el Lladre de pecats» (J. Talarn, revista Arts, 15, septiembre de 2000). La lectura de los textos de este libro (recogido posteriormente en el volumen de narrativa completa, *Miracles i espectres*, a cargo de Julián Acebrón y Jordi Casals, Ed. La Magrana, Barcelona, 1998) proporciona las coordenadas imaginativas dentro de las que Ferran Roca Bon entendía su propia obra en aquella época: «Se m'ha aparegut el Marxant d'Estels aquesta nit, quan retornava del subversiu exercici de voler espiar-me els meus propis somnis. L'he vist fumant-se un puro i, després, d'assaborirlo mig estirat en un núvol que l'aguanta, m'ha explicat com se l'ha fet: agafava el

somni diari de cadascú de nosaltres i l'estenia fins que s'assecava, n'enrotllava uns quants i els tornava fum. Havia fet un pacte amb el Lladre de Pecats: ell li donava gotetes de pluja i el volàtil els pecats que li sobraven del sac» (fragmento del capítulo VIII de la misma obra). Algunos de esos sueños fueron la materia que Ferran Roca Bon recogió en sus obras. Como un verdadero personaje del mundo de J. Barceló, el artista construyó en sus grabados el mito de una ciudad en el que los enigmas se revelaban como la clave de una felicidad que, enraizada en la tradición popular, no tenía nada de extravagante.

El Lladre de pecats, linograbado (1976)

Malabarista, linograbado (1969)

El regalo, linograbado (1969)

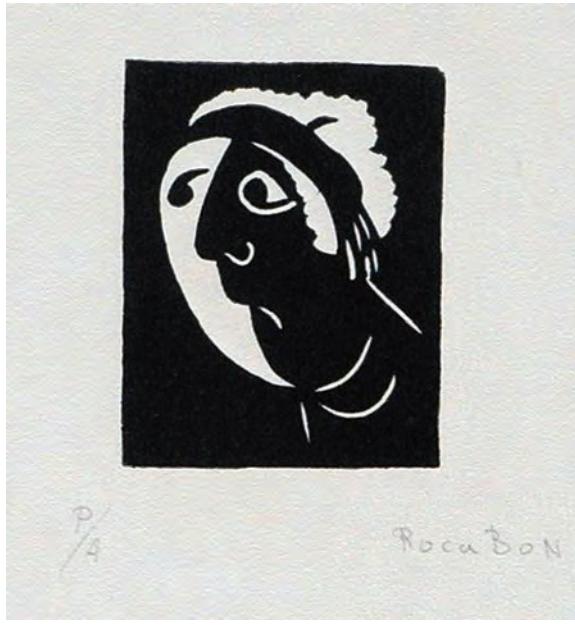
El pensamiento, linograbado (1969)

Horas altas, linograbado

Sólo una casa, linograbado

La plaza, linograbado

La noticia, linograbado



Mientras duermen, linograbado

La luna del árbol,
linograbado (1969)

La hoz, linograbado

El viajero, linograbado

Poeta, linograbado (1969)

El lugar del encuentro, linograbado (1969)

Nuestra historia, linograbado (1969)

Llibre d'ermites, linograbado, 35 × 46 cm, (1978)

El *Llibre d'ermites*

Posteriormente, el *Llibre d'ermites* (1978) reflejaría una serie de matizaciones estilísticas determinadas por una mayor limpieza en el equilibrio de blancos y negros, así como por una tendencia a estabilizar las arquitecturas y atenuar los aspectos narrativos. Esas tendencias son apreciables claramente en los que fueron los últimos grabados del artista, expuestos en 1983 en la sala barcelonesa de Editora Nacional. El *Llibre d'ermites* era una carpeta que conjuntaba los poemas de Antoni Antràs con las ilustraciones de Ferran Roca Bon; todo ello, palabras e imágenes, grabado por el artista en planchas de linóleo. En la última hoja podemos leer una interesante explicación del proyecto: «d'aquest *Llibre d'Ermites* –que va ésser pensat durant la primavera, a la Vallalta del Montnegre, repensat tot passejant pels barris vells de la Barcelona humida i acabat, per fi, a l'estiu de 78, a l'increïble tòrcul d'En Roca Bon al seu estudi de Cornellà– n'hem premsat a mà, en paper Alfa Guarro

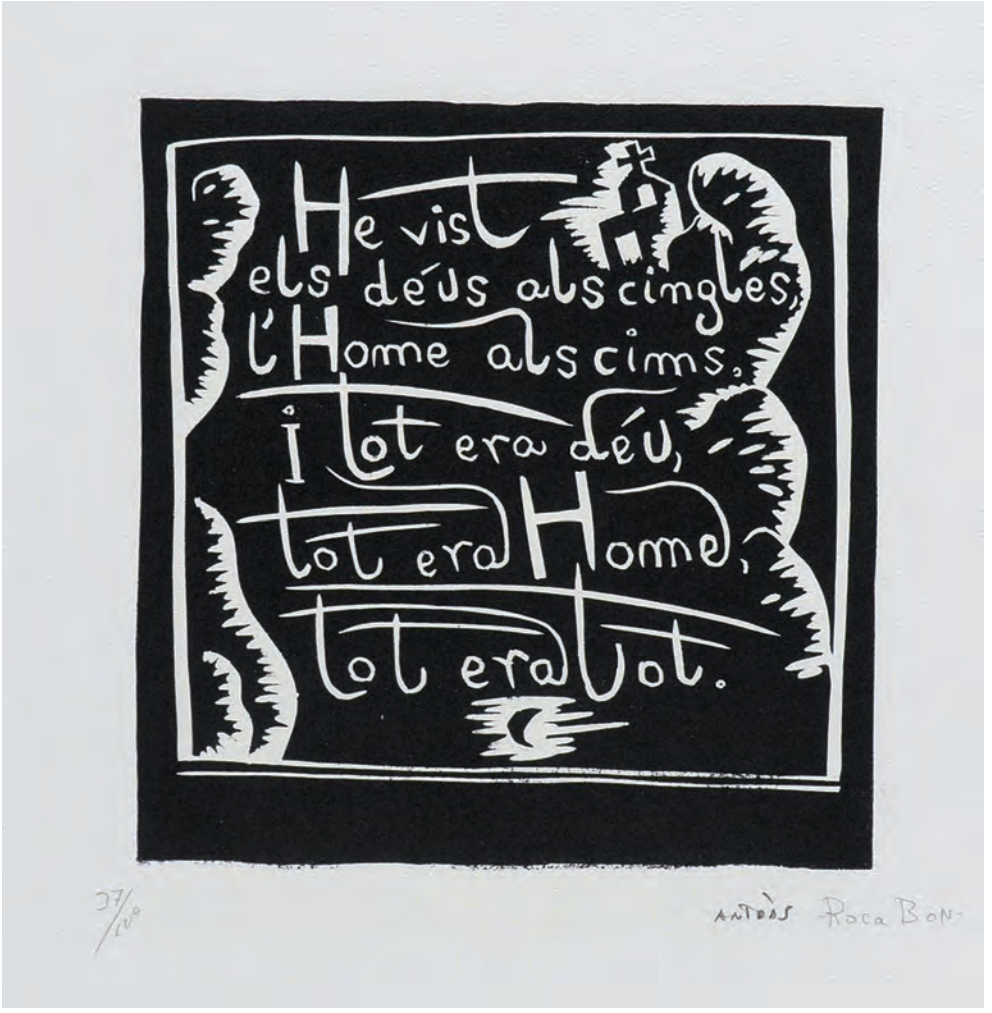
Portada del folleto para una exposición de grabados que tuvo lugar en Girona, 1979.

Casas, cent exemplars, numerats de l'u al cent i signats pels seus autors. Juliol 1978».

La carpeta de los 23 grabados fue presentada en una exposición en el Palau Meca, acto en el que la Camerata de Barcelona estrenó una composición musical de César Díaz, *Carmina de ermitas*, inspirada en los textos. En el folleto de la exposición, Jordi Benet escribía: «per a Roca Bon, el llenguatge pictòric o el gràfic no són simplement una qüestió estètica, no responen a una qualsevol posició mental ni a un joc especulatiu de síntesi, sino que són la conseqüència d'una emotivitat permanent, d'una receptivitat en la qual els records mitificats de la infantesa es confonen en un món entretingut amb fantasies d'origen oníric». Palabras que podemos referir especialmente a los 19 óleos que compartían exposición con los grabados, entre los que destacaban los titulados «Records d'infantesa» y «Homenatge a Enric Maass».

El magnífico trabajo de Ferran Roca Bon abarcó también la forma de los textos, tratándolos como piezas estéticas independientes, grabando las letras desde un punto de vista plástico que da a cada hoja un carácter personal de obra única; más que escritos, esos poemas fueron verdaderamente dibujados por el buril (con la dificultad técnica del efecto de espejo con que se debe contar al obrar sobre el linóleo). Por otra parte, los grabados que acompañan a los textos representan imaginativamente la arquitectura sencilla de unas ermitas ideales, o más bien idealizadas por la voluntad afectuosa del artista, que aquí muestra una gran empatía con su tema, un vínculo estrechamente vivido. El espíritu del artista era un ermitaño que siempre anheló la simplicidad de una existencia silenciosa y benigna. El componente fantasioso de otras obras anteriores sigue apareciendo, pero moderado por una especie de ascetismo rural, una intemporalidad solitaria y amable que convierte cada obra en una plegaria de pocas y sinceras palabras. El trazo mismo, de gran expresividad y firmeza, acentúa ese carácter contemplativo, dando a las imágenes el aspecto de antiguas xilografías. La complejidad del mundo parece quedar en suspenso, fuera de la cerca que rodea a la ermita. Dentro, basta un árbol, una espadaña, una tranquila mirada sin tiempo.

Llibre d'ermites, linograbado, 35 × 46 cm, (1978)



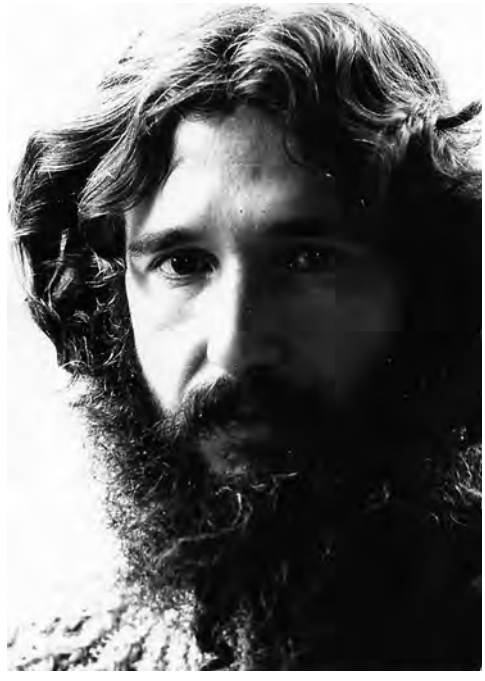
Llibre d'ermites, linograbado, 35 × 46 cm, (1978)

Llibre d'ermites, linograbado, 35 × 46 cm, (1978)

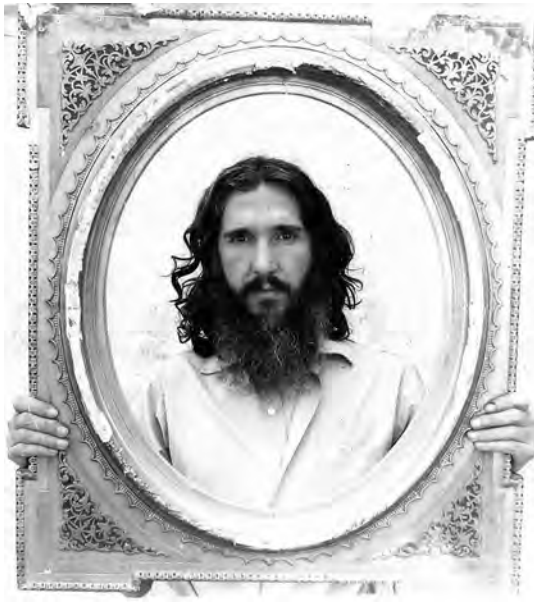
Llibre d'ermites, linograbado, 35 × 46 cm, (1978)

Joan Barceló y 'Desperta, ferro'.

En 1972, Ferran Roca Bon consiguió un estudio en la calle de Enric Granados, en la esquina con la de París, a la que daban los ventanales. Era la mitad delantera de uno de esos pisos grandes y alargados que abundan en el Eixample barcelonés. En ocasiones, sirvió de vivienda al pintor, que de todas formas seguía muy vinculado a su familia de Cornellà. Sin embargo, pronto habría un cambio. Después de la muerte de su padre, la casa en la que había nacido el artista sería derribada para construir un edificio de pisos en el que seguiría viviendo su hermana, Alba. Con aquella casa desaparecía también la casita del jardín donde el artista había trabajado. Y no eran sólo unas construcciones las que dejaban de existir, era un mundo, un clima vital que había rodeado la juventud de Ferran Roca Bon, un espacio social, el de la plaza del Trinquis, animado por personajes y establecimientos (la



Se'm presenta un Moisès ingenu i simpàtic. Dirieu que s'ha escapat d'un d'aquests retaules que admira, aquest servent de Tauro que va maleïr l'escola d'art als pocs anys, llunàtic de cap a peus (Joan Barceló en el folleto de la exposición de *Pomes Il·luminades*).



Esta fotografía es obra de Alex I. Font Vehils, uno de los habituales en la «mansarda» de la calle de Sant Pere més Baix.

mercería de *ca la Lola*, que así era conocida la casa del pintor, por la tienda que regentaba su madre, la lechería de *ca la Paulina*, el bar de *cal Trinquis*, la panadería de *cal Ciscu*) condenados a vivir sólo en la ficción artística, o en esa otra forma de ficción que es el recuerdo. Aquella casa, decorada con pinturas murales realizadas por su padre (según parece, un *Triunfo de Venus*, pintado en el techo, daba la bienvenida en la planta baja a los atónitos visitantes), y especialmente la casita del jardín, sobrevivirían en el arte: serían un motivo recurrente en los cuadros del artista, unos elementos que la memoria y la nostalgia recrearían una y otra vez, alejados ya en un pasado inaccesible, pero revitalizados por la poesía de la creación artística.

Aquellos lugares, analizados y transformados por la mirada del deseo retrospectivo e integrados en un lenguaje estético personal, son indispensables para entender muchas de las obras que el artista realizó, tanto ahora, en el estudio de la calle de Enrique Granados, como anteriormente. La forma elemental de la casita, su geometría de sueño y refugio, la higuera del jardín, las moreras que el pintor tanto había amado, la cancela en las noches de verano, la calle arbolada: son imágenes

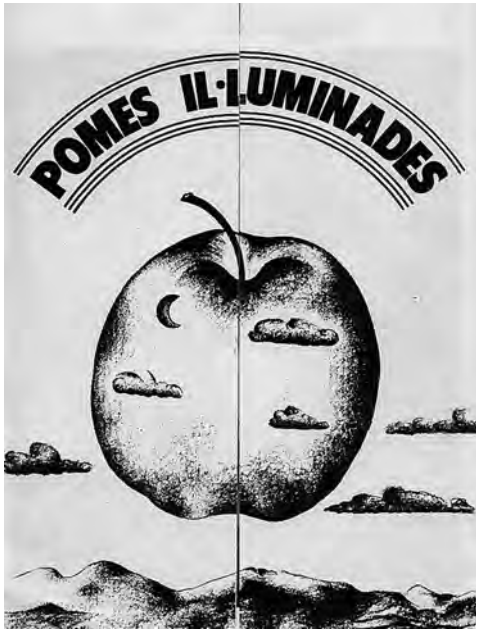
Página del manifiesto-presentación de «Desperta Ferro», con un poema de J. Barceló ilustrado por Ferran Roca Bon.

que no dejan de aparecer en las obras del pintor, que expresa con ellas la felicidad que allí vivió o la que allí experimentó como posible. Estas visiones, repetidas en las ceras, en los grabados, en las telas, a veces parece que quieran tener el poder de un conjuro y nos evocan o nos revelan lo que el pintor conservaba en el rincón más luminoso de su corazón.

Los óleos pintados en el estudio de la calle de Enric Granados constituyen por ellos mismos un conjunto coherente, de marcada identidad estilística. Los colores siguen siendo vivos, como en las ceras, pero ahora aparecen matizados por sombreados y gradaciones que acentúan los volúmenes. Los elementos naturales (siempre trasunto de una naturaleza humanizada, cercana a la vida de la civilización) juegan un papel de primer orden, pero aumenta el interés por las formas arquitectónicas complejas, que el pintor somete a diversas modulaciones e imbricaciones; el acento recae en la idea del volumen más que en su figuración realista. El mundo es transformado por la sorpresa de un aspecto que surge súbitamente, con la naturalidad de un prodigio que era esperado y se diría que incluso requerido por las cosas cotidianas: vemos algo más de lo que es la realidad, algo que

permanecía latente en ella, como un doble fondo de clarividencia. Todo, por obra de feliz alquimia artística, se vuelve enigmático y amable. Porque la mirada de Ferran Roca Bon rejuvenece lo que toca: las superficies de la costumbre adquieren de pronto un relieve de entusiasmo, la apariencia de un hallazgo que sale a la luz con poesía de aparición cordial.

Podría parecer que esta pintura es ingenua, tan verdadera es; pero tal vez se ajustaría más a su espíritu decir que es genuina, en el sentido de que nos ofrece una interpretación realmente personal y única del mundo. La pintura de Ferran Roca Bon nunca volvió a ser tan autobiográfica como en este período. Estos lienzos poseen una acusada personalidad rememorativa, en ellos todo se convierte en recuerdo, vivencia fundida con el tiempo personal, con el transcurso de las horas intransferibles de una existencia que va registrando lo que sucede o lo que podría suceder. Y esta rememoración se transforma en conmemoración: la riqueza de la realidad que el pintor descubre a cada paso merece ser celebrada en la pintura, porque el mundo de Ferran Roca Bon está penetrado de luz y sus enigmas son



Folleto de la exposición en Lleida.
El dibujo fue realizado por el artista
para la ocasión.

Dibujo para *El Llibre de la Por*, con textos de Antoni Antràs. Lápices pastel de colores.

una invitación a entender que la felicidad es una imagen cotidiana, cercana. Estos cuadros expresan el convencimiento de que la angustia y la sordidez no son indispensables para entender el mundo. Hay en ellos una especie de íntimo contentamiento ante la vida humana, una empatía abierta a lo asombroso que cada día nos regala y que un arte de gran inteligencia pictórica sabe comunicarnos.

Fueron años de proyectos, de aventuras culturales y personales. En 1975 el artista viajará por segunda vez a Nueva York, donde, desde 1971, mantenía contacto comercial con el galerista Mario Brades. Lo que pudo representar esta ciudad para Ferran Roca Bon viene expresado en una de las notas manuscritas dispersas que olvidaba entre las páginas de los libros. En la que transcribimos, sin fecha (aunque posiblemente posterior a 2000), hace una especie de resumen de su trayectoria: «con una formación poco académica, en 1958 descubre en París unas vanguardias a punto de ser liquidadas, más tarde, en la década de los años 70, en Nueva York experimenta la necesidad de ser contemporáneo, después vienen años de reflexión y soledad voluntaria, hasta llegar a una metafísica de lo geométrico». Nueva York representaba cierta contemporaneidad que al artista le parecía difícil

de asumir y a la que nunca se conformó sin criticarla. Más adelante veremos cómo expresó estos complicados vínculos en un guión para una película. Otro viaje remarcable por lo insólito fue el que le llevó, en 1974, nada menos que a Islandia. La historia de este viaje enfoca un rasgo profundo del carácter de Ferran Roca Bon: con el dinero aportado por una buena venta de obra, se presentó en una agencia de viajes para pedir un billete al destino más alejado posible dentro de Europa. Y realmente lo enviaron lejos, a aquella isla de la que volvió unas semanas después ante la amenaza del invierno. El gesto y la decisión pueden ser ejemplo de un instinto de libertad que constantemente le situaba a un paso de la fuga.

Si es cierto que Ferran Roca Bon estuvo más preocupado por la creación que por la posible proyección pública de la obra, también es verdad que deseaba un reconocimiento mayor del que obtuvo. Nunca supo comerciar con su obra y dejó esta tarea a otros que, en general, no consideraron prioritarios los intereses del pintor. Durante los años en los que trabajó en el estudio de la calle de Enric Granados, se organizaron diversas exposiciones con la obra de Ferran Roca Bon. En 1976, la orientación más esotérica de su pintura (en esa época llegó a firmar algunas obras

El cuadro en el lugar que lo inspiró. La fotografía data seguramente de 1976.

con su signo zodiacal, Tauro, y el del elemento Tierra), vertiente que nunca abandonó del todo y de la que volveremos a hablar, encontraba acogida en la sala Occitània, con títulos como «La Catalunya alquímica», «L'arbre que busca la veritat» o «La masia estima un arbre». Con prácticamente las mismas obras, presentaba unos meses más tarde, en la galería *Cosa Nostra* de Lleida, una exposición titulada *Pomes il·luminades*, para la que el escritor Joan Barceló redactó un interesante texto en el que repasa la biografía del pintor y describe su obra: «tot hi flota, res no té consistència ni està en cap lloc fix (...) és un aiguabarreig ordenat al seu cap de cels, cases, homes perduts... i arbres que volen, millor dit, que neixen a l'aire perquè la llaor hi caigué», para concluir afirmando que el pintor «pertany, com pocs, al regne dels eterns infeliços: sabem que no trobarem la veritat, allò que en diuen bondat i fins la bellesa, sino en els somnis, en l'altre món que ell, ja era hora que algú se n'encarregués!, pinta en aquest».

