



AA.VV.,

Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile- 23 luglio 2006)

Electa, 2006.

«Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento»

Tra la primavera e l'estate del 2006 in un piccolo borgo delle Marche denominato Fabriano si è compiuto un piccolo miracolo per il mondo dell'arte: centinaia di studiosi e appassionati d'arte si sono recati fino a questo tranquillo paesino per ammirare l'opera completa di Gentile da Fabriano, deliziosamente ospitata nella cornice storica dell'Ospedale di Santa Maria del Buon Gesù.

Il catalogo che testimonia quest'evento non è che un pallido riflesso della ricchezza delle

opere esposte, ma risulta un libro importante perché non si è prefisso semplicemente di riunire tutti gli studi finora compiuti sul maestro fabrianese, bensì di dare un contributo alla storiografia artistica sviluppatasi attorno a Gentile facendo il punto della situazione e aprendo nuove vie d'indagine, che si spera saranno feconde di ulteriori sviluppi.

Gentile da Fabriano può essere considerato il maggior pittore di quella stagione artistica che in Italia si chiama «tardo gotica», per distinguerne anche la peculiarità rispetto al Gotico Internazionale delle corti del nord Europa. «Tardo gotico» infatti indica anche una certa resistenza della pittura italiana, ben ancorata alla lezione trecentesca, alle stravaganze del gotico internazionale.

Gentile fu un pittore di successo e itinerante, toccò in varie tappe i maggiori centri artistici dell'Italia settentrionale e, benché la sua arte non creasse una vera e propria scuola, il suo influsso fu fondamentale per molti pittori che lo conobbero. Seguire il suo percorso artistico attraverso questo libro permette dunque di ripercorrere i maggiori momenti del «tardo gotico» italiano.

Il catalogo, a cura di Laura Laureati e Lorenza Mochi Onori, si avvale della collaborazione dei due maggiori esperti del maestro fabrianese: Keith Christiansen e Andrea de Marchi, ognuno

autore di una fondamentale monografia sul pittore.

Né il libro né la mostra si sono limitati a riunire tutte le opere di Gentile, ma passano in rassegna anche quelle dei maestri che in qualche modo vennero in contatto con l'artista marchigiano.

Inoltre il percorso gentiliano è inserito a pieno titolo nel mondo del gotico internazionale, pur declinato nella sua accezione italiana, grazie ai continui raffronti anche con opere di oreficeria e miniatura presenti in mostra, vista la notevole importanza che queste arti rivestivano all'epoca.

Nel saggio che apre il libro, Keith Christiansen tenta di scardinare le periodizzazioni che forzatamente costringono la storia dell'arte italiana e propone una visione spiazzante di Gentile. Dal suo punto di vista, Gentile non sarebbe più il pittore che chiude con splendore l'epoca finale del gotico, ma il maestro che proietta la sua ombra fino al Rinascimento, che influisce su Lorenzo Monaco e forma Pisanello. Ed era proprio Pisanello, un vero discepolo di Gentile, il pittore più quotato tra gli Umanisti del XV secolo, Umanisti che non trascuravano neanche Gentile, la cui fama presso di loro era di gran lunga superiore a quella di Masaccio.

La ricostruzione del percorso artistico gentiliano è affidata invece a Andrea de Marchi che

lo ripercorre in sette sezioni del libro e della mostra. Tutte le opere presentate sono corredate da minuziose schede tecniche, che tendono a ricostruire la provenienza di ogni manufatto e la sua storia critica. Si nota con piacere che accanto a opere molto conosciute, ve ne sono molte altre poco note o enigmatiche, proposte per future ricerche.

La formazione lombarda di Gentile, a contatto con l'*opus punctile* di Giovannino dei Grassi e lo stile elegante di Michelino da Besozzo, maturò alla corte di Gian Galeazzo Visconti, tutta proiettata a cogliere le novità del gotico internazionale transalpino. Ma accanto alle fatiche di questi tre grandi artisti, vi sono piccole opere sconosciute, come quelle del *Maestro dell'ancona Barbavara* che testimoniano la conoscenza tuttora limitata che abbiamo dell'*ouvrage de Lombardie*.