El artista estaba particularmente satisfecho con la exposición que en 1977 tuvo lugar en la sala *Estudi 13*, en la calle de Vigatans, de Barcelona, donde, además de óleos, se exhibieron los grabados realizados para ilustrar un libro de poemas de

La azotea del edificio de la calle de Enric Granados, que inspiró algunas obras importantes al pintor.

Salvador Espriu (*Cançó de capvespre*). A esa galería estaban vinculados los miembros del grupo *Desperta Ferro!*, artísticamente heterogéneo, del que formaban parte, además de Ferran Roca Bon (que durante un tiempo hizo constar su permanencia al grupo en los folletos de exposiciones), Anastacia Mamuyac, Martí Teixidor, Xavier Vilallonga y otros. Solían reunirse en la bodega *El Nus*, en la calle de Mirallers, muy cerca de *Estudi 13*. Joan Barceló había escrito en 1976 una especie de manifiesto para el grupo, del que fue fundador y animador, *Desperta ferro! Grup d'Art al poble*. Este encendido manifiesto afirma que el grupo «arrela més en l'esoterisme que en les universitats», para concluir con el grito de guerra de los antiguos almogávares: «... volem esventrar les xarxes que alguns trafiques de l'art paren a l'obra mitjançant la comercialització i un sistema de galeries i editorials que esdevé autèntic supermercat de quadres i llibres. Per als adormits i els qui ai! no saben somniar: desperta ferro!». Para la misma publicación, que presentaba uno por uno a los componentes del grupo (fotografiados por Julià Peiró), Ferran Roca Bon ilustró y caligrafió dos poemas de Joan Barceló: *Absoltes per a l'escorpí* i *Al turó de cada vila* (dedicado «a En Roca Bon, pintor de finestres», con esta encantadora estrofa

Titulado *Firma amb lluna*, este grabado apareció reproducido en el folleto de la exposición en *Estudi 13*, 1977.

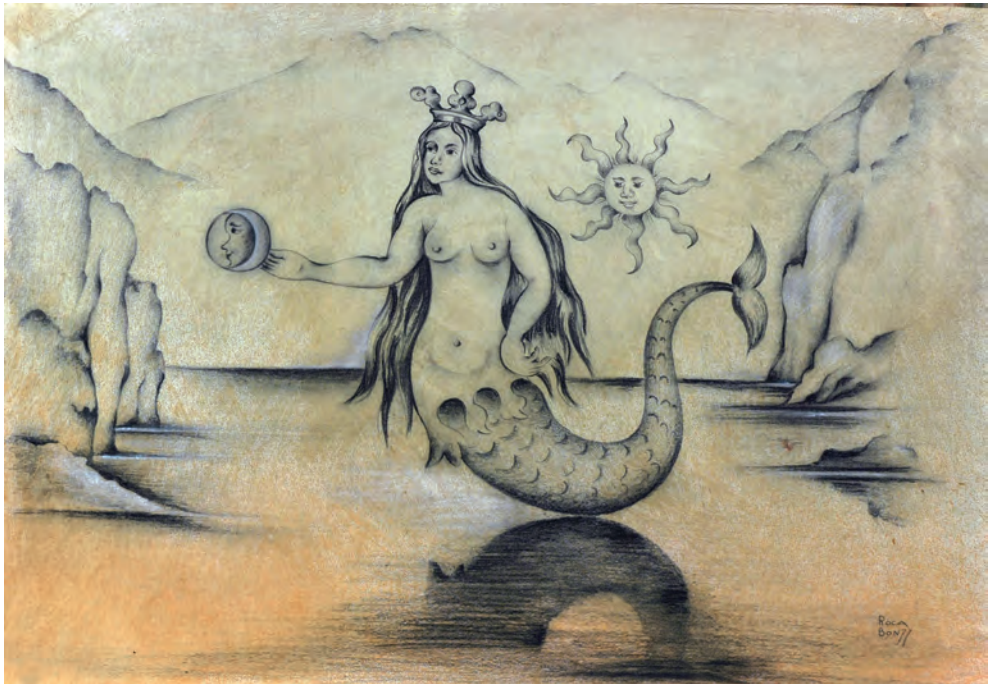
final: «Al turó de cada vila / un ramat d'escolanets / disfressats de focs follets / ballen amb sotana lila».

Para el folleto de la exposición en *Estudi 13* el escritor firmaba una curiosa declaración de amistad: «a En Roca Bon me'l vaig trobar una nit de somni indesxifrable (...) ens va dir que era pintor i que tenia un estudi a la lluna, voltat d'arbres i cortines, des del qual podia retratar els volàtils nocturns (...) vam fer-nos força amics amb el pintor Roca Bon, tan amics que al cap de poc m'oferí un tros de lluna, on vaig escriure les meves cròniques del sonambulisme». Asimismo, el pintor Emili Flotats, miembro también de *Desperta ferro!*, aportaba su colaboración literaria con un poema: «i amb colors nets fas la muntanya / i els arbres, un caminet i la casa, / i dintre de la casa uns mobles contents / que esperen que torni un bon home / que ha anat a portar-li un ram de flors a la lluna, / perquè en el teu món tot estima». Ecos del mundo pictórico de Ferran Roca Bon, un mundo donde, en hermosa expresión de E. Flotats, «és cosa corrent el miracle».

Joan Barceló y Ferran Roca Bon llegaron a una gran compenetración y sus obras se iluminan mutuamente; ambos *sabían ver* el espacio que les rodeaba y descubrían en él la capacidad multiforme de la realidad para convertirse en enigma, un enigma cotidiano. El último texto del que tengamos noticia que el escritor redactara para el pintor fue el del folleto de una exposición en la galería Jané de Barcelona, en 1978, con un título espectacular, *El pintor Roca Bon es neteja el color daurat de les ungles*, que describe poéticamente al artista restaurando «el marc daurat d'un mirallet barroc que s'ha trobat a la brossa que encatifa les voreres»(publicado en la obra ya citada, *Miracles i espectres*, por J. Acebrón y J. Casals). Ese mismo año, presentó en el Palau Meca (en un espacio ocupado hoy por el museo Picasso), el *Llibre d'ermites*, del que ya hemos hablado. También en colaboración con Antoni Antrás inició otro proyecto de libro ilustrado con dibujos, el *Llibre de la por*, que no llegó a finalizar.

En un ambiente de estimulante actividad artística y cultural, el pintor vivió en la ciudad de Barcelona los años bulliciosos de la Transición. Fueron años iluminados

por la amistad con diversos artistas y gente de la cultura, como Joan Barceló, Julià Peiró, Antoni Antrás, Carlos Mensa, José Folgado, Baldomero Pie o Enric Maass. No podría decirse con certeza que alguno de ellos influyera artísticamente sobre el pintor, pero sí que su personalidad conservó la impronta de aquellas amistades irrepetibles. La casa familiar de Cornellà (cuya balaustrada es casi una firma del artista), el taller de la calle de Enric Granados y la azotea del edificio en el que estaba ubicado, el pueblo de Horta de Sant Joan, la mansarda de la calle Sant Pere més Baix (refugio de bohemias benignas y de ilusiones libres): Ferran Roca Bon dedicó magníficas obras a los lugares en que se desenvolvía este entorno y donde él mismo hallaba lo mejor de su creatividad.



Emblema, lápiz sobre papel , 55 × 37,5 cm (1977)

Dones d'aigua, lápiz sobre papel, 55 × 37,5 cm (1977)

Enric Maass: Horta de Sant Joan

Enric Maass fue el gran amigo de juventud de Ferran Roca Bon. Se habían conocido en la Escuela de Bellas Artes, en 1958 o 1959, y su amistad perduró durante los veinte años siguientes, hasta que la inercia de un alejamiento circunstancial acabó sustituyendo la relación personal por un acervo de buenos recuerdos. Los dos jóvenes pintores emprendían largas excursiones al pueblo de Horta de Sant Joan (Tarragona, Alt Camp), aventuras que a veces les obligaban a dormir en cuevas o refugios insólitos. Ambos compartían la fascinación por aquel lugar, por su paisaje y su arquitectura, pero aunque fue Ferran Roca Bon, que tenía en el lugar parientes más o menos lejanos, quién le había descubierto a su amigo aquella geografía irresistible para un pintor, fue Enric Maass quién se dejó atraer por ella hasta el punto de trasladarse a vivir allí.

Esto ocurriría en 1974, cuando con su mujer, que pronto sería conocida por su nombre de escritora, Teresa d'Arenys, se instaló, prácticamente con lo puesto, en un viejo caserón. En aquel escenario, rodeados y sostenidos por la intensidad vital que se desprendía de las viejas piedras, Enric i Teresa encontraron sin duda suficientes motivaciones y compensaciones creativas a lo que había sido una decisión genialmente impulsiva. Ferran Roca Bon los visitaba de vez en cuando, pero el contacto que los amigos mantuvieron durante aquellos años fue en buena parte epistolar. La fortuna, favorecida por el cuidado de Teresa d'Arenys, ha permitido que las cartas de Ferran Roca Bon se hayan conservado. Por desgracia, las que le fueron enviadas desde Horta de Sant Joan han desaparecido.

Este epistolario, testimonio excepcionalmente directo de las preocupaciones artísticas y de las pequeñas peripecias cotidianas del pintor, nos permite entrever con viveza las evoluciones de su conciencia alrededor de algunos temas que re-

sultan fundamentales para entender más profundamente su personalidad artística. Datadas entre 1975 y 1979 y casi todas remitidas desde la plaza Lope de Vega de Cornellà (el nombre oficial que entonces se había impuesto a la plaza del Trinquis), esas cartas conservan el rastro de una crónica que ahora podemos reseguir, no sin cierta indiscreción, como si examináramos sus útiles de trabajo durante una momentánea ausencia del pintor; y aunque la visión que nos ofrecen sea fragmentaria, no por ello es menos valiosa, porque poseen el carácter de documentos internos del quehacer artístico, casi de apuntes de taller, escritos sobre los papeles ocasionales que él tenía a mano: carteles, pruebas de grabados, hojas de libreta, etc. Ferran Roca Bon, como escritor, era un anarquista de la ortografía. No es ésta una edición filológica de su correspondencia, por lo que me he permitido la libertad de introducir las imprescindibles correcciones con el único propósito de hacer legibles los fragmentos que transcribo.

Leamos las cartas. La más antigua (abril de 1975) nos aporta una noticia interesante: «fui al taller y me despedí, pero en vez de enfadarse resulta que lo entienden, hablo con mi familia y también lo entienden, encuentro gente y todos entienden que tengo que pintar y vivir lo que yo creo». Seguramente se trata del Taller Montiel; en el trasfondo está el permanente dilema que los retablos, con su carácter artesanal, plantearon al pintor, que se alejaba de ellos para volver una y otra vez. Del mismo año, aunque no consta el mes, es otra carta que, además de la receta de la sopa de cebolla, da algunos consejos a Enric Maass sobre el trabajo con el dibujo: «eres todo espíritu desordenado, con mucha visión pero sin saber realizar (...) trabaja, haz bocetos, es lo único que te falta, lo demás lo tienes todo». «Las Dones d'Aigua, aquel lago, aquel paisaje del Montnegre me ha entrado»: no será esta la última vez que en sus cartas el pintor mencione la fascinación que siente por los parajes del Montnegre, relativamente cercanos a Arenys de Mar. Los escenarios, misteriosos y a la vez familiares, de los dibujos más esotéricos de esta época recogen sin duda las impresiones que le dejaron aquellos sitios.

La siguiente carta de 1975 (octubre) es realmente interesante: «Enric, hablemos de pintura, porque creo que es lo mejor que podemos hacer, es nuestra manera

«Construir un templo, plantar una higuera y tener agua».

de acercarnos a Dios. Pero de todo lo que hablemos, la pintura tiene que ser nuestro punto de partida, ella nos lleva a conectarnos con el todo y ella también nos centrará, con ella la lucidez y también la locura. Cógete fuerte y no lo dudes, es la única manera de salir adelante. Pensaba, tal como te dije, trabajar de firme durante cuatro meses en retablos y después dejarlo del todo para empezar a pintar, esto no puedo hacerlo, pues tengo necesidad de pintar y si no lo hago siento un vacío muy grande que me anula, así es que entro a las ocho de la mañana al estudio y no salgo hasta las ocho de la noche y así puedo dedicar algún tiempo

a dibujar, he cambiado mucho en unos días, no conocerías en nada mis dibujos». Siempre a vueltas con los retablos, el pintor llega a hablar de ellos como de un *trabajo*, contrapuesto a la *pintura*, pero siempre habría de volver a ellos.

En las últimas misivas de 1975 se percibe tal vez un eco de los acontecimientos históricos que la sociedad española estaba viviendo, pero para marcar una distancia que Ferran Roca Bon quiso mantener a lo largo de toda su vida: «tuve que oír que Ferran Roca-Bon (sic) está muy pasado y lo peor que no tiene humanidad, porque yo veo la historia como creación artística o religiosa y en el momento actual se escribe y ve como una realidad social. Todo esto, en este momento que todo el mundo está asustado, yo lo mando a la mierda, yo me quedo con un grillo, una nube y el color amarillo». Bella y definitiva toma de posición. «En la Galería Nova abierta con otro nombre hay una exposición de grabados de Moore, paso por alto de hablarte de sus grabados, no puedo, pero sí de unas fotografías en su estudio con un tórculo, trabajando. Qué milagro ver al artista en su taller cuando toca fondo, el alquimista sale, cuantas ganas tengo de dejar el trabajo para poder empezar a trabajar». El tema del artista como alquimista es constante en estos años para expresar la concepción que defendía Ferran Roca Bon de su trabajo.

Ya en 1977 (de 1976, extrañamente, no se conserva ninguna carta, aunque las dataciones del pintor son siempre dudosas) reaparece el sueño de la vida rural, una casa que Enric y Teresa debían buscar para el pintor: «después de mi exposición que será en diciembre pienso dejar Barcelona, pienso mucho en Horta pero también en los huertos de Arenys. Con los krishnas me ha ido muy mal, dime qué día marchais de Horta, cómo va tu trabajo, yo he perdido mucho tiempo en tonterías». Efectivamente, en otro giro de su búsqueda de sentido, el pintor se había integrado en una comunidad hinduista, tal vez la de la Conciencia de Krishna o la de Brahma Kumaris (como, a su manera, había hecho también su amigo Joan Barceló). También de 1977 es una carta escrita en el dorso de un cartel de la exposición *Pomes il·luminades*; en ella, aún fantasea con la utopía bucólica a pesar de los obstáculos que interpone la simple realidad: «siento mucho más amor y respeto

por muchos árboles y pájaros o el agua del barranco que por muchos hombres. Lo veo un poco difícil por el momento juntar suficiente dinero para comprarme una casa, pero sí la posibilidad de comprar un huerto o pedazo de tierra que tuviera agua».

La última carta de ese año da cuenta de un fracaso comercial («he hecho una exposición en Valencia, allí había 25 obras, todo el trabajo de unos ocho meses y no se ha vendido nada»), para acabar con una insólita declaración que expresa el deseo de otra vida, esa constante insatisfacción del pintor (que sólo pudo resolver en la pintura), de la que ya he dicho alguna cosa: «me paso los días dibujando en el entresuelo de Cornellà, lápiz, acuarela, tinta pastel y goma arábiga todo mezclado. Estoy lleno de nostalgia por algo que no sé exactamente lo que es, pero tengo nostalgia, estoy dibujando y cada vez me gustan más tus dibujos, descubro cosas que me hacen comprender lo que tu haces. Me gustaría tener un burro, un perro, dos hijos y una mujer, papel y lápiz». Esta carta está firmada con el signo zodiacal del pintor, frecuente en las obras de este período.

En 1978 el pintor sigue soñando el refugio agrario de una existencia diferente, sueño acariciado con la tristeza de saberlo imposible: «Ahora creo que ya es el momento de que venga a poner mi estudio en Horta. Toda mi lucha se podría resumir con algunas palabras de tu carta: "no renuncio a somniar i segueixo amb el que tantes vegades ens hem promès". Pienso que todo lo tengo que ver desde mi huerto de Horta». En esta misma carta, después de explicar cómo se prepara y se conserva el betún de Judea, anuncia la próxima inauguración de la exposición del *Llibre d'ermites* (esta carta y otras posteriores están escritas al margen de pruebas de los grabados), que le da pie en la siguiente para ofrecer un hermoso autorretrato anímico: «os escribo desde el huerto de mi ermita. Estoy en el estudio de Cornellà, quizá mejor arreglado pero sigue siendo pequeño igual. He pasado algunos días en la Vallalta del Montnegre, haciendo apuntes y recogiendo plantas para mi herbario de plantas medicinales, pinto óleos sobre tela. Gente de galerías han venido a verme y hasta me han dado fechas, pero yo espero, prefiero la farigola y el romaní».

Llegamos así a la última carta, escrita en Puerto de la Cruz, donde Ferran Roca Bon había expuesto con éxito una serie de retablos de temática oriental: «cuando pienses en mí hazlo pintando y me sentiré feliz. Si queréis puedes escribir a Cornellà, dentro de unos días marcho de Canarias». La lectura de este epistolario sin pretensiones literarias nos ha permitido atisbar la profunda autenticidad de una creación artística, la cotidiana ilusión sobre la que se edificó la existencia de los dos amigos pintores, que a pesar de la distancia mantenían una comunión de ideales, una entrega vital a la pintura. Dos amigos que muy jóvenes se habían prometido morir pintando. Ferran Roca Bon cumplió la promesa.

Nacer en otro lugar

Empezábamos con las palabras de Franz Marc, artista admirado por Ferran Roca Bon, y también con ellas acabaremos esta primera parte. La obra de nuestro pintor está dominada, efectivamente, por esa idea del *otro lugar*, que sólo la pintura puede hacer accesible; ese lugar enigmático que no es más que la realidad visible transformada por la mirada atenta y amante del pintor. La creación y la vida de Ferran Roca Bon fueron una constante búsqueda, por vías diversas, de esos espacios de trascendencia cotidiana. En último término, nadie puede sustituir con palabras ajenas el descubrimiento del *otro lugar*, que depende exclusivamente del interés de cada uno, de un trabajo íntimo, a veces difícil, de acercamiento, del convencimiento que sólo nace de la pasión. De esta pasión por la pintura hemos hablado en estas páginas, que en relación a la biografía llegan hasta el momento (1984) en que el pintor abandonó aquel estudio de la calle de Enric Granados. Después, el camino modificó el panorama, de forma que resulta conveniente dejar para otro capítulo las consiguientes indagaciones.

En el caballete, *L'arbre dels fruits il·luminats*, obra expuesta en 1976 en la Galería Occitània y reproducida en el libro-manifiesto de 'Desperta Ferro'.

El caballete

Estamos en la calle de Enric Granados. El interior del estudio ha sido resumido en el caballete, la paleta y la silla, vistos desde un ángulo elevado. Podemos reconocer el mismo espacio en la fotografía de la página anterior. Pero el pintor esta ausente del cuadro, que establece un doble juego de correspondencias: en el caballete está colocada una obra que dobla un detalle de lo que se ve por la ventana, la silla está multiplicada por su imagen flotante, de un verde irreal. Por una parte, pues, la copia de la realidad, por la otra, su transformación poética: dos formas de fidelidad figurativa que no se excluyen entre sí. No hace falta ver al pintor para identificar su presencia en esta obra que es prácticamente una declaración de principios estéticos.

El caballete, óleo sobre tela, 65 × 81 cm

Nocturno

La balaustrada con las tres bolas de piedra es un motivo reiterado en muchos lienzos de esta época. Es la imagen identificativa de la casa de Cornellà y también de un sueño que para el pintor fue esencial: el de un estado de cosas ideal en el que podía concebirse la posibilidad de ser feliz civilizadamente. Aquí vemos la fachada como esquema de los mínimos elementos convencionales: la puerta y la ventana. Ha sido reducida a un plano sin profundidad, a la manera de un telón. Detrás, se proyecta su imagen *nocturnizada* (permítase la palabra), como reflejada en un espejo oscuro, con disposición invertida de puerta y ventana, tal vez como las veríamos desde dentro. En el cuadro hay dos lunas y la más brillante es también la que se ve desde dentro, la que de hecho está en el interior. La inclinación del suelo, que la del árbol intenta equilibrar, acentúa el aire onírico, interrogativo, de la composición.

Nocturno, óleo sobre tela, 61 × 49 cm

Las horas

Los detalles arquitectónicos, en este caso la cornisa dentada, los respiraderos, los peldaños de la puerta, dependen en cada cuadro de la imaginación del pintor. La balaustrada ha sido esquematizada, como si se tratara de una valla. El viento de la luna, una corriente de luz oblicua, esparce las cifras de las horas; pero no encontramos el 7 ni el 9 (¿el año en qué fue pintado el cuadro?, ¿el número de la casa?). En la calle, un árbol invernal, de ramas óseas y puntiagudas como una cornamenta, impone silencio, arañando con su forma ansiosa la densidad nublada del cielo. El reflejo oscuro de la casa aparece lejano, callado en un sueño de grises que parece querer abarcarlo todo. Sólo, en el centro, un ángulo de la casa, el jardín y la cancela conservan la calidez de otras horas más amables.

101

Las horas, óleo sobre tela, 70 × 50 cm

El tiempo recobrado

La plaza del Trinquis, en el barrio del Pedró de Cornellà. A la izquierda, la casa familiar, sugerida por la cancela y la balaustrada con las bolas de piedra. A la derecha, la reminiscencia de la casa que probablemente ocupó la lechería de *ca la Paulina*. Una calle recta, bordeada de árboles, lleva a una lejanía irreal, un punto de fuga que absorbe la perspectiva en la incógnita de un tiempo que ya queda fuera de nuestro alcance. Esa calle es una travesía del recuerdo. Los árboles, los únicos supervivientes que aún hoy podrían recordar las viejas músicas del vecindario, funden sus copas en un torbellino de azules y ocres que es el entoldado luminoso para una fiesta de la memoria. En el cielo, sobre la casa insinuada, flota, claro está, la luna.