Anche la formazione lombarda dell'altro campione del gotico marchigiano, Lorenzo Salimbeni, anche se parallela a quella di Gentile, rimane in gran parte avvolta nel mistero.

Tra le opere di Gentile, la *Madonna*, ora a Perugia ma dipinta a Venezia, con i suoi angeli graniti in *opus punctile*, evidenzia l'enorme influsso che ebbe su Gentile l'oreficeria francese, ampiamente diffusa in Lombardia. Ed è proprio l'oreficeria che nel Gotico Internazionale giungerà a vertici di perizia tecnica sublime,

come ben dimostra lo splendore del *Reliquiario di Montalto*.

Il passaggio di Gentile da Milano a Venezia segna la maturità dell'artista, da cui nasce un capolavoro come il *Polittico di Valleromita*, opera che rivoluziona l'arte veneziana e moltiplica i seguaci lagunari di Gentile: il più fedele al lessico gentiliano, declinato fino alla stanca ripetizione degli anni più maturi è Zanino di Pietro. Molto più intelligente e autonomo è Niccolò di Pietro di Ponte Paradiso cui sono assegnate le *Storie di S. Benedetto* degli Uffizi. Anche Pisanello diventa discepolo di Gentile a Venezia, inoltre subiscono il fascino della sua arte Gentile Bellini e Giambono.

La parte centrale della mostra e del catalogo si allontana da Gentile per compiere un largo *excursus* sulla pittura marchigiana tra Trecento e Quattrocento, davvero inedito, che permette di scoprire i seguaci anche tardivi del fabrianese come il *Maestro di Staffolo*, *Pietro di Domenico da Montepulciano*, un meraviglioso maestro minore come *Arcangelo di Cola* e *Antonio da Fabriano*.

Gli anni fiorentini di Gentile (1420-1425), quelli della *Pala Strozzi* e del *Polittico Quaratesi*, da un lato servono a sottolineare la ulteriore maturazione del pittore a contatto con l'arte fiorentina, dall'altro testimoniano l'influsso che il fabrianese esercitò su pittori toscani come Beato Angelico, Bicci di Lorenzo,

Masolino e anche Masaccio nella *Madonna* degli Uffizi.

Infine del suo soggiorno romano (1425-1427) resta un fantastico disegno della scuola di Francesco Borromini, unica testimonianza degli affreschi distrutti di Gentile eseguiti nella chiesa di S. Giovanni in Laterano.

Il merito maggiore di questo volume è quello di proporre, attraverso Gentile, spunti di riflessione per la pittura «tardo gotica» lombarda, veneziana, marchigiana, giungendo fino al «tardo gotico» fiorentino prima del Rinascimento. Qui, con la presenza di Gentile in città, si può ben parlare di un «altro Rinascimento» quasi parallelo.

Maria Laura Palumbo



ROSA ALCOY

San Jorge y la princesa. Diálogos de la pintura del siglo XV en Cataluña y Aragón

Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2004.

Les pintures de l'absis de l'església de Sant Climent de Taüll i la taula de *Sant Jordi i la princesa*, atribuïda al pintor Jaume Huguet, ambdues conservades al MNAC, són, probablement, les composicions pictòriques considerades més emblemàtiques del període medieval català. A part de la indiscutible qualitat tècnica que presenten, al llarg del segle XX s'hi han valorat factors de tipus històric, religiós i social que les han convertit en un referent artístic-cultural del país. Però si bé, d'entrada, el

mural romànic, originari d'una església rural, d'autor desconegut i amb elements iconogràfics difícils de precisar, pot semblar una obra enigmàtica al costat de la taula gòtica, de tema evident i d'autoria comunament reconeguda, una aproximació més atenta a la pintura del sant cavaller, de seguida permet d'adonar-se de la quantitat d'interrogants i problemes que es plantegen a l'hora de voler-ne refer l'aspecte i les circumstàncies originàries.