El tiempo recobrado, óleo sobre tela, 36 × 45 cm

La calle de la luna

Hi ha una lluna falsa per als mentiders, que no saben enamorar-se de la foscor, per als qui no aixequen mai el cap enlaire, i n'hi ha una altra, lluna de plata que degoteja perfums, per als vidents.

J. BARCELÓ, (*Retalls d'un vestit ciutadà*, 11)

La luna va subiendo por la calle del arrabal, la calle que ya conocemos, hacia su casa, la atalaya del vidente, que recorta un tejado ingenuo sobre el cielo purpúreo. Desde una ventana que parece el escenario de un teatro de títeres, la luna gobierna los sueños, el crecimiento alucinado de los árboles, enraizados en su propia voluntad noctámbula y libre.

La calle de la luna, óleo s.tela, 50 × 70 cm

La higuera

La higuera del jardín de Cornellà, singular, magnificada, impone un protagonismo fantasmagórico. Parece que sus ramas desnudas generan un torbellino nocturno que conmueve el equilibrio de la casa. A la izquierda, la cerca, enfatizada por el color enrojecido del cielo, crea cierto desasosiego invernal. La casita donde trabajaba el pintor ocupa el centro de la composición con su geometría simple, se diría que se mantiene algo alejada y ajena a la agitación ambiental. En su interior, una luz encendida; las ventanas de la casa también están iluminadas, pero la suya no es la misma luz. Sobre el tejado de la casita, una media luna menguante, muy amarilla.

La higuera, óleo sobre tela, 85 × 72 cm

La Catalunya alquímica

La obra, con este título, aparece reproducida en blanco y negro (junto con *Conjunció*, *L'arbre dels fruits il·luminats* y *Vetllada de bruixes a Horta de Sant Joan*) en el manifiesto de presentación del grupo *Desperta Ferro*. Fue también expuesta en la Sala Occitània. Podemos deducir que fue pintada en 1976 o poco antes. Colores festivos para un paisaje amado que une dos lugares predilectos, indispensables para el joven pintor: la casa de la plaza del Trinquis y el pueblo de Horta de Sant Joan (identificable por la ventana gótica de la masía y la silueta del campanario). Campos cultivados, orden de los surcos, amistad de los almendros en flor, que proyectan una sombra de algodón. El cielo se funde con la arquitectura y las nubes corren sobre las paredes. Pero basta con cruzar la calle para encontrarnos en la plaza de Cornellà, en la acera frente a la casa, que asoma con cierta timidez oblícua, buscando su lugar en este territorio prodigioso, propicio y abierto a la felicidad de una vida idealizada, pero no por ello menos verdadera.

La Catalunya alquímica, óleo sobre tela, 80 × 67 cm

El árbol del conocimiento

Seguramente,ésta es la obra que fue presentada en la exposición de Lleida con un título que preguntaba: *va sortir el primer pomer de la Seu?* Lo más probable es que fuera pintada el mismo año, 1976. Efectivamente, vemos un gran árbol cargado de frutos que surge del claustro gótico de la Seu Vella. El edificio y el promontorio que lo eleva por encima de la ciudad se dividen entre el amarillo del sol y el azul de la luna, a ambos lados del manzano imponente, que despliega sus ramas sobre un fondo de nubes azules entre las que aparece un arco iris a la derecha, del lado de la luna: la gracia no tiene por qué ser coherente. La misma dinámica oscilante hace que si bien el sol sale por la izquierda, en la ciudad amanece desde la derecha. La nubosidad se convierte en niebla entre los tejados, sobre los que flotan unas nubes más oscuras, acentuando la separación entre las casas que se apiñan abajo y la dignidad monumental de la acrópolis.

El árbol del conocimiento, óleo sobre tela, 92 × 60 cm

Vigilia

El doble dialéctico de la imagen en su transparencia nocturna es una figura de su poética artística que el pintor utiliza con cierta frecuencia durante este período. Aquí, la arquitectura de un monasterio se expande en ese halo espectral que sugiere una abolición del tiempo, una permanencia más allá del presente, como un eco anímico que se prolongara hacia una especie de inmortalidad. La geometría claustral está marcadamente delimitada por los muros; los edificios que la componen poseen la calidez visual de unos colores intrínsecos, que surgen de las formas mismas; el monasterio es una lámpara encendida en la noche.

Vigilia, óleo sobre tela, 38 × 46 cm

Sant Pere més Baix

Ferran Roca Bon pintó una serie de óleos dedicados al piso que, propiedad de Antoni Antràs, acogía las reuniones de amigos muy diversos. Le llamaban «la mansarda» y estaba situado en la calle de Sant Pere més Baix, en aquellos «barrios viejos de la Barcelona húmeda», como dice la presentación del *Llibre d'ermites*, obra que tal vez fue diseñada y discutida en este sitio. Aquí, al calor de la vieja estufa de carbón, podía suceder lo más inesperado, como un concierto de música dirigido por el compositor César Díaz, podía gestarse la idea más brillante o la ocurrencia más extravagante, incluso podía aparecer la luna dentro de un armario. El pintor trata el espacio utilizando varios registros estilísticos, desde el realismo mágico al ilusionismo *naïf*, transformándolo en un ámbito de felices maravillas, como eran felices aquellos tiempos, sin que esa transformación desnaturalice su carácter popular.

Sant Pere més Baix I, óleo sobre tela, 81 × 64,5 cm

116

Sant Pere més Baix II, óleo sobre tela, 65 × 48 cm

Sant Pere més Baix III, óleo sobre tela, 59 × 48 cm

Sant Pere més Baix IV, óleo sobre tela, 48 × 59 cm

Sant Pere més Baix V, óleo sobre tela, 59 × 48 cm

La sala de espera

¿Quién es esta mujer? Ferran Roca Bon no dedicó muchas obras a la figura femenina, pero en la mayoría de ocasiones en que lo hizo, se trata de personajes concretos que responden a una experiencia personal del pintor. Sus modelos eran reales, tenían un nombre y una circunstancia temporal relacionada con el artista. Las mujeres pintadas por él forman parte de su autobiografía, como ocurre con casi todos los temas de este período. Ferran Roca Bon no solía inventar, simplemente miraba con otra profundidad. ¿Quién es esta mujer? Las piernas moldeadas por las medias se cruzan dibujando un signo de incógnita; reposo y actividad se conjuntan en el gesto, en la posición dinámica de los pies. La levedad del asiento acentúa la calidad escultórica, de gran presencia plástica, de este instante femenino fijado en una memoria que el artista transfiere al espectador.

La sala de espera, óleo sobre tela, 49 × 70 cm

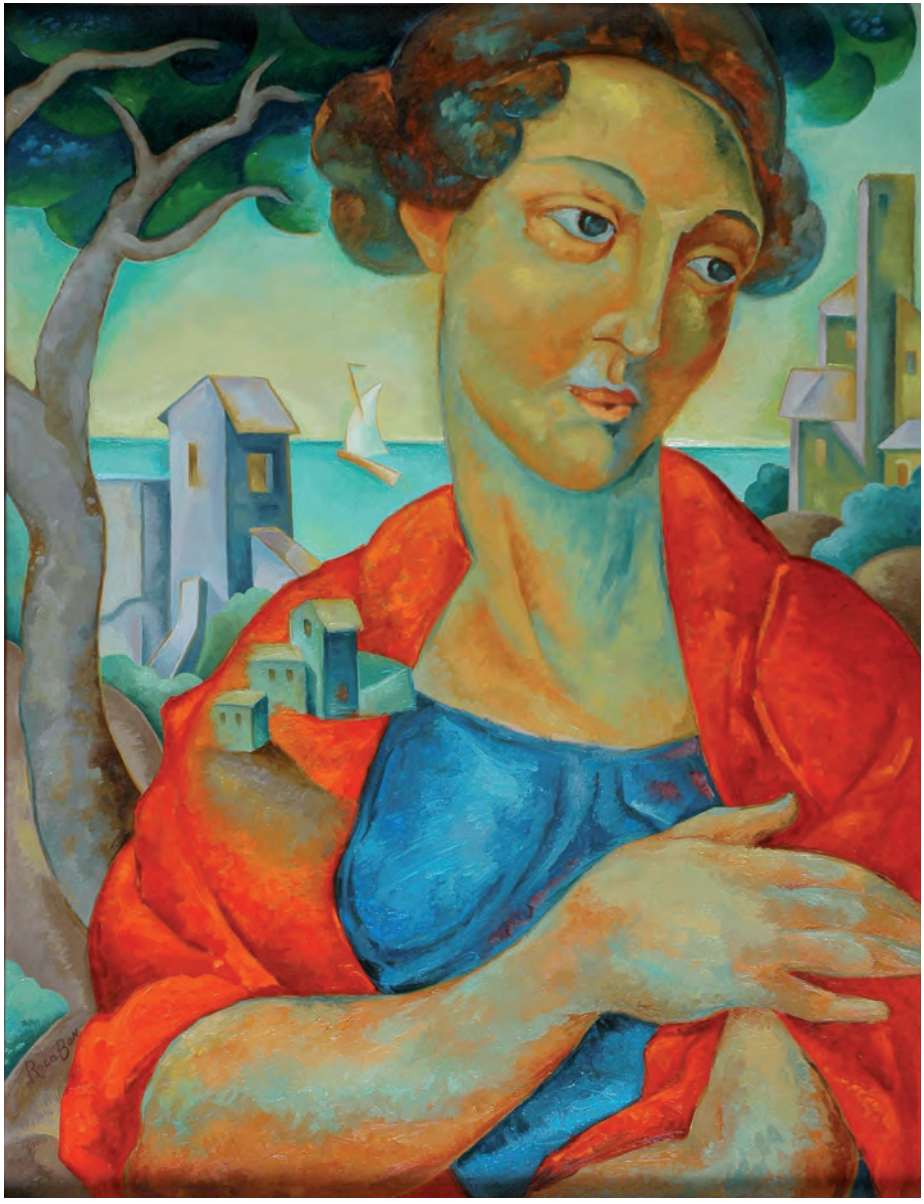
122

Mediterráneo

Esta es una obra que Ferran Roca Bon apreciaba de manera especial. Fue una de las últimas que pintó en el estudio de la calle de E. Granados. Nunca quiso desprenderse de ella y la mostraba con ceremoniosa estima. El afable comedimiento de esa mujer pensativa, llena de recuerdos edificados a la orilla del mar, podría explicar todo aquello que el pintor amaba y buscaba: un tiempo y un lugar que él sabía cercanos y a la vez irremisiblemente lejanos.

El maestro en su taller, que con su pureza y su simplicidad, pasa días frente a esos mismos ojos que él forma y modela, ve cómo aparecen lentamente las manos de Dios de entre esos colores inanimados, y esa obra, que sin embargo es suya, le parece entonces que no es sólo un rostro desconocido, sino también un alma desconocida a la que él debe rendir homenaje. Y sucede con bastante frecuencia que una ligera pincelada fortuita haga surgir de repente en esos rasgos un ángel nuevo, ante el que el pintor se conmueve y queda sumergido en la nostalgia.

Adalbert Stiftert (Feldblumen, I, 1847).



Mediterráneo, óleo sobre tela, 48,5 × 60 cm

La azotea

El pintor acerca la azotea al mar y convierte sus arquitecturas en las de un pueblo de costa. Es la azotea de la calle de Enric Granados, es el verano mediterráneo, luminoso y popular. Es también la recuperación de una idea de cultura y de sociedad. El pintor utiliza colores de mediodía, de alegría tranquila, de tiempo reposado entre las geometrías hermanadas que nos hablan de ocios contemplativos, de pequeñas actividades y de tertulias inacabables. El palomar y la balaustrada clásica: es el ideal de una ciudad soñada que en tiempos de Ferran Roca Bon ya era historia, rastro de fragmentos. Si escuchamos el sonido de la pintura, oiremos los acordes de una música hecha de armonías aéreas, tal vez una de las *Cançons i danses* de Frederic Mompou.

La azotea I, óleo sobre tela, 100 × 73 cm

126

La azotea II, oleo sobre tela, 128 × 88 cm

EL ENIGMA COTIDIANO

Libro de Horas, técnica mixta sobre tabla (1990), 40 × 58 cm

Cierra tus ojos corporales para ver tu cuadro
primero con los ojos del espíritu. Luego saca
a la luz del día lo que hayas visto en la oscuridad
a fin de que actúe de nuevo sobre otros, de fuera hacia dentro.
C. D. FRIEDRICH

En el estudio de la calle de Lepanto. La fe Baha'i.

Los primeros años de la década de 1980 suponen para el pintor una serie de cambios en su vida personal y en su entorno que indudablemente se reflejarán en la obra. En 1980 muere, muy joven, el escritor Joan Barceló y es de suponer que la desaparición del amigo y cómplice poético representó una primera ruptura con el imaginario que hasta entonces había cultivado el artista. Por otra parte, la existencia del grupo *Desperta ferro!* se había ido desvaneciendo de la misma forma casual con que había aparecido. En 1982 otro acontecimiento le afectó más directamente: su mujer, Anastacia, marchó definitivamente a los Estados Unidos y después de un tiempo en que mantuvieron una correspondencia escrita, todo vínculo que pudiera quedar se apagó en el silencio y el olvido. Unos meses después, el mismo año, aparecería en la vida del pintor la que fue su compañera y esposa hasta el final de sus días, Karen González, también pintora. Es probable que el hecho de que ella perteneciera a la fe Baha'i precipitara una decisión que se concretaría al año siguiente: en 1983, Ferran Roca Bon se inscribiría en los registros del centro Baha'i de Barcelona. El pintor ya conocía esta religión desde su viaje a Islandia de 1974, pero es difícil rastrear los antecedentes que le llevaron a dar tal paso. Ese mismo año conoció a través de Karen al que sería su gran mentor y amigo, Mark Granfar, también miembro de la comunidad baha'i, que llegaría a poseer la colección más nutrida que atesora actualmente obras del artista.

Conviene ahora que nos detengamos un momento para intentar entender qué pudo representar la fe Baha'i para el pintor. La fe Baha'i es una tradición religiosa fundada por el persa Bahá'u'lláh en el siglo XIX. El eje principal de su doctrina es la afirmación de la unidad de todas las religiones, que representan diversos estados evolutivos de la humanidad. Cada época ha tenido su manifestación de Dios, que es siempre el mismo Dios, cuya revelación progresiva traza una cadena de profetas culminada en Bahá'u'lláh, que es la manifestación de Dios para nuestra época. Ferran Roca Bon, aceptando esta fe, no se convirtió a una religión nueva, descubrió más bien que su propia búsqueda en distintos ámbitos espirituales formaba un dibujo comprensible, una unidad con sentido que no sólo era la del mundo sino también la de su misma alma. La fe Baha'i, lejos de anular los mensajes de los profetas, los reúne finalmente para construir sobre esa unidad la paz en el mundo. De ahí la importancia del número nueve, pues Bahá'u'lláh fue la novena manifestación de Dios, la que revela el carácter unitario de la evolución espiritual

Portada del folleto para la exposición en Editora Nacional, 1983.

de la humanidad. Ferran Roca Bon no dejó, sin duda, de valorar esa visión global que arrojaba nueva luz sobre sus propias adscripciones religiosas, tan variadas. Bahá'u'lláh recomendó a sus seguidores leer por cada uno de sus libros cien de los de otras religiones: eso es lo que hizo, como pintor, Ferran Roca Bon y desde el punto de vista baha'i su carrera artística es la consumación, expresada plásticamente y a escala personal, del proceso evolutivo hacia la unidad a la que está llamado el mundo.

La fe Baha'i no ha generado nada parecido a una teología de la imagen ni a una teoría estética normativa, aparte de la explícita prohibición de representar a Bahá'u'lláh. Desde luego, en la oración personal o en las fiestas comunitarias, las imágenes no tienen ninguna importancia e incluso en los templos y casas de oración se percibe una deliberada tendencia al aniconismo. Ante esta falta de modelos y de motivaciones, Ferran Roca Bon utilizó ocasionalmente elementos iconográficos relacionados con la fe Baha'i y es posible que en algún momento atisbara la posibilidad de crear desde ella una pintura identificativa y desarrollada. Pero esos intentos nunca llegaron muy lejos y en el conjunto de la producción del pintor representan una parte proporcionalmente menor. La interpretación baha'i de su obra, absorbente pero no intrusiva, es tan plausible como otras, pero siempre teniendo en cuenta que concierne más a la explicación del significado de su evolución artística y espiritual que a una determinada parcela de ella.

Existe un documento que atestigua que estos acontecimientos de la vida personal tuvieron alguna incidencia en la obra. Ya hemos dicho que en 1983 Ferran Roca Bon expuso en la sala de Editora Nacional y también hemos señalado que los grabados que allí fueron presentados mostraban ciertas orientaciones estilísticas que subrayaban una mayor estabilidad en las composiciones y cierta contención temática que se inclinaba por las formas arquitectónicas. El texto del folleto de esa exposición, firmado por Tareixa Enríquez y Juan R. Villaverde, manifiesta claramente que el pintor había adoptado el credo Baha'i y que eso se evidenciaba en la obra expuesta. Además, el grabado que ilustra la portada del folleto, que si no fue realizado *ad hoc* para ser reproducido en ese lugar, fue elegido por el mismo

pintor, muestra la curiosa y algo retórica combinación de un Pantocrátor cristiano con elementos iconográficos de la fe Baha'i: los nueve números en el árbol y sobre todo, la caligrafía de un atributo divino, uno de los grafismos más identificativos de esa fe. Entre otras cosas, dicen los autores del texto que «Roca Bon salió, hace tiempo, en busca de nuevos elixires que saciaran su sed de inspiración artística y se encontró con las viejas tradiciones y verdades (...) pero no se dejó atrapar por ellas, ni por la comodidad de saberse poseedor de la única verdad, siguió buscando nuevas fuentes y entonces apareció *El Árbol de la Vida*, el óleo que representa su escala evolutiva actual, una obra que emerge, valientemente, de entre los demás óleos e iconos, solitaria, pero segura de su magnitud: es su Verdad, la verdad que no contradice a ninguna otra verdad, la que ha permitido unir el mundo antiguo con el moderno, la ciencia con la religión, el arte con el artista». Se está hablando, sin mencionarla, de la fe Baha'i, y se dice que al menos una obra de las expuestas plasmaba la nueva adscripción religiosa del artista. Pero también se hace referencia a los iconos, no ya genéricamente a retablos religiosos, sino a imágenes bizantinas. De ellas trataré a continuación.

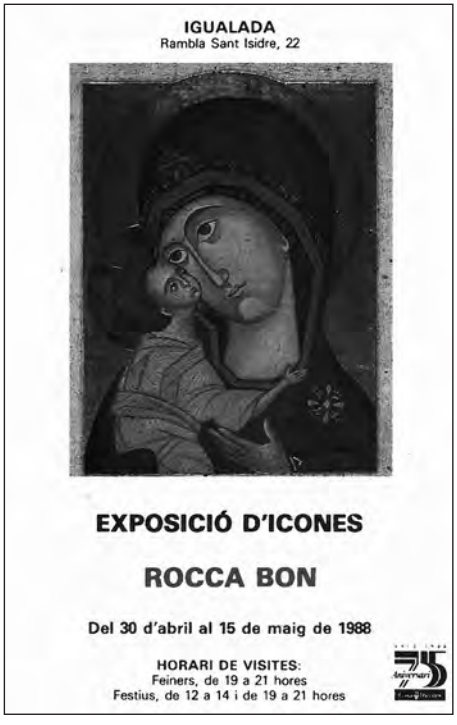
Iconos y retablos

El interés de Ferran Roca Bon por los iconos venía de años atrás. Nunca había abandonado la pintura sobre tabla y la iconografía bizantina, de buena aceptación comercial, no dejaba de ser una variante de una técnica que dominaba. Progresivamente, los iconos fueron ocupando en exclusiva la producción retablista del pintor, que iría profundizando en la teología que los justifica, tan bella como las mismas imágenes. Probablemente fue en 1988 cuando el pintor asumió la seriedad vital de aquel camino, que implicaba algo más que una buena ejecución técnica. En el folleto de una exposición en Igualada, Ferran Roca Bon firmaba entonces estas palabras: «el pintor d'icones mai no pot partir del no-res, encara que aquesta sigui la pretensió de la majoria dels pintors contemporanis, car per

Portada del folleto para la exposición de iconos en el Casal de Igualada, 1982.

arrivar a transmetre el missatge espiritual de les icones és insuficient creure's únic i original (...) L'iconògraf té el ferm compromís de donar el sentit espiritual de la icona».

Se observará en el folleto de esa exposición de 1988 una curiosa modificación del apellido que no es un error, ya que se repite en el dorso, al pie del texto, cuya datación adopta también una forma peculiar: «Arenys-Sarrià, MCMLXXXVIII Incarnatione Domini». Seguramente, así quería expresar el pintor el inicio de una nueva etapa espiritual dedicada a la pintura de iconos. Se hace notar también la influencia de los franciscanos capuchinos (especialmente de fray Valentí Serra), cuyo convento en Arenys de Mar el pintor frecuentaba entonces. Pero antes de seguir hablando de los iconos deberemos llegar al momento en que Ferran Roca Bon pasó a ocupar un nuevo estudio. Para llegar a él, deberemos recorrer un sorprendente camino alemán.