En aquest sentit, és ben il·lustrativa la nota que s'adjuntava a l'encapçalament de l'estudi d'aquesta taula de *Sant Jordi i la princesa* que es va publicar en el catàleg de l'exposició sobre Bartolomé Bermejo (Rosa ALCOY, «Jaume Huguet. San Jorge y la princesa», *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Museo Nacional d'Art de Catalunya, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Barcelona, Bilbao, 2003, p. 312-317). A criteri del MNAC, coorganitzador de la mostra, la peça figurava a l'apartat d'obres de Catalunya pertanyents a Jaume Huguet, però, en canvi, l'autora del text creia que havia de ser d'un altre artista que, de moment, no precisava. De fet, Rosa Alcoy, en les cinc pàgines d'aquest text, ja apuntava bona part de les qüestions que es desenvolupen més àmpliament en el present llibre, d'entre les quals destaca el problema de l'autoria. Aquí, el títol només conté el nom de la pintura. És a continuació, en el subtítol, on s'orienta el lec-

tor cap al terreny que constitueix l'àmbit artístic en què se suposa que fou executada. L'estudi, doncs, és una monografia sobre una obra concreta, però l'autora se sent obligada a revisar amb una certa profunditat la producció pictòrica del segle XV de dos territoris de la Corona d'Aragó, Catalunya i Aragó. Aquesta aproximació és el que li permet assenyalar-ne alguns punts de contacte, qüestió, fins ara, no gaire tractada per la crítica, per tal de poder configurar, amb les dades obtingudes, un paisatge més precís, però també més complex, on situar el desconegut pintor.

Enfrontar-se amb aquest problema suposa un repte important. Els historiadors, des dels últims decennis del segle XIX, varen començar a identificar alguns dels retaules que la documentació acreditava com a obrats pel pintor Jaume Huguet. De mica en mica, la personalitat d'aquest artista s'anà reforçant, fins al punt d'arribar a ser el pintor del gòtic català que ha estat objecte de més publicacions monogràfiques. Les investigacions als arxius i les atribucions per anàlisis estilístiques han col·laborat en la formació d'un extens corpus huguetià que es va posar clarament de manifest al catàleg publicat en ocasió de commemorar els cinc-cents anys del darrer document que ens dona notícia de l'artista (*Jaume Huguet, 500 anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993). Convé dir, però,

que la taula dedicada a sant Jordi que, des de 1909 s'havia associat al pintor nascut a Valls, hi forma part en qualitat de peça indocumentada, atribuïda i qüestionable. Certament, tal com es detalla en el llibre que comentem, al llarg del segle xx, alguns autors han qüestionat aquesta atribució apuntant cap a solucions diverses, malgrat que, en general, la crítica ha mantingut l'antiga assignació a Jaume Huguet. Rosa Alcoy, amb el bagatge que suposa el comissariat de l'exposició dels cinc-cents anys i la participació en la de Bartolomé Bermejo i la seva època, esmentada més amunt, enfoca la qüestió de l'autoria de la taula de *Sant Jordi i la princesa* a partir de la revisió de les antigues teories que la situaven en una suposada etapa aragonesa d'Huguet i de les relacions que s'assenyalaven amb diferents obres produïdes en aquestes terres. A tot això, caldria afegir els avenços realitzats en l'àmbit de la pintura gòtica aragonesa, deguts en bona part a la professora M. Carmen Lacarra, amb qui l'autora reconeix haver trobat una important ajuda.

Segons aquestes noves perspectives, aquesta cèlebre obra no només deixa de formar part de la producció del pintor vallenc, sinó que es traspasa decididament a l'àmbit de producció pictòrica aragonesa. Però hi ha una altra circumstància, la de la comitència, tradicionalment tampoc prou aclarida, que l'estudi igualment aconsella