Folleto de la exposición en el Aula de Cultura de Caixa del Penedès, Igualada, 1988.

En 1983, llevado por su interés hacia un pintor del siglo XIX, Caspar David Friedrich, conoció a Jordi Mota, de la *Associació Wagneriana*. El romanticismo alemán era otro de los vértices de interés que orientaba las investigaciones estéticas de Ferran Roca Bon, siempre a la búsqueda de esas *alas del significado* de las que ha quedado dicha alguna cosa en el primer capítulo de mi trabajo. Para el círculo de Jordi Mota, Ferran Roca Bon pintaría en años posteriores un buen número de óleos con el tema del paisaje (me referiré más adelante a ellos). Será conveniente que recuerde ahora que en 1991, para no alejarme mucho de las fechas de las que estoy hablando, mientras el pintor realizaba magníficos iconos, producía simultáneamente una obra como el *Wotan* tempestuoso que apareció reproducido en un libro sobre pintores wagnerianos, donde Ferran Roca Bon era presentado como «especializado en retablos y paisajes, se define él mismo como postromántico, representante de una corriente artística que no pretende volver al pasado sino aprender del pasado para continuar la gran tradición artística de Europa» (J. Mota

Diseño para el folleto de la exposición celebrada en la Kolpinghaus de Bozen (Tirol), 1991.

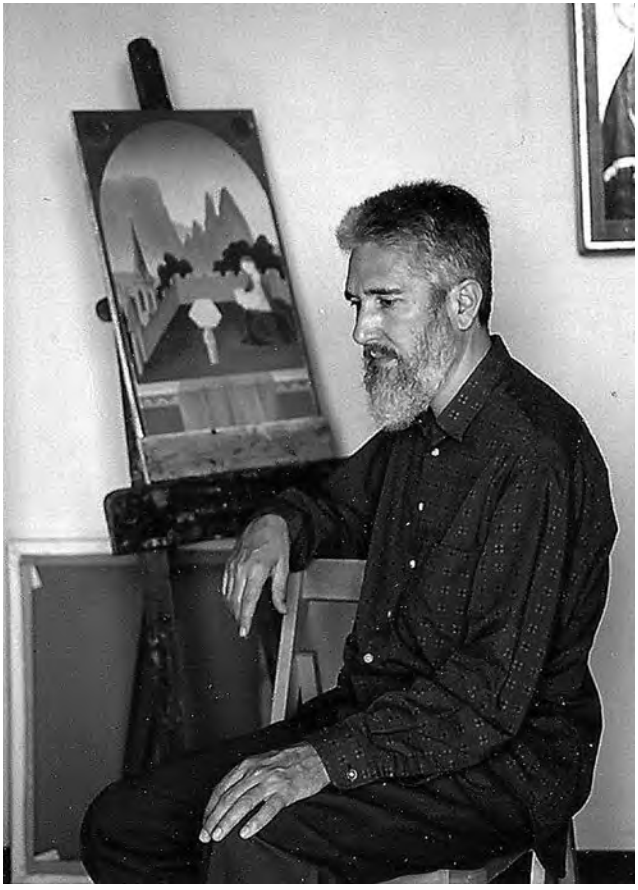
El pintor en su estudio. Al fondo, el dibujo preparatorio del retablo de San Gil; detrás del pintor, el retablo con la madera preparada en la que ya se ha aplicado el pan de oro.

y M. Infiesta, *Das Werk Richard Wagners im Spiegel der Kunst*, Tübingen, 1995). A finales de 1984 o principios de 1985, Jordi Mota le facilitó al artista el alquiler de un estudio en la parte alta de la calle de Lepanto, con amplias vistas sobre los cielos de la ciudad; ocuparía ese estudio hasta 2009, año de su fallecimiento.

¿Qué clase de pintor era Ferran Roca Bon en 1985? Pertenecía a la fe baha'i, pintaba iconos y pronto entraría en contacto con la Iglesia Ortodoxa, realizaba paisajes que él calificaba como postrománticos y se interesaba por variadas filosofías herméticas, que también inspiraron su arte. Parecería que estamos presentando a varios pintores, pero se trata de uno solo. No es que su pintura experimentara en estos años un cambio radical, sino más bien una eclosión de posibilidades. Todos esos intereses venían de lejos y ahora el pintor les daría una expresión plástica, compleja por ella misma y por el hecho de desenvolverse en una especie de compartimientos estancos. Cuando el pintor se decidía por uno u otro, era como si entrara cada vez en un taller distinto. Tal vez el gran objetivo de su carrera artística fue el de buscar una síntesis entre todos estos elementos, mostrar plásticamente lo que no habían dejado de ser: los vértices de una sola figura poliédrica.

En el estudio de la calle de Lepanto, Ferran Roca Bon organizó un taller dedicado a enseñar la técnica de la pintura sobre tabla a un grupo de alumnos entusiastas. En este taller, el pintor no se limitaba a la transmisión de las prácticas del oficio, sino que, como recuerda Roser Arbós, creaba un ambiente espiritual que favorecía la expresión de las posibilidades desconocidas, íntimamente sorprendentes, de cada uno, de manera que la pintura, más que adquirida superficialmente, surgiera de su propia interioridad. Mercè Viladomiu nos proporciona un testimonio fiel y afectuoso de aquellas sesiones: «con toda su ilusión, nos preparó el espacio y el material para aprender este arte tradicional. Las clases duraron dos o tres años, pasaron por su estudio diferentes amigos que aprendieron y sobre todo disfrutaron de la paz que allí se sentía. La música gregoriana, la luz matizada, las palabras de reflexión antes de empezar; creaban un ambiente que nos transportaba a un espacio fuera de la gran ciudad. Cada cual se sumergía en su pintura y olvidaba el mundo exterior. Era tal la concentración que podías salir curado y llegar a pintar de forma que ni imaginabas. Su estudio en la calle de Lepanto nos esperaba, uno tras otro ibamos llegando. Y aquel espacio tan suyo se abría durante unas horas, lo

El retablo de San Gil, acabado, en el estudio del pintor.



El pintor ante la tabla titulada *Libro de Horas*, 1990. Las montañas que aparecen al fondo son las de Los Dolomitas, reconocibles también en otras obras de la misma época.

compartía y nos enseñaba con paciencia y generosidad. Sus iconos nos rodeaban, los libros de arte estaban al alcance, todo accesible a sus amigos». Esta actividad concluyó en 1991 o 1992. Durante unos años, en la iglesia parroquial de Llavorsí (Alt Pallars) se pudo contemplar, cerca del espléndido tríptico del altar mayor (una Déesis: el Cristo flanqueado por la Virgen María y San Juan Bautista), pintado por el maestro, uno de los frutos de esa enseñanza, un icono dedicado a Santa Ana.

Algunos de los asiduos del taller provenían de círculos que podríamos calificar de gnósticos en sentido amplio, con los que el pintor mantuvo estrechas e irregulares

relaciones. Uno de sus libros de cabecera, que abandonaba o retomaba según las épocas, fue *El missatge retrobat*, traducción de la obra de L. Cattiaux (1904-1953), autor también de un tratado de estética *(Física y metafísica de la pintura, FMP)* que Ferran Roca Bon leyó con atención argumentada. *El Missatge retrobat* es considerado en algunos ambientes como un libro revelado y objeto de consultas aleatorias por el antiquísimo método de buscar respuestas a las más diversas cuestiones abriendo sus páginas al azar. Ferran Roca Bon participó en alguna de esas sesiones (la primera fue en noviembre de 1990) con indudable seriedad y convencimiento. En relación a la pintura, el pensamiento de Louis Cattiaux, que también era pintor, giraba en torno del concepto de *alquímia*, concepto que Ferran Roca Bon, ya desde la década de 1970, había considerado como clave en la comprensión de su oficio. Para el pintor, la alquímia ilumina las dos vertientes del arte: los procesos materiales que intervienen en la ejecución de la obra y su interpretación espiritual. «En todo taller digno de este nombre debería haber un laboratorio y un oratorio» (FMP), decía L. Cattiaux y esta doble perspectiva no deja de recordar el carácter que Ferran Roca Bon había querido dar a su taller cuando recibía en él a sus alumnos.

Pintar es desvelar lo oculto, «ir más allá de las realidades, o de las apariencias, de la materia, para llegar hasta la verdad que ocultan y traducen, interceptan y significan» (J. M. d'Ansembourg en la presentación de *Física y Metafísica de la pintura*). El artista es el alquimista que desentraña el secreto fundamental del mundo y purifica la mirada en el fuego del conocimiento, «ese fuego divino, creador, ordenador y destructor de los mundos fenoménicos» *(FMP)*. Por ello, el arte auténtico debe hundir sus raíces en la filosofía hermética, que es la que aporta el código de desciframiento para la comprensión real de fenómenos que por ellos mismos son simple materia confusa. El pintor que conozca las claves, logrará que la naturaleza salga de su mutismo forzado y manifieste toda la riqueza de su verdad, que es divina. Esta interpretación tiende a valorar el poder salvífico de la pintura, hasta el punto que L. Cattiaux llega a calificar la salvación de la humanidad por el arte como «la única verdad futura» *(FMP)*. El cumplimiento de tal misión exige del artista unos requisitos entre los que ocupa un lugar relevante la ascesis, que «trans-

forma la impresión superficial en sentimiento profundo» *(FMP)*. Es indudable que Ferran Roca Bon (cuya dedicación a la pintura de iconos está estrechamente relacionada con este contexto espiritual) comprendió su propio trabajo desde la interpretación de Louis Cattiaux, y que, entendiéndose a sí mismo como alquimista de la pintura, aspirara a aquella obra de arte «que une lo espiritual con lo sensible, la perfección con la potencia, el ideal con el objeto, el cielo y la tierra, el espíritu y el cuerpo, por medio del alma viva del universo, el fuego único, primero y único; entusiasta, dinámico, divino» *(FMP)*.

Es por estos años que aparece relacionado con el pintor el fraile capuchino Rafael Orri, personaje de biografía polifacética que contribuyó a estrechar las relaciones del pintor con la Iglesia Ortodoxa. Siendo ya diácono del Obispo de Urgell en Llavorsí y después presbítero en esa y otras iglesias de la misma diócesis, Rafael Orri promovió diversas iniciativas que han dejado en tierras leridanas algunos de los retablos de mayor envergadura de los que realizó Ferran Roca Bon, escalonados cronológicamente entre 1992 y 1999. El de la ermita de Biuse, cerca de Llavorsí, fue el primero; presidido por la imagen de la Virgen Orante, se compone de diversas tablas con escenas del Evangelio (la Anunciación, la Natividad y la Presentación en el Templo). Le siguió el del salón de actos del palacio episcopal de la Seu d'Urgell, una sola tabla que reúne a los Santos Obispos de aquella diócesis (Just, Ermengol y Ot). El último fue el de la ermita de San Gil, en el Santuario de Núria; en los paneles laterales están representadas la catedral de la Seu d'Urgell y Santa Sofía de Constantinopla: Oriente y Occidente unidos por la figura del santo.

De 1993 datan unas pinturas murales en la ermita de Biuse, apenas unas pinceladas de destino efímero, que realizó para una película dirigida por Josep Mª Cañameras, titulada *Ivorsí*, nombre inspirado en el del pueblo de Llavorsí, donde fue en parte filmada. No habría necesidad de hablar de esos pocos trazos si su valor no fuera el de un mensaje ético. La película trata de ser una parábola sobre la verdad y la mentira del arte, que contrapone la superficialidad e inanidad de un pintor exitoso de nuestro tiempo con la seria profundidad de un pintor medieval.

Dos vidas muy distintas que están en los dos extremos del arco que va desde la trascendencia de la imagen a su insignificancia. El guión se basaba en una idea de Ferran Roca Bon, que encaramado a un falso andamio rústico esbozó las figuras de unos ángeles, en las que más tarde el actor fingiría trabajar. Y allí, por unos instantes, rodeado de focos y de personajes ruidosos y banales, el pintor antiguo apareció realmente, personificando una tradición de figuraciones luminosas.

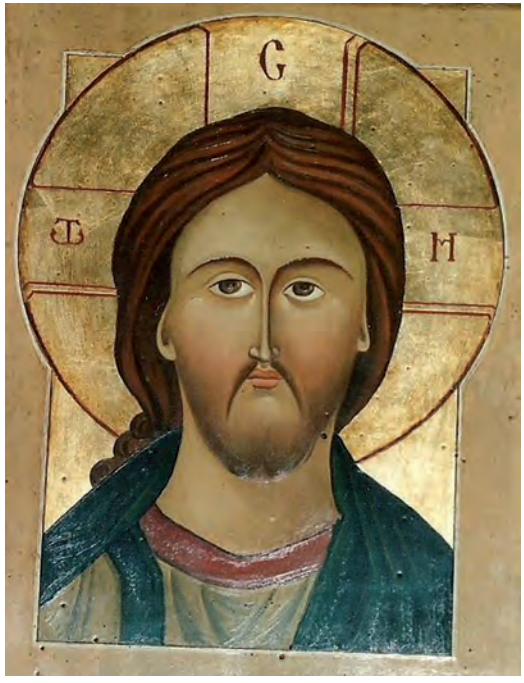
Aunque Ferran Roca Bon utilizaba la pintura al óleo, técnica que no suele ser utilizada en los iconos de iglesia, su propósito, cuando se dedicó a su realización, era que los suyos se ajustasen a las normas iconográficas dictadas por la teología y la tradición. Porque el pintor de iconos debe respetar unos códigos expresivos y formales que acotan su libertad y filtran su subjetividad. El icono, que su autor no firma nunca, es una imagen que surge en el interior de un sistema de dogmas y rituales eclesiales dentro de los cuales trabaja el iconógrafo, que si bien puede imprimir un estilo propio a sus obras, no debe apartarse del lenguaje validado y establecido por la Iglesia. Al entrar en cualquier templo Ortodoxo del mundo, se tiene la certeza de encontrar las mismas imágenes canónicas, fieles no sólo al dogma sino también a la forma que lo hace visible; en definitiva, los iconos son parte de la liturgia y, como ella, deben respetar una objetividad fijada por la tradición eclesial. El pintor de iconos, antes que un creador, debe ser un creyente. Ferran Roca Bon, que entendía estos condicionantes, no los pudo asumir completamente.

El trasfondo teológico de los iconos alcanza unos niveles conceptuales y literarios extraordinarios que aquí no me es posible abordar en profundidad. Esencialmente (y simplificando mucho), podemos afirmar que el icono es tal vez la cima de la figuración: no se puede ir más lejos, porque la voluntad de representación apunta a la divinidad, que por definición está más allá de la imagen. Como dice Paul Evdokimov en *El arte del icono*, un libro que Ferran Roca Bon había leído con devoción, «el icono es la última flecha del eros humano enviada al corazón del Misterio». Esta aparente paradoja de querer representar lo irrepresentable queda superada, dentro del Cristianismo, por la Encarnación, según la cual, Dios mismo

asumió una imagen humana y, como tal, representable. Se requiere del pintor de iconos una gran preparación espiritual y una densa implicación en su trabajo, porque sus obras manifestarán este Misterio, lo harán visible, en la liturgia o en la oración, actuarán la Presencia de Dios. Por ello, la tarea del iconógrafo habrá de ser aceptada por la Iglesia y someterse a los condicionantes objetivos de la fe. Estas limitaciones, que en definitiva han salvaguardado la especificidad de la iconografía de la Iglesia Ortodoxa, fueron a la larga un obstáculo para Ferran Roca Bon, que si bien, en la Iglesia Ortodoxa de la Protecció de la Mare de Déu, aceptó la crismación, ritual de iniciación que representa el ingreso efectivo en la Iglesia de personas ya bautizadas, no llegó a pintar para la Iglesia Ortodoxa. A veces comentaba que para ello se debía ser monje, vocación que él no sentía.

La dinámica de su creatividad llevó al pintor a la introducción en los iconos de un elemento que como ha quedado dicho, también ocupaba su interés, el paisaje, intentando una primera síntesis de ambos. Se trata de obras en las que la figura se recorta sobre un fondo de paisaje realista de montañas. El fondo de un icono canónico suele ser monocromo y en caso de que sea sugerido un lugar determinado, este es resumido en algunos elementos arquitectónicos de perspectiva irreal. Por lo tanto, la modificación introducida por Ferran Roca Bon invalida esas obras para su uso eclesial. Aunque lo más determinante es el espíritu de ruptura con que fueron realizados. La intrusión del paisaje en los iconos llegará a contemplar la naturaleza como imagen sagrada, a la manera de Caspar David Friedrich. Tenemos una muestra excelente en los dos retablos de 1990 reproducidos en estas páginas. Son un experimento que ya indica una evolución hacia el paisajismo trascendente y aunque el pintor siguió dedicándose intensamente a la pintura de iconos después de esa fecha, y aún con posterioridad produjera alguno ocasionalmente, su camino personal le alejó de la estricta teología ortodoxa de la imagen.

La Anunciación, técnica mixta sobre tabla, 50,5 × 62 cm (1990)



Yo soy El que es,
técnica mixta sobre tabla, 27 × 33 cm

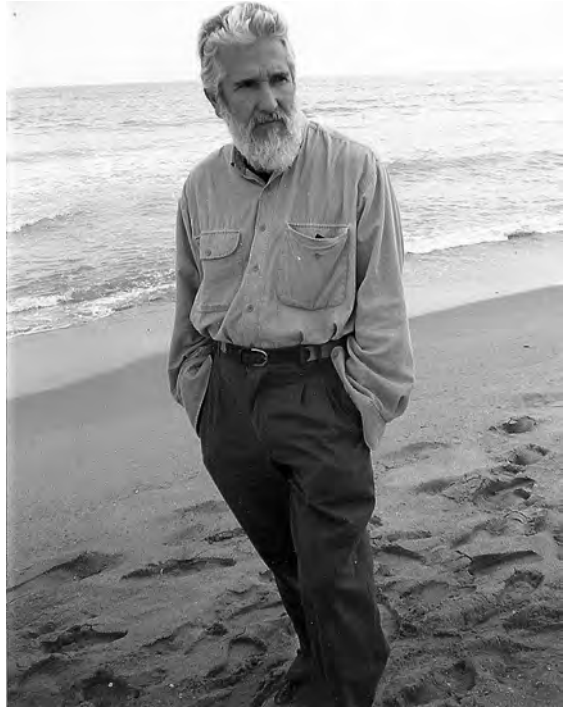
El Salvador,
técnica mixta sobre tabla,
22,5 × 28 cm (detalle)

La Madre de Dios (Odighitria), técnica mixta sobre tabla, 45 × 40 cm

Nachsommer, técnica mixta sobre tabla (1990), 40 × 58 cm

Los paisajes

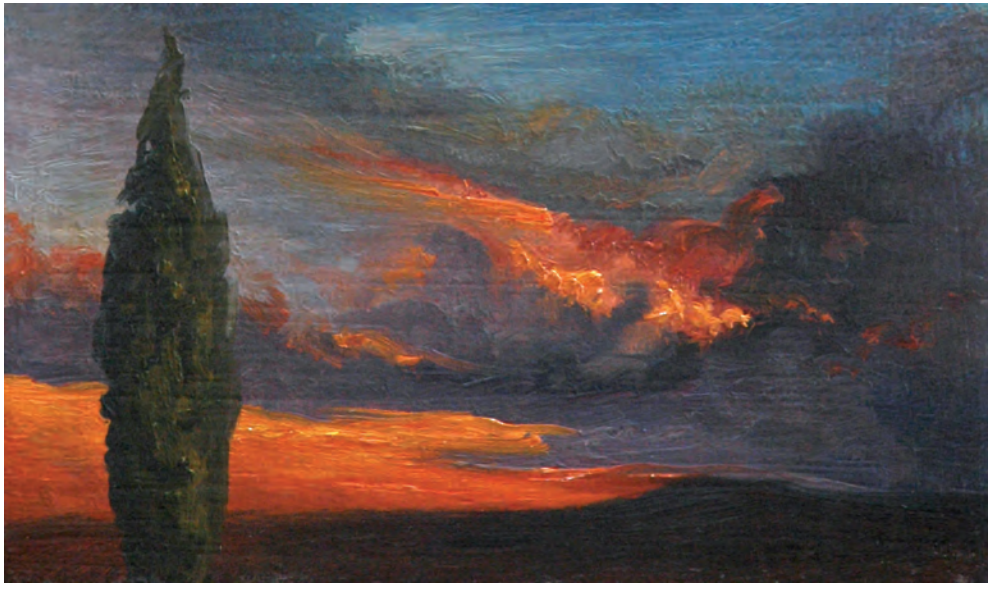
Iconos y paisajes: estos eran, junto a las arquitecturas, los principales intereses artísticos que orientaban la pintura de Ferran Roca Bon a mediados de la década de 1990. Había otras temáticas más circunstanciales, ocasionalmente tangentes al trabajo del artista, que estaban relacionadas con símbolos iniciáticos (como los de la masonería o la alquimia) que de todas formas, seguramente a causa de un excesivo afán significativo, no se cuentan entre lo mejor de su producción. Ya hemos visto cómo Ferran Roca Bon había seguido a Caspar David Friedrich en el



Cerca de Altafulla (Tarragona), en fecha anterior a 2000.

intento de convertir el paisaje en icono, avanzando hacia una síntesis de ambos que por el momento parecía dar unos resultados limitados. No será hasta mucho más tarde, en las últimas obras del artista, cuando podremos encontrar la síntesis definitiva.

Ferran Roca Bon hacía años que pintaba paisajes en estilo tradicional, marinas, puestas de sol, arboledas, que no tenían nada que ver con la obra de creatividad personal. Solían ser pequeños óleos sobre madera, que él llamaba *notas*, cuyo objetivo era comercial sin más. Nunca aparecen firmados con sus apellidos sino, la mayoría de veces, con las letras RB o simplemente B con caligrafía cursiva. Es interesante constatar cómo la forma de la firma del artista, que no siempre figura en sus trabajos, variaba según la implicación y la intención con las que los emprendía. Desde luego, lo mejor de su obra está firmado con los dos apellidos, discretos pero legibles. El tipo de vínculo entre el artista y su obra expresado por las diferentes firmas (y los ocasionales cambios de nombre, como el *Rocca* de los iconos de 1988) puede ser un interesante tema de estudio que ahora sólo puedo insinuar.



Esas *notas* de paisaje (dos de las cuales ilustran estas páginas) estaban muy bien pintadas y carecían de todo atisbo de personalidad, pero en ellas ya está el punto de partida del paisajismo que el artista llegará a desarrollar. Para Ferran Roca Bon la clave estaba en la pincelada, la soltura y fluidez del color, la libertad y la improvisación que aquellas pequeñas piezas permitían. El problema era que esa pincelada natural y versátil no podía ser traspasada a los retablos. Sobre el lienzo y sobre el cartón o la cartulina, aquellos paisajes irían adquiriendo mayor fuerza plástica, intensidad y dramatismo. El pintor iría eliminando de ellos la anécdota, bajando el horizonte progresivamente para, al final, ensimismarse en las inmensidades de los cielos nublados. Fue un proceso gradual que llevó al pintor a poder suscribir las palabras de W. Wordsworth, escritor que había leído con gran afecto: «he après a mirar la natura, no com jove irreflexiu, ans entenent sovint la sorda, trista música de l'home (...) i he sentit una presència que em puny amb el goig d'alts pensaments, una sublim certesa d'una cosa més fondament corfosa, que té estada en la llum del sol ponent, en l'oceà rodó i en l'aire viu, en el cel blau i dins la ment de l'home» (la traducción de *L'Abadia de Tintern* que utilizo es la que figura en el volumen que había sido propiedad del pintor).

Ferran Roca Bon encontró en el paisaje una experiencia de la totalidad, del Absoluto como atmósfera que une la tierra con el cielo en un impulso que es fundamentalmente lumínico. El pintor, siempre en busca de teorías que interpretaran su obra, descubrió argumentos decisivos en el pensamiento de Robert Rosenblum (*La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*) sobre lo sublime de inspiración religiosa que procedía del romanticismo histórico a través de artistas americanos como A. V. Tack: «aquellos pintores románticos de principios del siglo XIX, que trataron de expresar misterios religiosos trascendentales mediante la observación de fenómenos naturales, suelen resultar más persuasivos que los que repiten las iconografías cristianas tradicionales», afirma R. Rosenblum. En esos paisajes de horizontes inalcanzables, el pintor se acogió a una contemplación del tiempo determinada por la luz, el tiempo de la naturaleza cíclica que desconoce el cambio y que retorna siempre a su imagen constantemente repetida. La duración, que finge un progreso entre el pasado y el futuro, es la salvación del hombre que no cree en Dios, el hombre contemporáneo de la máquina y la distracción troquelada por los medios de masas; pero a quien no ha olvidado del todo los colores

En el lago Shawnigan (Canadá, Columbia Británica), 2003.

del antiguo lenguaje que habla el mundo, se le ofrecen los rastros del origen en forma de presente incesante en el cíclico advenimiento de la naturaleza. Esta es la eternidad que llena los paisajes de Ferran Roca Bon: la naturaleza como espacio firmado por Dios.

Ferran Roca Bon pintaba esos cielos como respiraba, con una intuición de necesidad vital. Esos espacios se estremecen ante la inminencia de una aparición, un desgarrón en el velo que enturbia la mirada, para finalmente entender que la naturaleza es una circunstancia del espíritu. El pintor crea espacios donde el elemento narrativo ha sido minimizado, prácticamente obviado; en ellos contemplamos nubes y oleajes que son fenómenos conmovidos por una especie de insatisfacción reflexiva; la vaguedad de las veladuras parece disolver la seguridad de la materia en un vuelo sin cálculo. Por eso, la abstracción parece dominar en estos paisajes sobre una simple empatía naturalista; y es que de hecho en ellos la naturaleza ha llegado a convertirse en voluntad espiritual (este es, como explica Robert Rosenblum, el camino que va desde Friedrich a Mark Rothko; este último «desarrolló una formulación arquetípica de su pintura abstracta, esas zonas flotantes de color u oscuridad densos y atmosféricos, a partir de unas imágenes de paisajes de carácter mítico, cosmológico»). Ferran Roca Bon explicaba este proceso de interiorización del infinito a través de los elementos naturales en una nota manuscrita (tal vez de 2004) de tonos poéticos: «en las nubes aprendo el cielo, en el agua aprendo el mar, en el viento aprendo el vacío, en el vacío aprendo a ver; en las nubes veo el cielo, en el agua veo el mar, en el viento veo el vacío, en el vacío veo».

Si el proceso de abstracción que va desde lo pintoresco de las *notas* paisajísticas hasta los cielos de nubes inaprensibles fue progresivo, podemos asegurar una fecha para su conclusión, después de haber alcanzado entre 2000 y 2005 sus más logrados resultados. El proceso creativo de esos cielos fue objeto de un cortometraje dirigido por Karlos Alastruey en 2006 y rodado en la misma casa de Cadaqués donde el pintor pasaba algunas temporadas. El principal interés de la película estriba en ver al pintor trabajando con los pinceles mientras comenta aspectos

técnicos y experienciales. Estos cuadros de ilimitados horizontes también habían sido expuestos en varios lugares entre los años 2003 y 2005 (la Galería Ernest Fleck de Barcelona, el Hotel Estela de Sitges) antes de protagonizar la que sería la última exposición individual de Ferran Roca Bon, el año 2006 en La Coruña (Galería Coarte). En la tarjeta de la exposición figuraba un texto de Otto Runge (pintor del siglo XIX): «cuando el viento barre los grandes espacios, cuando las olas irrumpen en la amplia noche (...) oigo y siento la viva respiración de Dios, que sostiene y confirma el mundo, en quién vive todo; aquí está todo lo que podemos adivinar: Dios» (de la carta a su hermano, 9 de marzo de 1809). Después de esta muestra, no volvió a tratar el tema, abandonó el paisaje como motivo autónomo en el que había llegado a las últimas posibilidades de abstracción. Se abría paso la definitiva síntesis, en la que el paisaje quedaría integrado con los otros elementos del mundo del pintor en una totalidad de significado.

La pintura de paisajes, en su último período, fue experimentada por Ferran Roca Bon como un acontecimiento espiritual de profundos ecos religiosos que le acercó al ámbito de las comunidades luteranas (participando activamente en actos sociales y de culto). Concluiremos con unas palabras explícitas de Robert Rosenblum que el mismo pintor había subrayado en 2003: «en el norte protestante, mucho más que en el sur católico, iba a tener lugar un tipo distinto de traducción de lo sagrado a lo profano, en la que nos parece sentir que los poderes de la divinidad han dejado en cierto modo la carne y el hueso de los dramas del arte cristiano para penetrar, en cambio, en los dominios del paisaje».

La puerta del jardín, óleo sobre cartulina, 60 × 43 cm

154

Obertura, óleo sobre tela, 92 × 73 cm

155

Doblando el cabo, óleo sobre tela, 100 × 85 cm

156

Rügen I, óleo sobre cartulina, 70 × 50 cm

Rúgen II, óleo sobre cartulina, 70 × 50 cm

158

Rügen III, óleo sobre cartulina, 70 × 50 cm

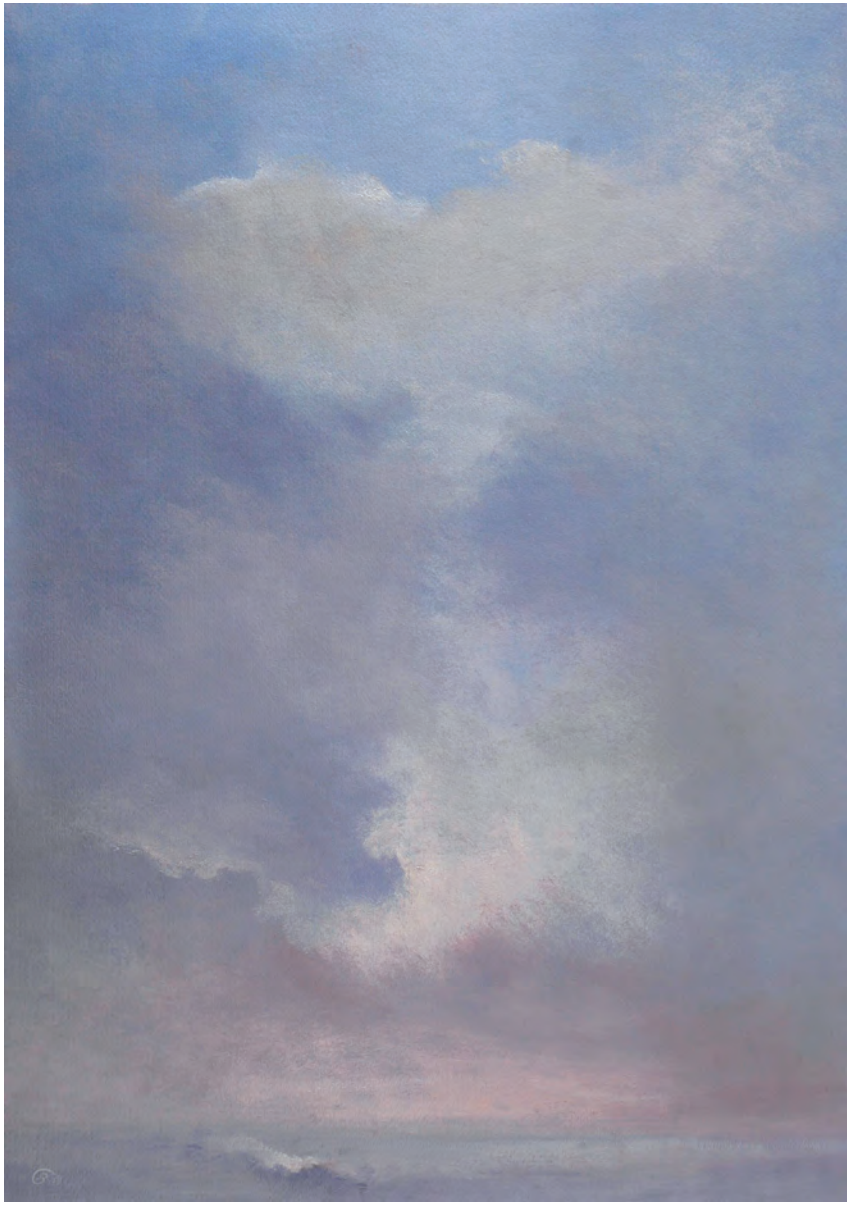
Niebla, óleo sobre cartulina, 70 × 50 cm

Septentrión I, óleo sobre cartulina, 60 × 40 cm

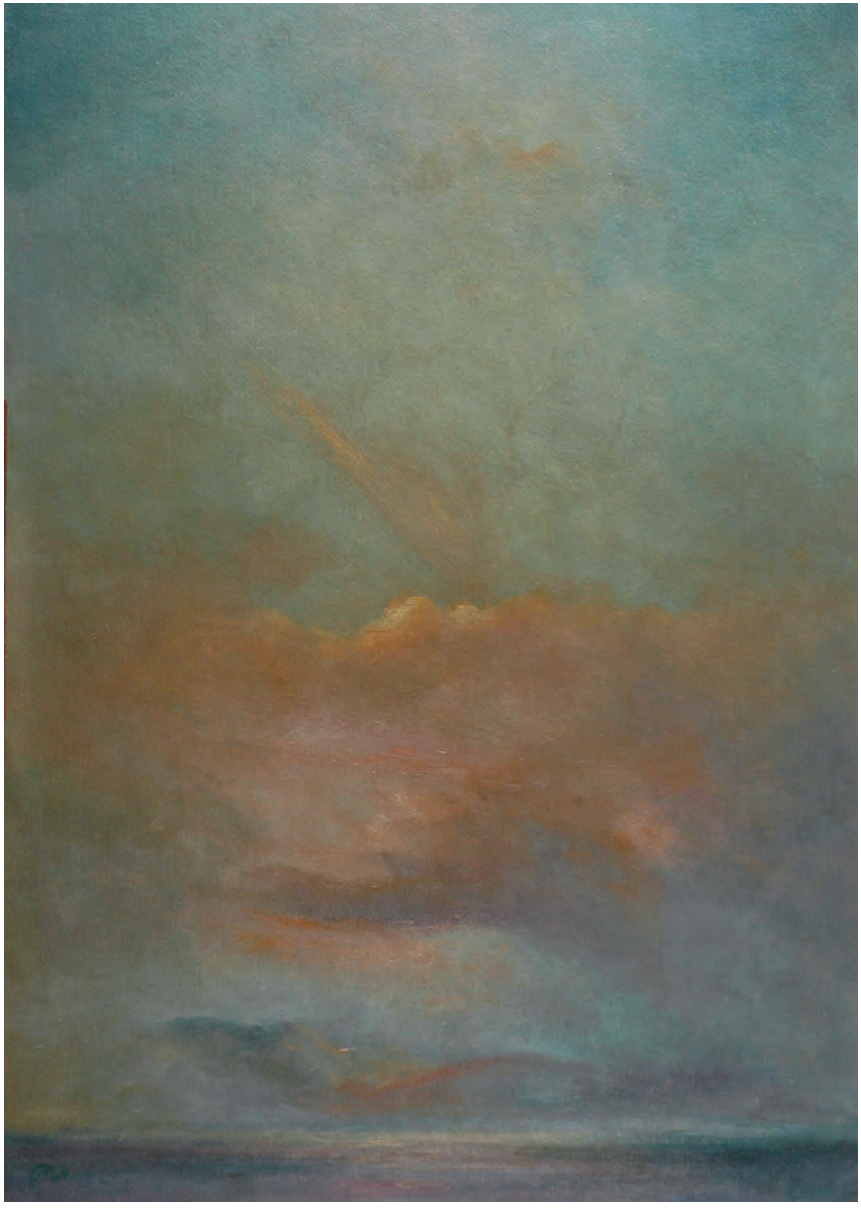
Septentrión II, óleo sobre cartulina, 70 × 50 cm

Septentrión III, óleo sobre cartulina, 42 × 24 cm

Septentrión IV, óleo sobre cartulina, 42 × 24 cm



Amanecer, óleo sobre cartulina, 50 × 70 cm



Atardecer, óleo sobre cartulina, 50 × 70 cm

Tormenta, óleo sobre cartulina, 70 × 50 cm (2004)

La luz, el tiempo, óleo sobre cartulina, 70 × 50 cm

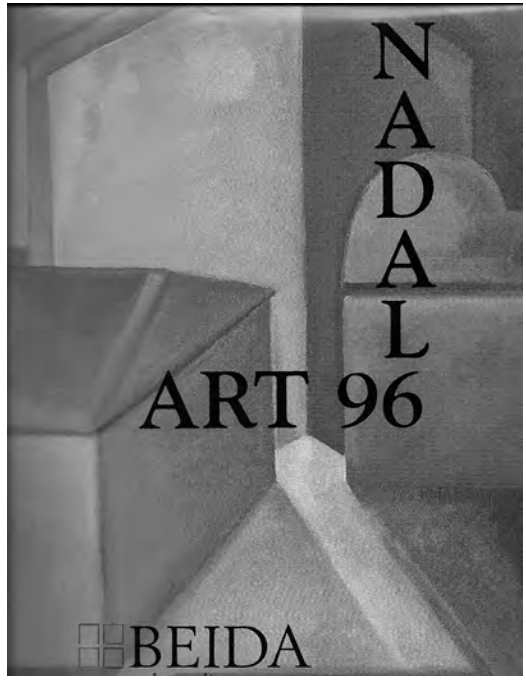
Vuelo, óleo sobre cartulina, 70 × 50 cm

La nube, óleo sobre cartulina, 70 × 50 cm

Arquitecturas: el espacio transfigurado

Un proceso similar al que experimentaron los paisajes caracteriza las arquitecturas de Ferran Roca Bon. En ambos casos se desarrolla una tendencia hacia la abstracción y el despojamiento. Si los paisajes, como se ha visto, fueron convirtiéndose en composiciones aéreas con mínimos referentes topográficos, las arquitecturas tendieron a una geometrización cada vez más cerebral y ascética, una especie de desplazamiento desde los sabores locales a los arquetipos genéricos. Aquellos lienzos pintados durante la década de 1970 en el estudio de la calle de Enric Granados estaban llenos de arquitecturas incorporadas a un relato que hablaba de un mundo concreto; pero progresivamente, esos elementos arquitectónicos se desligarían de la experiencia vivida para alcanzar una autonomía basada en relaciones volumétricas y cromáticas. Si inicialmente el punto de fuga existencial se situaba en un pretérito personal, conocido, iría desplazándose hacia un futuro ignorado; pero ambos, pasado y futuro, resultaban inalcanzables si no era precisamente a través del arte. Al final, por ese camino el artista llegó a la estricta geometría. Los elementos identificativos de los edificios, puertas, ventanas, tejados, pasarían por una metamorfosis que primero los esquematizaba como signos convencionales para concluir haciéndolos desaparecer del todo. El núcleo vinculado a las experiencias biográficas del pintor iría borrándose y perdiendo el carácter patente de las primeras obras para dejar sólo unos ritmos de formas flotantes.

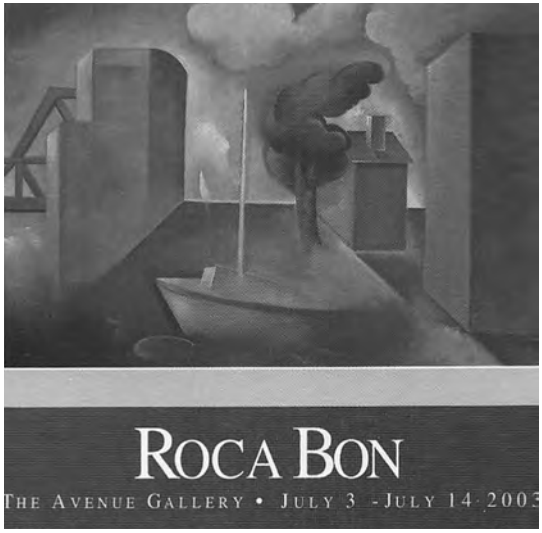
Ahora bien, de la misma manera que en las primeras notas de paisaje ya estaba establecido el lenguaje de los cielos pintados mucho más tarde, en aquellos óleos narrativos de la década de 1970 ya estaban también los gérmenes de los tensos y despojados geometrismos que surgirían años después. Entre unos y otros media una evolución, no necesariamente lineal, ya que respondía a los vaivenes anímicos del pintor; evolución en la que la estructura arquitectónica será sometida a



Cartel para una exposición colectiva en la Galería Beida, donde el artista había expuesto individualmente en abril-mayo de 1996.

un análisis formal que irá resumiendo su presencia, puliéndola y simplificándola. A este proceso el mismo pintor lo llamaba «la estética del arquetipo». No es secundario, para entender este desarrollo, recordar la influencia que ejercieron sobre él los grandes pintores metafísicos italianos, Felice Casaroti, Carlo Carrà i especialmente Mario Sironi. Estos artistas proporcionaron a Ferran Roca Bon, que en algunos momentos no se hubiera opuesto a ser considerado como uno de sus continuadores, modelos efectivos de tratamiento plástico de los espacios y las arquitecturas; el eco de sus propuestas se deja oír a lo largo de la evolución que estoy comentando. Sólo en sus últimos años de vida, después de haber llegado también por este camino sin salida a una especie de abstracción geométrica, consiguió Ferran Roca Bon integrar nuevamente la forma arquitectónica a una historia llena de significado.

Las arquitecturas de Ferran Roca Bon están dotadas de lo que podríamos calificar como sagacidad espacial, que nos sorprende por la gran variedad de visiones y va-



Tarjeta de la exposición en Victoria (Canadá, Columbia Británica). La obra reproducida, *Johnson Street Bridge* (óleo sobre tela), fue pintada durante la estancia del artista en aquel lugar.

riaciones que obtiene del análisis de las formas, a partir de la interiorización de un lugar, imaginario o real, que transforma dinámicamente la inmediatez cotidiana en riqueza de misterio y soledad: el espacio transfigurado. En estas arquitecturas, las perspectivas son acontecimientos de una vitalidad conmovida por la vibración de la clarividencia; los planos se funden con sabiduría imaginativa, los muros se alzan para interrumpirse en escorzos sonámbulos, los arcos y las ventanas son como proposiciones de una lógica extraña e ineludible, las calles se abren como travesías complejas de la memoria. Los diversos elementos de la composición configuran un ámbito de tensiones y equilibrios que se alejan progresivamente de la intuición sentimental del espacio que había practicado el pintor en su juventud. Este camino conduciría a una creciente frialdad figurativa que habría de culminar en la geometría pura.

Cuando representaba arquitecturas, el pintor indagaba en los habituales lugares del hombre para descubrir su dignidad despoblada, su verdadera humanidad aún no tocada por lo trivial. De esta manera, la apariencia del mundo edificado se manifiesta como aparición, espacio transfigurado, revelación de la inteligencia constructora, que es lo único que hace posible la dignidad de la vida humana. Y no se

trata de un mundo deshabitado del que los hombres hayan sido ahuyentados; se trata más bien de unos lugares a los que los hombres aún no han llegado y donde son esperados: «pintar los espacios de la vida de las ciudades para poder vivir en ellas». Esta frase programática fue escrita por Ferran Roca Bon en el margen de una página de los diarios de Oskar Schlemmer, el artista de la *Bauhaus* de quien aparece subrayado el pasaje que habla de alcanzar una «mística de los medios pictóricos» con el fin de «dar cuerpo a una gran idea espiritual». Tal vez este pensamiento ilumina la línea evolutiva constructivista que siguió la representación de las arquitecturas por parte de nuestro pintor, hasta llegar a un geometrismo de intensas sobriedades.