situar-la en aquestes mateixes terres. La investigació d'aquesta segona qüestió es relaciona estretament amb l'aspecte originari de la taula del sant Jordi. És a dir, si, d'una banda, cal tenir en compte la seva pròpia constitució que, tant l'anàlisi dels taulons que la conformen com de la mateixa composició pictòrica, ha fet pensar en la possibilitat que hagi estat mutilada, de l'altra, des del primer decenni del segle xx, la crítica va proposar que deuria haver format part d'un conjunt amb les dues taules en què figuren uns donants, desaparegudes l'any 1945 del Kaiser Frederick Museum de Berlín. Rosa Alcoy dedica un capítol a analitzar, amb la màxima precisió que permeten les fotografies antigues, tots els elements d'aquestes dues taules perdudes i a valorar-ne la possible relació i significat amb la taula barcelonina. No cal dir que la identificació de la parella de donants de la grisalla del que devia ser la cara exterior de les taules és la peça clau per resoldre la incògnita de la comitència, juntament amb l'escut que figura al dors de la taula de sant Jordi. L'autora, doncs, comenta detingudament totes les qüestions d'indumentària i d'altres objectes accessoris, així com els temes d'heràldica, les relacions estilístiques i les de tipologia i obre múltiples vies de contacte amb produccions flamenques, catalanes i, també, aragoneses.

Malgrat que l'autoria i la comitència siguin aspectes

extrínsecs de l'obra, sens dubte, han condicionat amb força la valoració i l'ús que s'ha fet de la taula de *Sant Jordi i la princesa*, o, fins i tot, del suposat conjunt, al llarg del segle passat. Per tant, qualsevol proposta que trenqui clarament amb els punts de vista que la crítica de mitjan segle havia establert, pot ser qualificada d'agosarada. Es pot acceptar, doncs, aquest terme per al llibre de Rosa Alcoy, però, en tot cas, donant-li un sentit positiu. Era desitjable que, una vegada les tres taules gòtiques haguessin estat redescobertes, posades en relació entre elles i atribuïdes a un autor conegut i, posteriorment, revisitades amb una certa freqüència per la crítica, encara que amb visions generalment parcials, finalment, fossin objecte d'un estudi acurat, fet amb profunditat i amb amplis punts de mira.

El llibre que ha publicat Rosa Alcoy és un treball perfectament estructurat, molt ben travat i que, a més, té la virtut d'introduir el lector en la problemàtica de l'obra a través de la seva anàlisi directa i feta amb rigor, però, alhora, convidant-lo a fruit dels múltiples valors artístics que l'encara desconegut Mestre del *Sant Jordi i la princesa* va confegir a la pintura. L'assaig és divideix en dues parts, que, a la vegada, es subdivideixen en sengles apartats o capítols. S'inicia amb la presentació i l'anàlisi de la taula conservada al MNAC. Si no fos per algun comentari que, gairebé a tall

d'advertiment, l'autora introdueix en els primers paràgrafs, la quantitat i la riquesa de detalls que en destaca i les conclusions sobre el significat precís de la disposició del sant i la princesa davant del paisatge animat amb uns pocs xiprers farien obviar els múltiples problemes que la taula planteja.

El segon capítol és el que es dedica al comentari de les peces que havien estat al museu de Berlín, com ja s'ha esmentat anteriorment, i que posa de relleu les incògnites sobre l'aspecte originari de l'obra. Malgrat que l'autora observi algunes petites diferències, opta per primar els punts de proximitat i per acceptar l'origen comú de les tres taules, cosa que li permet de plantejar, a partir del valor dels xiprers del fons, un possible significat que relaciona el sant cavaller amb la princesa, els donants i els sants que els acompanyen.

A la segona part del llibre, l'autora intenta identificar una escola, un taller, un autor i una etapa estilística de la seva carrera per a les obres estudiades. Inicia la recerca a partir del catàleg i la definició de l'estil de Jaume Huguet que la crítica ha reconstruït. Això la porta a valorar el grup de taules no documentades que J. Gudiol i J. Ainaud varen atribuir a la suposada etapa aragonesa del pintor català, a qüestionar-ne la coherència i a recordar l'antiga tesi de Ch. Post, segons la qual, la taula del sant Jordi era del

pintor Martín de Soria. Les pistes que, a la primera part del llibre, conduïen l'obra del MNAC cap a Aragó i, a la vegada, la distanciaven de Jaume Huguet aquí esdevenen clares afirmacions que tenen la seva base tant en les similituds que s'assenyalen amb les anomenades taules del retaule d'Alloza (Museo Provincial de Bellas Artes de Saragossa), com en la impossibilitat que el pintor català fos l'autor d'aquestes últimes peces.