Ferran Roca Bon tomaba para interpretarlos elementos arquitectónicos procedentes tanto de lugares que había visto realmente como de los que imaginaba o deseaba. Si el artista, en sus últimos años, convirtió la ciudad de Jerusalén en la capital de su imaginario mítico, en etapas anteriores recurrió con cierta frecuencia a diversos componentes del lenguaje formal del noucentisme catalán, de su clasicismo amable y mesurado por una vocación popular y civilizadora, que cifraba toda una manera de entender la convivencia y la cultura. En cuanto a aquellos lugares de los que, durante los años que sirven de marco a este capítulo (1985-2009), el pintor vertió en sus cuadros unas experiencias reales, cabría mencionar el pueblo de Cadaqués (Girona, Alt Empordà), al que dedicó obras que conservan una imagen afectuosamente fiel de sus casas (en la de Josep Mª López Llaví, abierta siempre al artista, pintó un hermoso mural), y sobre todo la ciudad y alrededores de Victoria, en la lejana Columbia Británica canadiense, donde era acogido por su amigo y coleccionista Mark Granfar, que en 2003 organizó una importante exposición en The Avenue Gallery. En algunas estancias que realizó allí con su esposa Karen (la última fue en 2007), el pintor vivía y trabajaba en la casa que su amigo posee a orillas del lago Shawnigan, en medio de bosques frondosos que acaban en el Océano Pacífico.

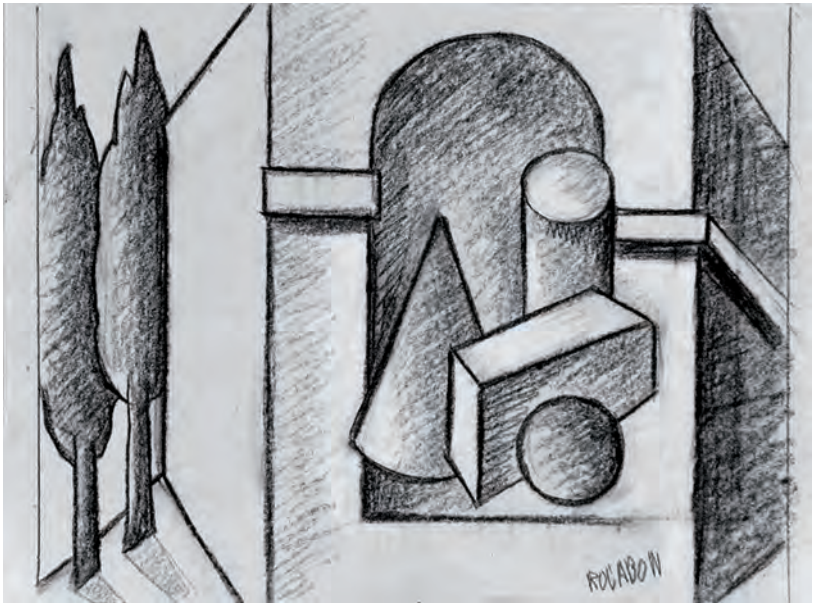
Lo que verdaderamente le interesaba a Ferran Roca Bon era la arquitectura como lugar que el hombre construye con unas reglas formales a fin de habitar el mundo,

de ordenarlo, es decir, de asumir y validar la naturaleza. En este sentido, donde su creatividad se sentía más atenta y a la vez más libre era precisamente en lo que tenía más próximo, las calles de Barcelona, los rincones del barrio que veía desde su estudio. En una ocasión, el pintor me mostró sobre el terreno cómo interpretaba un edificio del que tal vez pintaría posteriormente la reminiscencia. Se trataba de un edificio sencillo, una casita que está dentro del recinto del Parc de les Aïgües, cercano a su estudio y por donde le gustaba pasear. El estado de conservación del edificio parecía precario, los esgrafiados de las paredes estaban deteriorados y dos de las columnas del porche habían sido sustituídas por puntales metálicos; pero en aquel momento el pintor no se fijaba tanto en eso como en los volúmenes, en la idea que generaban y especialmente en la relación que mantenían con el muro del fondo y los árboles. Detrás de ese muro, al otro lado de una calle estrecha que bordea el parque, asomaba la arquitectura elemental, pero de dibujo consistente, de unos edificios de pisos. El pintor me hablaba de vínculos dinámicos, que iban

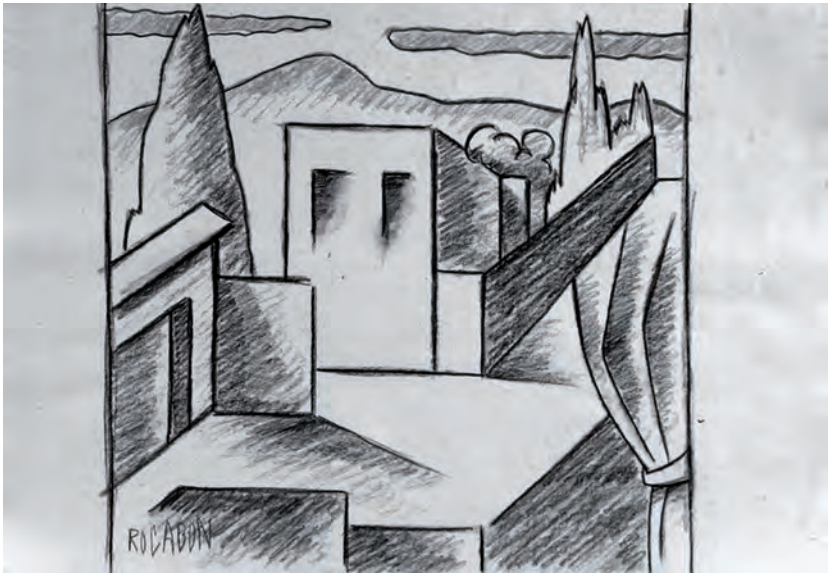
Vista de Barcelona desde el estudio del pintor en la calle Lepanto.
Fotografía tomada por el propio artista.

cambiando con el punto de vista, descubría nuevas miradas sobre aquel conjunto, perspectivas que fijaban de manera sorprendente los puntos de contacto entre las construcciones y las masas de follaje; los matices de las sombras configuraban transformaciones continuas.

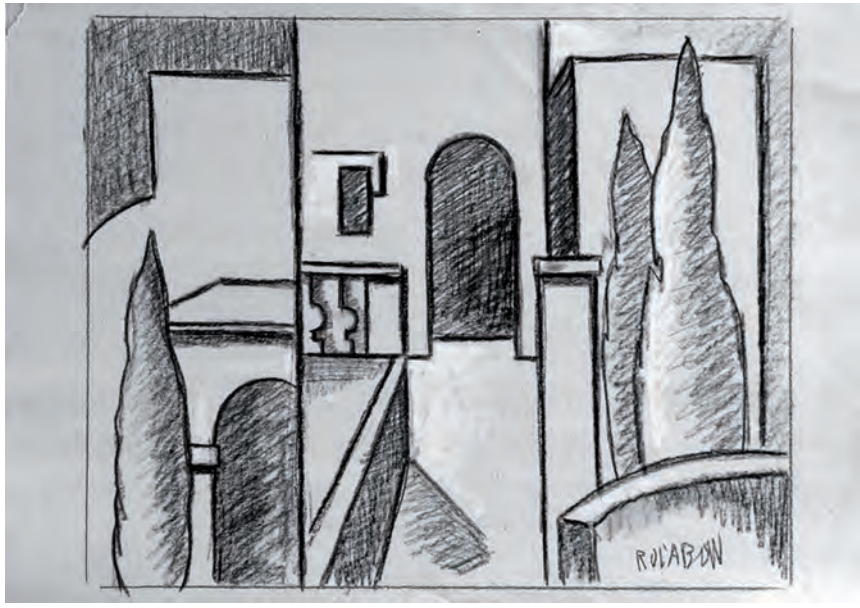
Todo eso constituía el sustrato de su plástica, se integraba al cuaderno de apuntes mentales al que recurría en el momento de pintar la figuración, en el estudio. Nunca pintaría esa casita de manera que el cuadro se pudiera considerar una copia realista, más bien desarrollaba las estructuras de orden que había encontrado allí, las proporciones y las relaciones que se complementaban. La imagen que resultaría no sería, efectivamente, una imitación, pero conservaría la identidad profunda del lugar. En sitios como aquel, cuyo valor plástico podría pasar fácilmente desapercibido, el pintor indagaba las estructuras de la percepción visual, pero el objetivo último del análisis de las formas era la circunstancia espiritual que las había proyectado y habitado. Para Ferran Roca Bon, la belleza representaba siempre la posibilidad de una manera de vivir; sus arquitecturas estaban hechas, en definitiva, de signos supervivientes de otra existencia que él hubiera querido protagonizar. Sólo podía hallar la conformidad con lo experimentado por la mirada si podía convertirlo en signo de lo vivido.



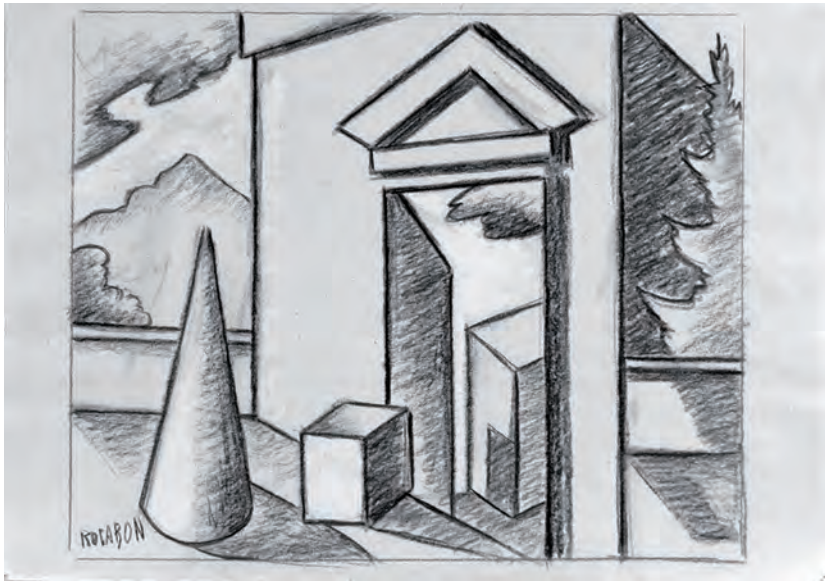
Lugares de la ausencia I, lápiz sobre papel, 51 × 35,5 cm



Lugares de la ausencia II, lápiz sobre papel, 51 × 35,5 cm



Lugares de la ausencia III, lápiz sobre papel, 51 × 35,5 cm



Lugares de la ausencia IV, lápiz sobre papel, 51 × 35,5 cm

176 **Cadaqués**

Cuando evocaba el pueblo de Cadaqués, la expresión pictórica de Ferran Roca Bon adquiría los tonos amables de una afabilidad que sólo podía nacer de los buenos recuerdos. En el cuadro reproducido, el color azul fusiona el cielo con el mar y la costa. Centra la composición un ágave de sólida plasticidad; a ambos lados, se abren oblicuamente dos batientes arquitectónicos sostenidos estructuralmente por varios cipreses: a la derecha, la iglesia con su campanario macizo y magnificado; a la izquierda, una puerta de piedra, identificable en otras pinturas, que es atravesada por una barca de vela latina. En esos escalones se sentaban el pintor y Karen, su esposa, para contemplar la puesta de sol. La torre y el ciprés, que es su equivalente compositivo, se apartan para dejar libre la vista sobre la bahía y, al fondo, un breve tramo de horizonte. El pintor no renuncia a la iconografía mediterránea más pintoresca, pero la rescata de la trivialidad a fin de elaborar con sus obvios elementos una descripción inesperada, una verídica página de diario en la que la personalidad artística de Ferran Roca Bon nos revela una mirada nueva sobre lo habitual.

177

Cadaqués, óleo sobre tela, 72,5 × 60 cm

Punta de la Dogana

Venecia. La ciudad había inspirado otras obras, especialmente los murales encargados por el arquitecto Manuel Infiesta para el vestíbulo de un edificio residencial en Sant Cugat del Vallès. En estas dos pequeñas piezas, los lugares comunes de una arquitectura reproducida en tantísimas vistas, son interpretados en una lectura plástica que recupera su vívida extrañeza. El pintor transforma el espacio para restituir la intensa poesía de las perspectivas. Sobre el plano horizontal de las aguas, surgen los volúmenes como ideas en tránsito entre el sueño y la piedra, aún inestables, proyectando una imagen momentánea de soledad, la intemporal melancolía de un alejamiento que era sin duda lo que atraía al artista. Las formas valen porque reinventan constantemente el deseo.

Punta della Dogana I, óleo sobre tabla, 33 × 24 cm

Punta della Dogana II, óleo sobre tabla, 33 × 24 cm

180

Suburbio, óleo sobre papel, 45 × 33 cm

181

Arrabal de los cipreses, óleo sobre tela, 73 × 60 cm

La Torre de David

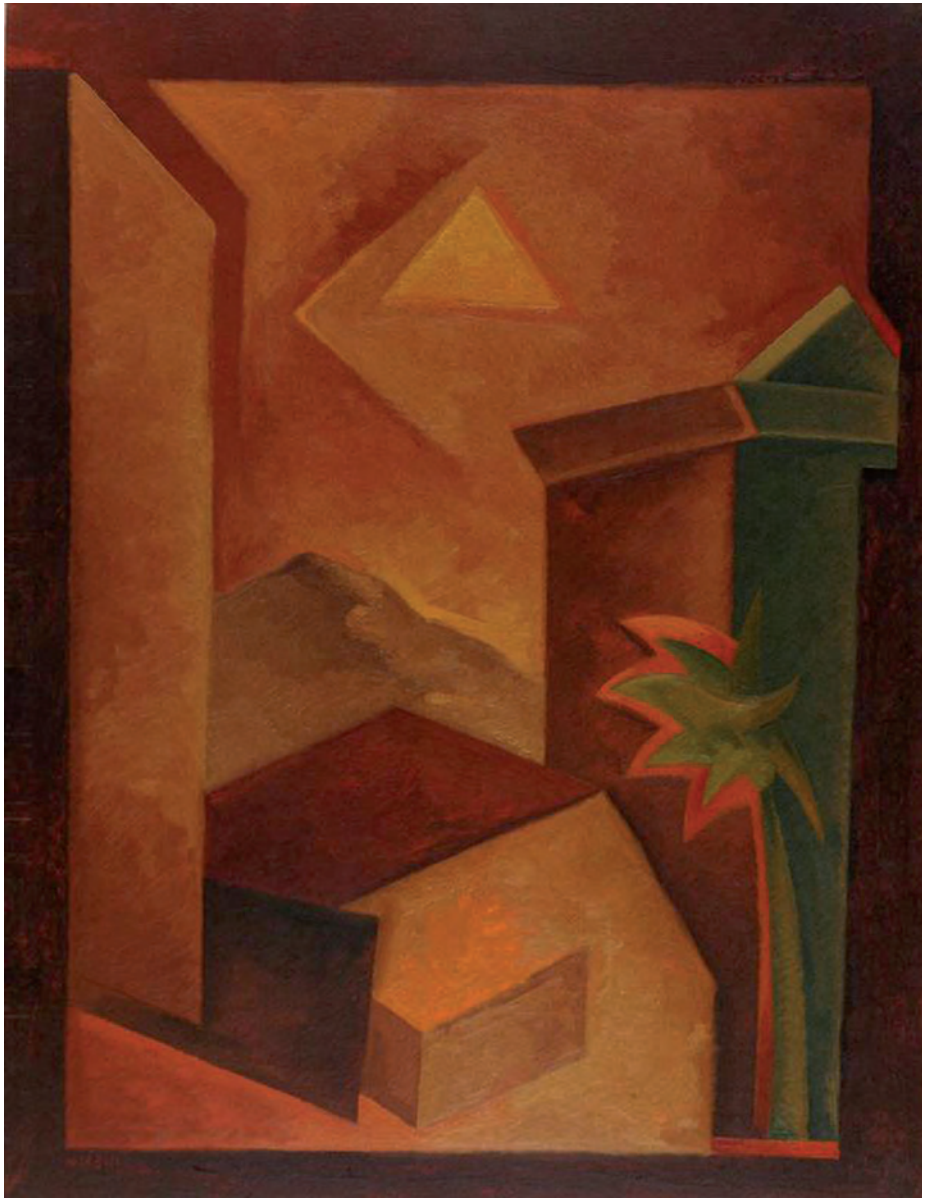
La ciudad de Jerusalén fue un referente decisivo de la búsqueda espiritual y artística que emprendió Ferran Roca Bon. En los últimos años de su vida llegó a concentrar un simbolismo obsesivo. Desde luego, la obra reproducida aquí no puede identificarse con ninguna localización concreta; el pintor mira hacia Oriente con entusiasmo ecléctico. Sobre la oscuridad de un fondo mudo, los colores cálidos construyen la figura compacta de la ciudadela, dentro de la cual ha crecido un ciprés solitario, con devocional acento. El marco irregular pintado dentro del cuadro se abre para dirigir sobre los edificios un haz de viva luminosidad. La Ciudad Santa une el pasado y el futuro, porque pertenece tanto a la memoria como a la esperanza. Lo que pretende fijar el artista, entre los volúmenes imbricados de esta salmódia cromática, es la intensa evocación de un ideal, la necesidad de un refugio seguro.

La Torre de David, óleo sobre tela, 61 × 50 cm

Palau Robert

Un dibujo similar había estado colgado en la pared del estudio de la calle de Lepanto durante muchos años. Para Ferran Roca Bon, la imagen era realmente emblemática de cierta urbanidad arquitectónica indispensable. El pintor prefería la vista desde el Paseo de Gracia, caracterizada por la entrada de carruajes, abierta en una androna que deja ver la palmera del jardín. A la izquierda, lo que en la realidad es un desalmado edificio de oficinas es sometido a modificaciones volumétricas e intensos sombreados que le otorgan cierta dignidad misteriosa. A la derecha, avanza el plano de la fachada del Palau Robert, aquí considerada sólo como esquema libremente desplazado. El estilo jónico de una columna del portal es subrayado con trazo insistente, formando con la palmera azul el eje significativo de la composición: la unión armónica de la naturaleza y la arquitectura, la inteligencia constructiva que hace posible que la naturaleza sea asumida por el espíritu humano.

Palau Robert, óleo sobre papel, 35 × 46 cm



La palmera, óleo sobre tela

187

Arcos, óleo sobre papel, 38,5 × 28,5 cm

Frontera

Una gran reproducción fotográfica de esta pintura ocupaba el fondo del estrado de la sala de actos de la Casa Elizalde, el día 17 de abril de 2010, cuando Dan Aniés interpretó allí, acompañado por el pianista Jordi Pellicer, su obra *Metamorfosis* para piano y violoncelo, dedicada a Ferran Roca Bon. El espacio pictórico aparece en el cuadro dividido en dos planos de profundidad bien diferenciados; en primer término, un ámbito lleno de diversas formas arquitectónicas intensamente geometrizadas; detrás de esta especie de escenario se extiende un territorio vasto y vacío, de mineral desamparo, cerrado por un horizonte de montañas recortadas sobre un cielo profundamente tintado de azules y rosados. La regla y el instinto, la construcción y la intemperie; la soledad del creador y la soledad del peregrino. Y aquel día la música, que sabe lo que nosotros apenas adivinamos, iba de un ámbito al otro, cruzando la frontera, buscando las huellas del amigo ausente.

Frontera, óleo sobre tela, 73 × 50 cm

Utopía I, óleo sobre tabla, 45,5 × 45,5 cm

Utopía II, óleo sobre tabla, 45,5 × 45,5 cm

Linterna

La arquitectura está ocupada por la geometría. Aunque es sugerida una gran profundidad, el efecto es el de un espacio exiguo al que las figuras han sido empujadas desde atrás. Ocres y amarillos saturan la imagen y crean una atmósfera densa, acuciante. Un escorzo sombrío nos lanza la arista incisiva de una esquina de lo que parece un bloque sólido, por encima del cual flota una nube tostada. No hay voces, no puede haberlas entre esos volúmenes de aplomada consistencia. El arco es iluminado desde el interior, como si allí brillara una linterna. Esa luz, sin embargo, es una cualidad inherente a la propia materia, revelada por la geometría, que es ardiente alquimia, manifestación del espíritu.

193

Linterna, óleo sobre tabla, 27 × 20 cm

Dársena

Extraños lugares, confines remotos. La arquitectura se ha transformado en su fantasma geométrico, monumental y desnudo. Los volúmenes rotundos han sido emplazados con peso inerte bajo los cielos de un paisaje costero. Estas masas no tienen cimientos, simplemente reposan sobre el suelo, como podrían hacerlo sobre una mesa. El contraste entre la figuración paisajística, tratada desde el naturalismo, y esas misteriosas figuras geométricas produce un efecto de irrealidad, de una definitiva pesadumbre a la que sólo podrán arribar navegantes perdidos. Estas obras representan un momento dentro de la evolución de Ferran Roca Bon hacia la síntesis de los diversos elementos de su lenguaje pictórico. El concepto constructivo se abstrae en su sólida presencia, sumido en una especie de aislamiento silencioso, pertinaz, que únicamente el hallazgo del Signo, la Letra viva, podrá romper.