Finalment, després de l'aposta per l'escola aragonesa, a l'últim capítol, considera alguns noms de pintors d'aquestes terres susceptibles d'identificar amb el Mestre d'Alloza o Mestre de la taula de Sant Jordi i la princesa. El criteri que serveix de guia és el caràcter huguetià d'una sèrie d'obres que, en opinió de l'autora, ja es detecten a partir dels anys 1450-60 i que creu que potser s'ha confós amb l'empremta que el mestre Bernat Martorell va deixar tant en pintors catalans, entre ells el mateix Jaume Huguet, com en pintors aragonesos que havien fet estades d'aprenentatge a Barcelona. Però, malgrat l'ampli ventall de candidats i de les diverses relacions de tipus geogràfic, genealògic, tècnic i estilístic que assenyalava, no opta per cap identitat en concret.

El llibre que comentem, doncs, a partir de l'estudi d'una pintura, s'endinsa en el panorama de la producció pictòrica catalana i aragonesa de la segona meitat del segle XV i dels possibles

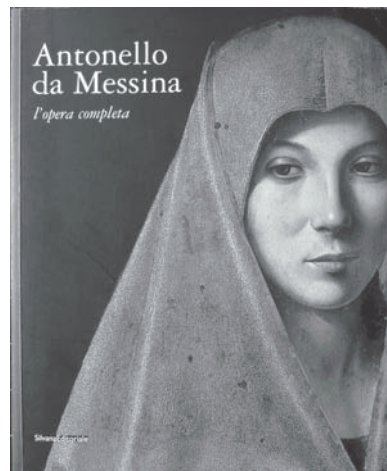
«diàlegs» que varen mantenir. A la primera part, Rosa Alcoy exhibeix un profund domini de l'anàlisi iconogràfica entesa en el sentit més ampli del terme. L'obra en conjunt i cada un dels seus elements són revisats, contrastats amb altres produccions contemporànies i llegits a la llum d'algun dels textos més divulgats en aquells anys. Gràcies a aquesta mirada meticulosa, l'originalitat de la composició del sant i la princesa, sovint comentada per la crítica, sembla trobar una explicació convincent. També les taules de Berlín són sotmeses a una anàlisi similar, tot i que les mutilacions i la posterior desaparició li impedeixin arribar a conclusions prou segures. En aquest sentit, el significat que proposa per al conjunt de les tres peces s'ha de prendre com una hipòtesi ja que sense poder aportar cap nova dada de tipus tècnic, com és l'anàlisi de la fusta o les dimensions i format original, no és possible afirmar amb certesa que pertanyen un mateix conjunt. A aquests dubtes i als de tipus estilístic, ja assenyalats per altres crítics, l'autora respon apuntant un considerable ventall de possibilitats.

En canvi, a la segona part, la historiografia tradicional i, especialment, els estudis fets en les últimes dècades, molts d'ells motivats per exposicions de temàtica diversa, li serveixen de referent per revisar el panorama de la pintura en els àmbits geogràfics esmentats. Cal destacar aquí les afinades anàlisis morellianes de

representacions dels diferents autors que pren en consideració per tal de demostrar, o negar, similituds i coincidències que serveixin de base per a identificar, si no autors, almenys tallers o escoles. Ara bé, és una llàstima que tan bona feina no vagi acompanyada d'una major qualitat en l'edició del llibre que hauria facilitat al lector aquestes comprovacions a través de les nombroses i ben seleccionades il·lustracions que acompanyen el text. Igualment s'ha de lamentar que les directrius que aquí es marquen no hagin pogut trobar algun suport documental, de la mateixa manera que, com més amunt ja assenyalàvem, era difícil d'arribar a respostes certes a causa de la falta de dades objectives. Aquesta mancança explica, segurament, que Rosa Alcoy s'hagi atrevit a negar l'autoria de la taula, o les taules, a Jaume Huguet, però que, en canvi, no hagi avançat més enllà de la proposta d'una mateixa identitat entre el seu desconegut pintor i el de les taules del retaule d'Alloza. Ella mateixa, però, en el prefaci del llibre, deixa clara quina ha estat la seva intenció: resseguir fil per randa una història que es va convertir en pintura, tenint present que és la mateixa pintura la que explica la seva història. Més enllà de l'obra en si, doncs, potser s'hi poden trobar altres elements que, a la llum de les noves perspectives obertes en aquest estudi, confirmen propostes, esclareixin

punts i lliguin caps que, de moment, no s'han resolt.