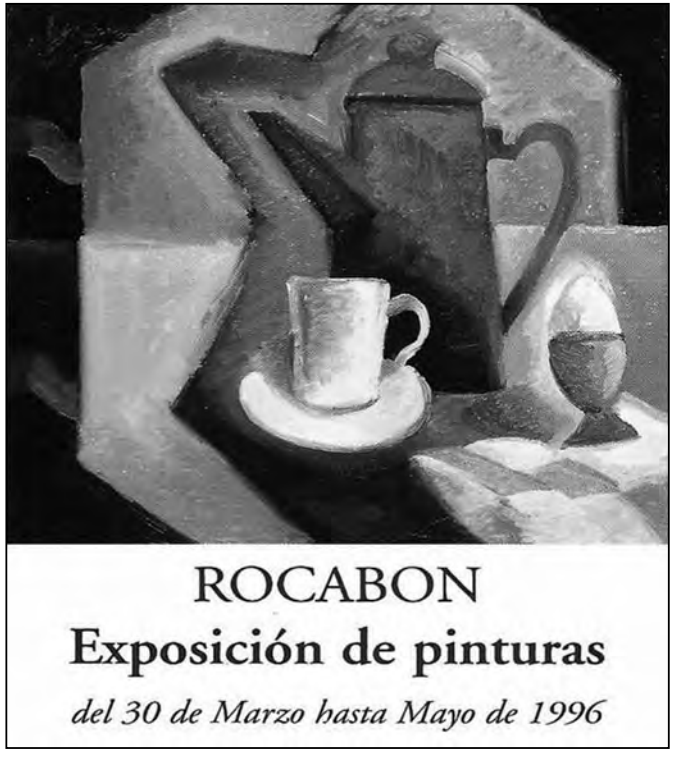
Dársena I, óleo sobre cartulina, 33 × 24 cm

Dársena II, óleo sobre cartulina, 33 × 24 cm

Tejados y esfera, óleo sobre tabla, 21 × 16 cm

Interiores: la vida de los objetos

Los espacios interiores que pintó Ferran Roca Bon están muy relacionados con un tema que le preocupó siempre: cuál había de ser el lugar de una vida digna. Las respuestas a esta cuestión quedan registradas en sus cuadros. A lo largo de toda su vida, se planteó diversos modelos, opciones que aparecían traídas por lecturas, conversaciones, encuentros. Tales proyectos le sumían frecuentemente en un sentimiento de frustración, porque nunca consiguió hacer realidad aquellos sueños, que estaban vinculados indefectiblemente a un lugar físico, un espacio que su imaginación dotaba de los valores humanos que deberían hacer posible, finalmente, una vida en la que el tiempo individual y la pintura se conjugaran armónicamente en una existencia lograda. Esos lugares sólo alcanzaron realidad en el arte.



Tarjeta de la exposición en el Hotel Estela de Sitges.

La pintura de interiores domésticos fue un género recurrente en la producción de Ferran Roca Bon, que estilísticamente adoptó diversas variantes a lo largo del tiempo. Ya sean, en la década de 1970, espacios inspirados en la casa de Enric Maass, en Horta de Sant Joan, o bien, mucho más tarde, habitaciones de Nueva York donde arden las velas del sábado, los ámbitos domésticos van marcando con argumento propio no sólo el camino creativo del artista, sino también sus sueños de una vida distinta. Un deseo permanente de cambio le hacía asociar la calidad de su pintura a lugares donde suponía que la podría realizar con plenitud. Pocas horas antes de morir, aún me describía la recuperación de la salud como ligada con tenaz nostalgia a la imagen de un espacio, que entonces era ya prácticamente el de la celda de un monje: una habitación sencilla de paredes blancas, con una mesita dónde poder trabajar.

La visión de los espacios interiores se hace especialmente característica en una serie de obras que plasman el tema de una manera muy determinada. Se trata de estancias luminosas que una ventana abre al mar. La composición se estructura alrededor de una naturaleza muerta, de un bodegón sencillo, de un tablero de ajedrez. Sobre la mesa, las tazas humeantes de un desayuno, la disposición de los utensilios cotidianos, todo ello adquiere la cualidad intensa de un símbolo; una cortina recogida suele cerrar un lateral, tal vez indicando que la escena contemplada pertenece a una esencial discreción a la que el artista, descorriendo la cortina, nos invita con gesto de hospitalidad. Uno u otro de esos elementos puede ganar más relevancia; así, en ocasiones son los objetos los protagonistas, en otras el mar crece hasta casi sustituir a los muros. Son escenas tranquilas, metáforas de un ambiente cotidiano discreto y apacible, saboreado en su misma transitoriedad amistosa, un clima vital que queda allí fijado por la pintura como arquetípico. En el trasfondo anímico de estas obras encontraríamos una cordialidad plácida e inteligente con la que el pintor expresaba su deseo, por contraste con una realidad que no sentía como apropiada a la felicidad que buscaba.

Un caso particular, pero a la vez muy representativo, de esta producción intimista es el de la serie de ilustraciones que Ferran Roca Bon ofreció a Stephen Hughes

con el fin de sustituir, al menos en la intención, los descorazonadores dibujos que acompañan a los poemas de su libro *Las estaciones de la mirada* (Madrid, 2000). La carta que el pintor envió al escritor prueba que en 2007 la temática recogida en sus cuadros de interiores seguía interesando al artista que, refiriéndose a su obra dice: «la primera (ilustración) es un ex-libris, donde se pueden ver unas espigas de trigo o de cebada que representan los cereales de los que me hablaste, que tanto apreciáis los americanos; hay también unas uvas que representan el buen vino, la cafetera, la taza de café, la pluma, las letras y la arquitectura de la vida urbana». El pintor, describiendo su obra, está implícitamente recordando un buen momento de amistad y conversación en torno a la mesa de un café. No otra cosa significaban sus cuadros de interiores. La carta no obtuvo respuesta.

El lenguaje estético con que son presentados estos interiores pasó por una evolución paralela al de las arquitecturas, acercándose progresivamente a la geometrización. Sus componentes son sometidos a un análisis que fusiona los volúmenes o los desliga de las relaciones físicas que mantienen entre sí habitualmente. Los objetos, que frecuentemente son los mismos que poseía y utilizaba el pintor, adquieren una especie de autonomía geométrica, una modificación de su apariencia en la que, sin perder la materialidad de la costumbre tranquila, se transforman en figuras flotantes de una reflexión sobre el tiempo y la amistad. Porque aquello que acontece en estas estancias luminosas y matinales abiertas al mar, aquello que nos es explicado, es una ceremonia doméstica tocada por la conciencia de lo inalcanzable, la certeza íntima de los raros instantes que recuperan momentáneamente un estilo de vida perdido.

La tarde, óleo sobre tela, 61 × 50 cm

201

Café, óleo sobre tela, 81 × 60 cm

Matins de mar I, óleo sobre tela, 80 × 59 cm

Matins de mar II, óleo sobre tela, 70 × 50 cm

Matins de mar III, óleo sobre tela, 55 × 46 cm

Matins de mar IV, óleo sobre tela, 68 × 49 cm

Ajedrez I, óleo sobre tela, 59 × 43 cm

Ajedrez II, óleo sobre tela

206

La cafetera roja, óleo sobre tela, 61 × 50 cm

La ceremonia, óleo sobre tabla, 28 × 21,5 cm

El desayuno, óleo sobre tabla, 41 × 33 cm

208

Amistades, óleo sobre cartulina, 35 × 23 cm

209

Navegante, óleo sobre cartulina, 57,5 × 40 cm

Sábado en Nueva York, óleo sobre cartulina, 68 × 49 cm

Ex Libris S. Hughes, óleo sobre cartulina, 40 × 60 cm

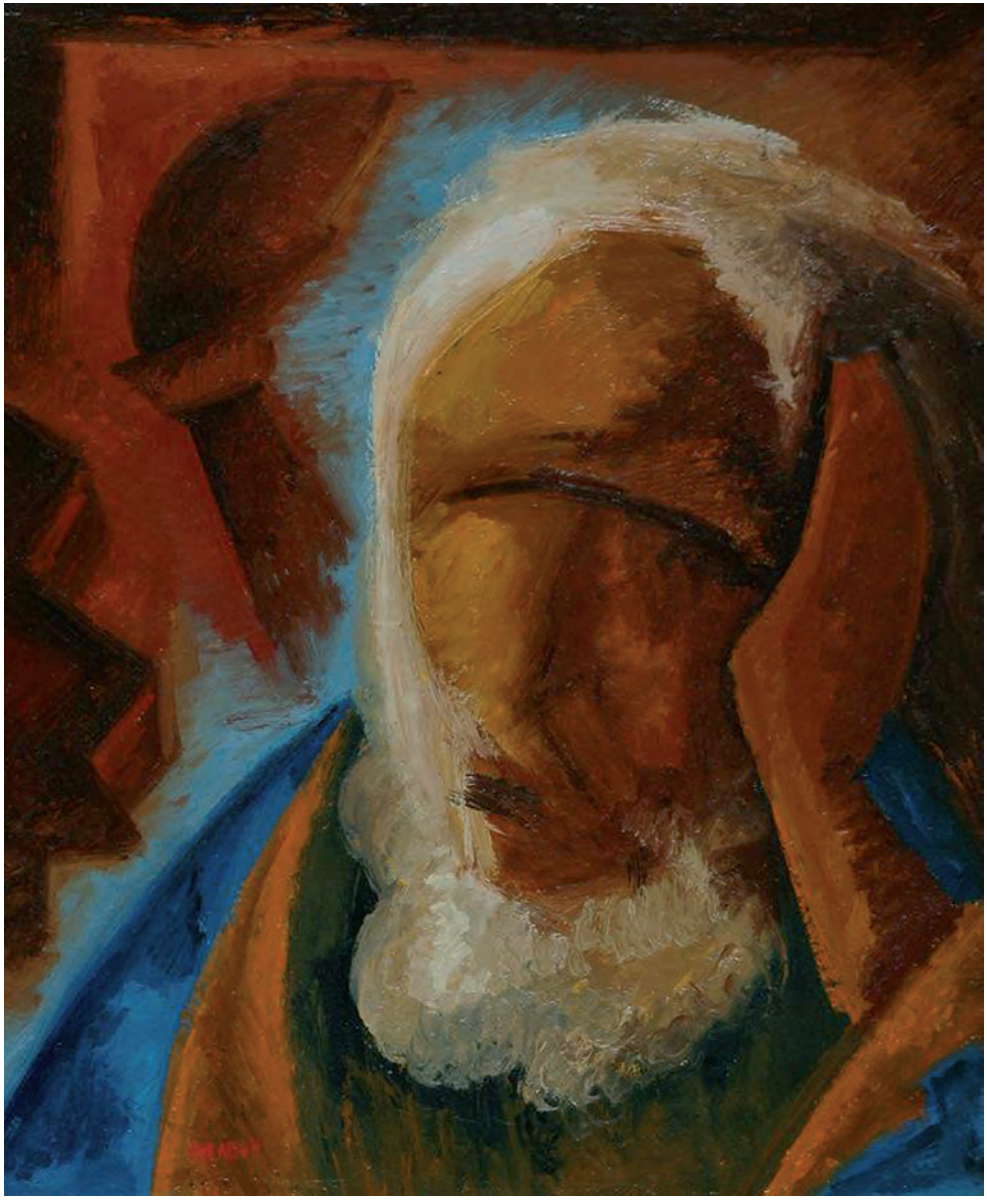
Tertulia, óleo sobre cartulina, 58 × 44 cm

Los invitados, óleo sobre cartulina, 41 × 33 cm

212

La mesa en el mar, óleo sobre tela, 49 × 35 cm

LA CONCIENCIA DEL SIGNO

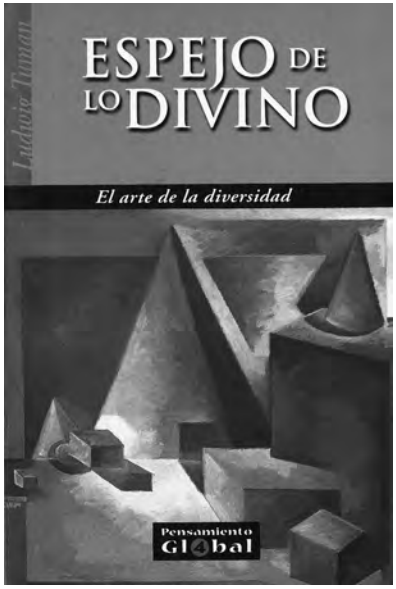


Autorretrato (el profeta Jeremías), óleo sobre tela, 33 × 41 cm

En mis pinturas, las letras son ojos,
los ojos de un personaje invisible,
quizás los ojos de Dios.
La mirada de la letra es irresistible.
Ferran Roca Bon

Geometrismo

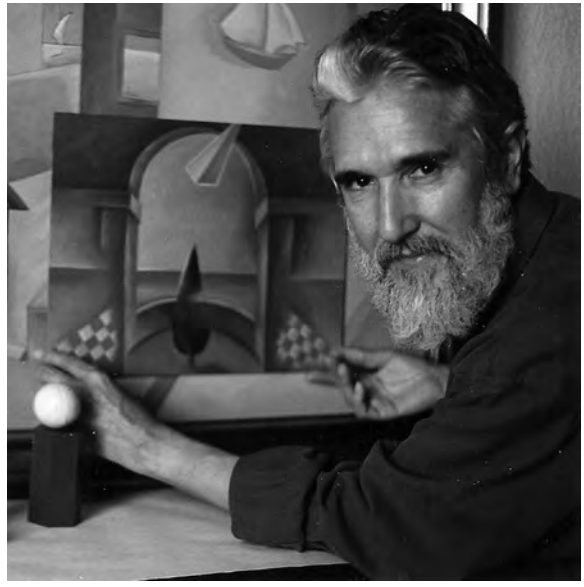
El paisaje y la arquitectura crean una unidad que, como se ha visto, tiende a una creciente abstracción, un ensimismamiento geométrico que se hace progresivamente más frío y desasido. Este proceso de ascetismo visual ensancha los planos, los limpia de rastros circunstanciales. El infinito aparece en transparencia. Las últimas geometrías del pintor se acercan al umbral inhóspito de la nada. Tal vez era necesario ese silencio inmenso para preparar el terreno al advenimiento del signo. En algunos momentos de ese transcurso hacia la geometría estricta, los procedimientos visuales del pintor pueden recordar a los que utilizaron las vanguardias de los años veinte del siglo pasado (la pintura metafísica italiana, el cubismo de Juan Gris, el constructivismo o un surrealismo muy controlado). No se trata de imitaciones; más bien lo que hace Ferran Roca Bon es continuar considerando como válidos unos lenguajes plásticos del pasado para aplicarlos a la expresión de sus propios objetivos. Tal vez esto tenga relación con un rasgo característico de la reflexión del artista sobre su oficio: si algo había sido admirable en el pasado, ya hiciera cincuenta o cuatrocientos años, era legítimo que el artista siguiera valiéndose de ello. No se podría hablar de un arte superado, solamente de un arte de buena calidad confrontado a un arte de mala calidad, siendo la excelencia de la ejecución material un componente muy importante del estilo, por no decir el principal. En consecuencia, Ferran Roca Bon utilizó en cada momento el lenguaje pictórico que le resultaba más adecuado. Nunca creyó en el dogma de la innova-



El título de la obra que ilustra la portada figura en el interior del libro: *Foundation of harmony*, óleo sobre tabla.

ción por la innovación (que en nuestra época representa a menudo el desprecio hacia los antiguos logros). Si recordamos su primera formación como retablista, que incidía sobre la calidad material de la obra y el cuidado en su ejecución tradicional, esta manera de pensar nos resultará tal vez más comprensible.

En el año 2001 apareció una de las geometrías de Ferran Roca Bon ilustrando la portada del libro *Espejo de lo divino*, de Ludwig Tuman, un ensayo sobre las posibilidades que abre al arte la fe baha'i. Un breve comentario en el interior da noticia sobre el pintor y su evolución artística. Las palabras que se citan de él podrán ahora aclarar algún aspecto de la concepción que tenía de aquella etapa creativa caracterizada por una creciente abstracción fundamentada en las formas geométricas. En primer lugar, se percibe una especie de ofrecimiento contemplativo al espectador, la voluntad de crear un espacio anímico que favorezca la interiorización, «mi gran preocupación cuando pinto es que la obra deje espacio para pensar, para meditar». Ahora bien, el objeto de tal reflexión no ha de ser otro que la propia belleza de la obra, que si es comparada con la música no es por azar. Actúa efectivamente en esas geometrías un aliento musical de ritmos y



Primeramente, la figura geométrica aparece contextualizada dentro de una estructura arquitectónica.

pausas que llena y articula el espacio pictórico, generando su unidad, su fluidez interna, porque «sólo así las vibraciones llegan hasta el alma». El artista quiere envolver al espectador en una melodía de volúmenes y colores a fin de promover una experiencia sensorial que en definitiva está dirigida precisamente a trascender lo meramente físico para abrirse a «la búsqueda eterna de la realidad». Y la realidad, parece concluir el pintor, no es otra cosa que la universal e intemporal «voluntad creativa del hombre». Es decir, la obra remite a su gestación a fin de hacer patente que el mundo humano sólo es digno de ese nombre si es fruto de la creación, de la geometrización. Para Ferran Roca Bon, la geometría era el espíritu humano construyendo las condiciones indispensables para su plena eclosión. Sin embargo, la inconcreción abstracta de esta propuesta acabaría por deshumanizarla y sumirla en un sistema solipsista del que no saldría hasta que la conciencia del signo no irrumpiera en ella.

En 2010, Karlos Alastruey realizó un documental con el montaje de todas las escenas rodadas anteriormente que no habían sido utilizadas en su momento. Con el título de *Geometría del alma*, recogía diversos retazos de conversaciones en las que

Cartel del documetal *La geometría del alma*, de Karlos Alastruey.

Ferran Roca Bon exponía ante la cámara algunas opiniones sobre arte y artistas. Entre estos, es citado Mark Tobey, al que nuestro artista admiraba, no tanto por su obra como porque representaba al creador íntegro que supo ser coherente con una búsqueda espiritual. Karlos Alastruey introdujo entre las diversas secuencias, a modo de transiciones, diversas imágenes de las letras hebreas: inmejorable manera de expresar visualmente el desenlace que la geometría acabaría propiciando como corolario de toda una vida artística.

El geometrismo en la obra del pintor adquiere una progresiva definición, y a partir del año 2000, aproximadamente, una clara expresión. Como se ha visto, este proceso se va haciendo evidente en los cuadros de temática arquitectónica y en los interiores. Aunque será oportuno recordar ahora que simultáneamente, y hasta 2006, Ferran Roca Bon seguía pintando sus cielos de nubes profusas; lo que se podría denominar como radialidad de sus orientaciones estilísticas constituye un rasgo manifestado desde su juventud; no insistiré ahora en ello, pero subrayaré un hecho que ya he comentado: la similar tendencia hacia la abstracción que se observa tanto en los paisajes como en las arquitecturas.

La figura geométrica, en un primer momento, establece un diálogo con lo arquitectónico, una interacción actuada en distintos grados. Los volúmenes estrictamente geométricos aparecen ligados a espacios edificados, como si fueran sus habitantes intempestivos. Paulatinamente, van ganando protagonismo y son presentados con mayor libertad, acentuando la tendencia a hacer desaparecer los referentes arquitectónicos; las figuras geométricas acaban prescindiendo de cualquier sugerencia de un marco arquitectónico. Lo virtualmente construído por el hombre (el arco, la cornisa, la escalera) es sustituído por la idea abstracta de la construcción (la esfera, el cono, el cubo). En los interiores, los objetos cotidianos se transforman en esquemáticos volúmenes flotantes. El medio en el que están instaladas las figuras va perdiendo la solidez vinculada a lo experiencial. En ocasiones, en un intento de síntesis, reaparece el paisaje para poner un fondo lejano, una panorámica de montañas somnolientas y horizontes silenciosos, parajes someros que también acabarán desapareciendo: al final, las figuras quedan sumergidas en un espacio ingrávido de planos sintetizados, espacio en el que parecen estar muy solas.

Ferran Roca Bon llevó este proceso de geometrización hasta un extremo insólito de abstracción. Parecería que toda la obra anterior desaparecía engullida por ese inmenso silencio despersonalizado. Pero lo que hubiera podido ser una vía sin salida se convirtió en la posibilidad de un nuevo principio. Porque desde esos planos de infinita soledad pudo el artista, liberado totalmente de lo anecdótico, tomar conciencia del signo, la letra, como punto focal y vital que concentraría en su aparición el último significado de lo hallado anteriormente. A la manera de un trabajo ascético de vaciamiento, de despojamiento, la geometría le permitiría al artista asumir y lograr una síntesis que sólo la letra podía originar y sostener.

Como forma y energía, es en el alfabeto hebreo donde la letra es revelada con máxima intensidad. Más allá de la construcción geométrica, lo que hace posible todo orden es un signo divino. La letra genera la multiplicidad de las formas, les da una consistencia trascendente, ya que procede de Dios. La letra es la arquitectura que Dios da al mundo y cuando el hombre, a su vez, la traza, realiza un acto

ontológico de construcción del ser del mundo. El pintor estaba convencido de que la vida verdaderamente humana es la que ordena la naturaleza y la somete a una forma intelectual; por ello, la letra, fundamento y manifestación de la Palabra (*Dabar* en hebreo), se convirtió para él en matriz y modelo instrumental del auténtico progreso del espíritu. Ninguna tradición ha desarrollado la virtud de las letras como lo ha hecho la hebrea. Así, fue dentro de esa tradición donde Ferran Roca Bon, a través del proceso de geometrismo, adquirió conciencia de la letra como último sentido de la arquitectura, es decir del mundo humanizado (que es necesariamente el mundo divinizado). Detrás de la construcción intelectual del mundo como forma geométrica, late la letra como energía divina, generadora de los conceptos y de las estructuras que el hombre descubre cuando crea.

Geometría descriptiva, óleo sobre tabla, 39 × 29 cm

222

Luz, óleo sobre cartón, 41 × 33 cm

Estables, óleo sobre tabla,
20 × 30 cm

El margen, óleo sobre cartulina,
50 × 70 cm

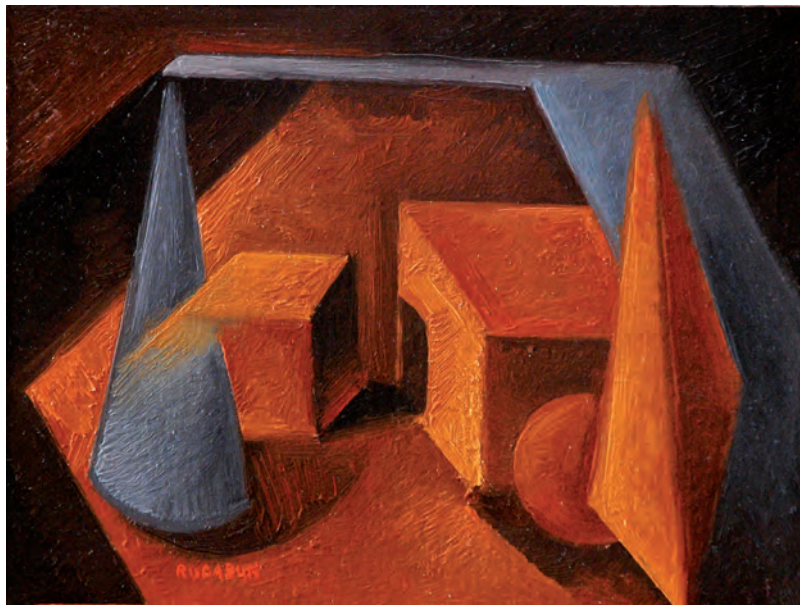
224

Contenedor, óleo sobre cartulina, 70 × 50 cm

Recogimiento II, óleo sobre cartuina, 70 × 50 cm

226

Temperamento, óleo sobre tabla, 28 × 23 cm



Hipótesis I, óleo sobre tabla, 28 × 20 cm

Hipótesis II, óleo sobre tabla, 28 × 20 cm

228

Densidad, óleo sobre cartulina, 60 × 44 cm

Tierra de nadie, óleo sobre cartulina, 70 × 50 cm

Dabar I, técnica mixta sobre cartulina, 54 × 40 cm

Dabar II, óleo sobre cartulina, 54 × 40 cm

Dabar III, óleo sobre cartulina, 54 × 40 cm

Las letras hebreas: la series *Horeb* y *Kaddish*

El gran cabalista Jacob Ha-Cohen (siglo XIII) decía en su *Comentario sobre las letras*: «contempla con los ojos el aspecto exterior de la Alef y entiéndela en el corazón (...) contempla el aspecto exterior de la Bet y aplica el corazón a entender su forma interior». Eso es lo que hizo Ferran Roca Bon en su interpretación pictórica de las letras hebreas: asumir el signo. A través de la depuración que representó el geometrismo, el artista llegó a un territorio de austeridades insondables, un ámbito de formalismo atraído indefectiblemente por el vacío. El pintor quería prescindir de todo lo anecdótico para alcanzar el concepto universal, pero el lenguaje plástico de la geometría sumió su búsqueda en el vértigo de la abstracción. Era un camino sin salida, una tierra de nadie en la que hubiera podido instalarse

perfectamente, como han hecho otros. No obstante, la misma soledad de aquellas representaciones geométricas le permitió tomar conciencia de que realmente anunciaban algo más, que lo que manifestaban era, lejos de la acomodación, una expectativa. Y de esta manera, la luz que había alumbrado volúmenes estrictos y fríos se reveló como condición de lo que daría sentido a los inmensos horizontes: la letra.

Para Ferran Roca Bon, la intuición del signo era indisociable de la idea de síntesis. Tenía la percepción de que la letra acudía como una solución providencial para conseguir la conjunción entre tantas perspectivas dispersas. Ya se ha visto cómo había ensayado diversas armonizaciones entre lo geométrico y lo paisajístico. Ahora, mediante la letra, esos elementos encontraban su sitio dentro de una visión unitaria. Lo oculto, finalmente, decía su nombre; el alquimista, que había experimentado durante tanto tiempo, hallaba la clave desde la que la realidad podría responder sin mentir. Aunque en una primera aproximación, el artista pensara en utilizar las letras persas del *Nombre más grande*, una caligrafía que identifica a la fe Baha'i, habría de comprender que no era ésta la dirección adecuada. Y eso

por varios motivos: en primer lugar, por la ausencia de una tradición favorable dentro de la misma fe baha'i, pero especialmente porque las letras persas no pueden ser aisladas y consideradas gráficamente como individualidades sin perder su significado. La serie que pretendía realizar el artista quedó inconclusa (se muestran en esta página y en la anterior dos de las piezas acabadas), pero ya establecía los parámetros pictóricos del pleno desarrollo posterior, el clima visual que daría carácter a la serie Horeb (2005-2006) del alefato.

El conjunto de las veintidós piezas que constituyen la serie *Horeb* posee unos rasgos unificadores por los que la técnica de ejecución subraya la intención conceptual. Fue concebida como una sola obra, dividida expositivamente en partes como si se tratase de un políptico. Los colores utilizados son siempre los mismos, rojos y ocres, con aplicaciones de pan de oro. El pintor captaba el latido de la letra, su «forma interior» (en palabras del rabino Ha-Cohen), a través de esos colores. El rojo del espíritu se funde con los ocres de la tierra (el Horeb, la Montaña de Dios) y el oro impone la determinación de lo sagrado. Esos colores, sin ser estridentes, son ardientes, vivos, y concretan el signo gráfico dejando que surja como por condensación: entre la letra y su espacio existe una relación de mútua generación.

Ferran Roca Bon consiguió escribir con la misma materia del color: caligrafía y pintura se convierten en una sola fuerza. Porque él no era un calígrafo: no veía las letras como unas formas de trazo hábil, sino como un misterio de plenitud plástica y espiritual. Esos signos son cuerpos esencialmente pictóricos; el color no llena simplemente la letra, más bien es la letra misma. Si la caligrafía dibuja la forma del signo, la pintura de Ferran Roca Bon lo modela con densidades cromáticas, de manera que, más que buscar la resolución del trazo, despliega un proceso de intensificación pictórica en el que el esquema del signo no es un fin en sí mismo. De ahí que el pintor se permita algunas libertades gráficas, tal vez sorprendentes desde la mirada estrictamente confesional. Porque la forma de las letras viene determinada por adelantado, pero el pintor busca en ellas el fuego secreto, la energía creadora que sostiene y fundamenta el mundo. Y el ímpetu de su hálito vital es irresistible.

En estas obras, los dorados representan un importante elemento plástico, pero no como en los iconos, ya que a pesar de mantener una coherente tendencia al hieratismo, no aparecen cerrados: convirtiéndose también en soporte de la pintura, se integran vitalmente a la representación. El oro, que no es un color, sólo tiene sentido estético dentro del arte sagrado; es la luz que absorbe todas las humanas claridades y las transfigura, representando simbólicamente la sublimidad de lo Incognoscible, la revelación que trasciende toda visión humana. Tanto en la serie *Horeb* como en la titulada *Kaddish*, el oro abre un marco a la aparición. Pero es un marco dislocado por la misma energía del signo, porque ésta es incontenible. Los dorados de Ferran Roca Bon recuerdan la función hierofánica que han tenido siempre en la pintura de tradición litúrgica, pero al mismo tiempo cuestionan cualquier propósito que pretenda acotar el Misterio y reducirlo a moldes preestablecidos: el oro es una plegaria que, más allá de las fórmulas regladas, es sorprendida por la irrupción de una fuerza que dilata su corazón hasta los límites del silencio. El dogma es un marco cerrado, los signos de Ferran Roca Bon se adaptan a él (capacidad que parece haber perdido el hombre actual) pero quiebran a la vez cualquier seguridad.

Ferran Roca Bon entendió este trabajo sobre las letras hebreas como la culminación de su carrera artística. Así lo expresaba a su cada vez más reducido círculo de confidentes. Entre ellos, el rabino Daniel ben Itzjak sería testigo excepcional de la sinceridad del propósito artístico y del compromiso personal. Se diría que en los últimos años le costaba al pintor encontrar interlocutores con los que sincerarse y a los que pudiera comunicar lo que representaba para su pintura el alefato. La intensidad vital con que acometió aquellas obras, con una entrega sin reservas ni doble fondo, aumentó la soledad en la que desplegaba su creación. El convencimiento al que llegó de que las letras hebreas justificaban toda una vida dedicada al arte resultaba, ciertamente, difícil de entender desde algunas mentalidades y desconcertó a no pocos. No obstante, el mensaje era claro, incluso sencillo: el verdadero arte sólo puede ser religioso. Y no genéricamente, sino ubicado en una confesión de fe. Aunque esporádicamente el pintor volvería a otros temas, en los dos últimos años de su vida, dedicó a las letras hebreas la mayor parte de

su producción, iniciando numerosas series que quedarían reducidas a unas pocas piezas. Quiso también plasmarlas con la técnica del retablo. No podía ser de otra manera: rechazado y amado apasionadamente, el retablo había estado siempre en el núcleo de su personaldad artística. Y esos retablos, inacabados, serían los últimos cuya realización emprendería.

La última serie, *Kaddish*, fue interrumpida por la muerte del artista, acaecida el 30 de marzo de 2009. Cada letra fue arrancada de la enfermedad con un trabajo increíble, convocando en cada pincelada las pocas fuerzas que le quedaban. Cumpliendo una antigua promesa, Ferran Roca Bon murió pintando. Estas letras contienen el misterio de la última lágrima derramada justo antes de la liberación del país de esclavitud. La terrible enfermedad fertilizó el desierto y los signos florecieron sobre la tierra del dolor. En la serie *Kaddish* nos enfrentamos a un *todo o nada* cuya resolución depende, en definitiva, de un acto de fe en la Creación que emana de las letras divinas. Cada pieza da respuesta afirmativa a un ofrecimiento trascendental: la aflicción es el camino de la esperanza, la senda que las letras luminosas abren en el yermo. De la misma oscuridad del dolor, profundizando e interiorizando en grado máximo su turbio grosor, el pintor de las letras hebreas extrajo una plástica intensa, una confesión que dice, contra una época raquítica que encumbra su misma esterilidad espiritual, cuál debe ser el valor esencial del arte: iluminar la oscuridad.

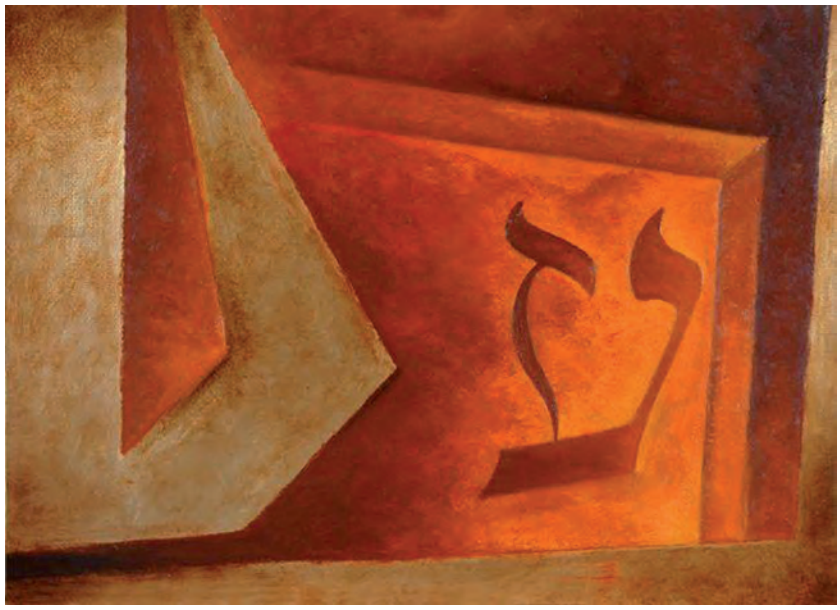
Horeb IV (Dalet), técnica mixta sobre cartulina, 70 × 50 cm

Horeb V (He), técnica mixta sobre cartulina, 70 × 50 cm

Horeb VI (Vav), técnica mixta sobre cartulina, 70 × 50 cm

Horeb VII (Zain), técnica mixta sobre cartulina, 70 × 50 cm

Horeb XV (Samej), técnica mixta sobre cartulina, 70 × 50 cm



Horeb XVI (Ain), técnica mixta sobre cartulina, 70 × 50 cm

Horeb XVII (Pe), técnica mixta sobre cartulina, 70 × 50 cm

242

Horeb XX (Reish), técnica mixta sobre cartulina, 70 × 50 cm

Horeb XXI (Sin), técnica mixta sobre cartulina, 70 × 50 cm

Kaddish IV (Dalet), técnica mixta sobre cartulina, 32 × 32 cm

Kaddish V (He), técnica mixta sobre cartulina, 32 × 32 cm

Kaddish VIII (Tet), técnica mixta sobre cartulina, 32 × 32 cm

Kaddish XI (Lamed), técnica mixta sobre cartulina, 32 × 32 cm

FINAL:
LA ISLA DE RÜGEN

El camino, técnica mixta sobre cartulina, 60 × 40 cm, (2007)

Quise expresar todo esto en unos esbozos
sobre el papel, pero cuando sólo había trazado
unas líneas, arrojé mi carpeta, convencido de
que cada trazo era una profanación de aquel
fenómeno que me conmovía. Pero así, justamente,
quedó grabado más profundamente en mi alma.
Carl Gustav Carus

En 1819, C. G. Carus emprendió un viaje desde la ciudad de Dresde hacia las costas del mar Báltico, tras las huellas de su amigo, el pintor C. D. Friedrich, que había recorrido aquellos parajes años antes. El relato de ese viaje quedó recogido en un libro extraordinario que habla de la vida buena, de la amistad, del arte; es el retrato de un ideal, no sólo estético, materializado en aquella isla del Norte a la que hoy, tal como vaticinaba el autor, llegan los trenes rápidos en pocas horas. Ferran también sabía que la isla de Rügen es algo más que una referencia geográfica.

Ahora, con una temeridad que sólo el lector podrá justificar, yo he emprendido también un viaje con similar intención, tras las huellas de mi amigo, para intentar que el olvido no las borre (ni que se confundan, cosa quizá más difícil, con las de mi propio afán indagador). Pero mi búsqueda no me ha llevado tanto a lugares distantes como a los paisajes humanos y espirituales que él había contemplado, a los que había dado una definición plástica; no otra cosa inspira el deseo de llegar a la isla de Rügen, multiplicada en tantas y tan diversas visiones, en tantos avatares estéticos. Como en el caso de Carus, a mí tampoco me ha acompañado el artista,

aunque en realidad su ausencia física se ha convertido en una presencia constante, porque lo que he podido ver y entender ha sido lo que mi amigo había visto y entendido antes, seguramente mejor que yo.

Carus tomaba notas y tuvo la suerte de no disponer de ninguna cámara fotográfica: dibujaba lo que veía, lo que su amigo le había señalado y le seguía señalando tácitamente. Cuando lo que contemplaba superaba sus posibilidades expresivas, cerraba el cuaderno, miraba y callaba. Yo también, en el curso de mi trabajo, he sentido en más de una ocasión que lo único que podía hacer era callar y mirar. Tal vez el silencio de la mirada que culmina en ella misma, suspendida más allá de cualquier palabra, sea la última verdad de todo lo que he intentado decir sobre la pintura de Ferran Roca Bon, el artista que siempre buscó un texto donde cobijarse y que sólo encontró, por toda respuesta a su anhelo y por único refugio de su soledad, la arriesgada y divina intemperie de la pintura.

J. P. B.

Les dues llunes, gouache sobre papel, 35,5 × 49 cm, (1970)

LOS LIBROS DEL PINTOR

Ferran Roca Bon mantenía con los libros un trato animado por la diversidad de sus horizontes creativos. No se le veía nunca sumido en una lectura de mero pasatiempo; en la palabra impresa encontraba razones y argumentos para su obra, el clima intelectual en el que se desarrollaba su significado. Por eso, porque creemos que mediante ellos se puede comprender mejor su pintura, proponemos a continuación, en lugar de una bibliografía imposible, la lista de unos cuantos libros que le acompañaron (cuando ha sido posible, aparece la referencia de la misma edición que poseía el pintor). El mismo volumen podía ser a veces tratado como amigo fiel y otras como contrincante aborrecido. Esta dialéctica vital con los libros está en el núcleo de la personalidad del artista y es indisociable de su obra.

* * * *

Henri-Frédéric Amiel, *Diario íntimo*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1949.

Lola Anglada, *La meva casa i el meu jardí*, Ed. Proa, Barcelona, 1996

Bahá'u'lláh, *Los siete valles*, Ed. Baha'i, Barcelona, 2008.
—, *Las palabras ocultas*, Ed. Baha'i, Barcelona, 1988

Joan Barceló, *Miracles i espectres*, narrativa breu completa, edición de Julián Acebrón y Jordi Casals, Ed. La Magrana, Barcelona, 1998.

La Biblia Interconfessional, ed. Claret, Barcelona, 1993.

Maurizio Calvesi, *La metafísica esclarecida: de De Chirico a Carrá, de Morandi a Savinio*, Ed. Visor, Madrid, 1990.

Carl Gustav Carus, *Viaje a la isla de Rügen*, Ed. Olañeta, Barcelona, 2008.

Louis Cattiaux, *El missatge retrobat*, Arola editors, Tarragona, 2005.
—, *Física y Metafísica de la pintura*, Arola editors, Tarragona, 1998.

Jean Clair, *Malinconia, motivos saturninos en el arte de entreguerras*, Ed. Visor, Madrid, 1999.

John Esslemont, *Bahà'u'llàh i la Nova Era*, Editorial Bahà'í, Barcelona, 2008.

Paul Evdokimov, *El arte del icono, Teología de la Belleza*, Ed. Claretianas, Madrid, 1991.
—, *Ortodoxia*, Ed. Península, Barcelona, 1968.

Caspar David Friedrich, *Catálogo de la exposición en el Museo del Prado*, Madrid, 1992.

Juan Gris, De las posibilidades de la pintura y otros escritos, ed. G. Gili, Barcelona, 1980.

Moshe Idel, *Cábala: nuevas perspectivas*, ed. Siruela, Madrid, 2005.

Aryeh Kaplan, *Sefer Yetzirah*, EDL, Madrid, 2006.

Stanislas Klossowski de Rola, *El Juego Aureo*, Ed. Siruela, Madrid, 1988.

Antoni Marí, *El entusiasmo y la quietud, antología del romanticismo alemán*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1998.

Javier Navarro de Zuvillaga, *Imágenes de la perspectiva*, Ed. Siruela, Madrid, 1996

P. D. Ouspensky, *Un nuevo modelo del Universo*, Ed. Kier, Buenos Aires, 1991.

Josep Puig i Bosch, *Les eixides*, Barcelona, 1928.

Robert Rosenblum, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.

Oskar Schlemmer, *Escritos sobre arte, cartas y diarios*, Ed. Paidós, Barcelona, 1987.

Gershom Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Ed. Siruela, Madrid, 1996.

William Wordsworth, *L'Abadia de Tintern i altres textos*, traducció de Miquel Desclot, Edicions del Mall, Barcelona, 1986.

El Zohar, Ediciones Obelisco, Barcelona, 2006 (vol. 1).

ÍNDICE

Introducción 5

Las alas del significado 11

Nacer en otro lugar 23

Los primeros años 27
Los retablos 35
Las ceras y otras obras sobre papel 39
Los grabados 57
El *Llibre d'Ermites* 71
Joan Barceló y 'Desperta, ferro' 77
Enric Maass: Horta de Sant Joan 89
Nacer en otro lugar 95

El enigma cotidiano 127

El estudio de la calle de Lepanto. La fe Baha'i 129
Iconos y retablos 133
Los paisajes 147
Arquitecturas: el espacio transfigurado 168
Interiores: la vida de los objetos 197

La conciencia del signo 213

Geometrismo 215
Las letras hebreas: las series Horeb y Kaddish 232

Final: la isla de Rügen 247

Los libros del pintor 253

Mientras el sabio se empeña en resolver enigmas,
el artista tiene una tarea aún mayor o, si se quiere,
un derecho aún mayor: amar el enigma.

Rainer Maria Rilke

Esta obra ha sido editada por Ediciones Obelisco.
Impresa en los talleres de Bookprint.
Tiraje: 100 ejemplares

© 2011, Herederos de Ferran Roca Bon

© 2011, de los textos Jaume Piñol
(Exceptuando las que aparecen en las páginas 36, 37, 64, 103, 107, 109, 113, 115, 116, 117, 118, 119 y 144, las fotografías en color de las obras de Ferran Roca Bon han sido realizadas por Juan J. Lacalle
(Reservados todos los derechos)

© 2011, Ediciones Obelisco
(Reservados los derechos para la presente edición)

Depósito legal: B-28.542-2011

Reservados todos los derechos. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada, transmitida o utilizada en manera alguna por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico o electrográfico sin el previo consentimiento por escrito del editor.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.