Teresa Vicens i Soler



MAURO LUCCO (ed.)

*Antonello da Messina.
L'opera completa,*

Silvana Editoriale, Milano, 2006,
384 pàgines

Antonello da Messina: catàleg impossible

De març a juny del 2006 la ciutat de Roma va acollir una important exposició dedicada a Antonello. Com no podia ser altrament, la mostra justificà també l'edició d'un atractiu catàleg destinat a revisar el perfil i l'obra del gran mestre de Messina. No parlem debades d'una nova revisió, ja que l'admiració per Antonello és de llarg recorregut i té algunes fites que s'escau recordar. De les dades aportades per Giorgio Vasari a la monografia de Roberto Longhi o als catàlegs de l'exposició de Messina i de l'actual, s'amunteguen nombro-

ses i fonamentals contribucions que han establert, reflectit o divulgat múltiples qüestions sobre la imatge artística del gran pintor, polemitzant sobre les seves particularitats o condensant-les per a mostrar-ne l'essencial. L'interès pel ventall de temes que afecten al messinès i a la seva obra, de la formació a les etapes finals, no sembla pas haver minvat amb el temps transcorregut des de la darrera gran mostra que hom li va consagrar. La lectura del catàleg del 2006 així ho posa de manifest.

En primer terme es pot assenyalar que el catàleg és fidel a una estructura que s'ha anat generalitzant en aquesta mena de publicacions al llarg de les darreres dècades. En un sol llibre s'apleguen, després de les rituals presentacions institucionals, un conjunt d'estudis introductoris (pàgines 17-123) que, a manera de les «ponències marc» de molts Congressos, voldrien donar les pautes generals de l'anàlisi. Segueixen els estudis més concrets i que, en aquest context, hom esperaria que fossin els dedicats a les peces presentades en l'exposició. Tanmateix, cal fer un primer incís per indicar que l'opció no és estrictament aquesta (la més comuna, amb alguna excepció) i que la suma dels estudis concrets es proposa aplegar totes les obres relacionades amb Antonello —fossin o no presents a Roma. Fins i tot, s'eixampla la mirada per encloure les relacionades amb el seu taller, amb els col·laboradors,

seguidors i familiars vinculats també a l'ofici de pintor. Això justifica la segona part del títol del llibre, que s'al·ludeix a l'obra completa del sicilià. Es tracta, òbviament, d'un desig d'exhaustivitat molt lloable encara que conceptualment i físicament impossible, ateses les tant llastimoses com inel·ludibles pèrdues que ha patit la producció pictòrica d'Antonello. De fet, és un impossible estudiar de qualsevol pintor medieval o renaixentista l'«*Opera completa*», paradoxalment un subtítol d'èxit d'una famosa col·lecció sobre grans mestres del passat. La fita és tant poc raonable com sembla utòpic fer l'assaig d'exposar l'*opera completa* conservada d'Antonello. És per això que hom parla des de la presentació del mateix catàleg d'una «exposició impossible» que ha d'assumir les seves llacunes, i que, tanmateix, no renuncia a les seves virtuts. L'enfilall d'obres fotografiades i ordenades que compona el que entenem pròpiament per «catàleg» (*catalogo delle opere*), endreçat a partir de la pàgina 126 del llibre y desenvolupat fins la pàgina 293, és, doncs, un reflex de l'exposició real que progressa sobre els paràmetres de l'exposició ideal (i irreal). Així, de tant en tant veurem indicat discretament «*Opera non esposta in mostra*» al final de la fitxa de les obres absents i tot precedint-ne l'estudi.

Un cop fet aquest recorregut llarg i no mancat de polèmiques

i incerteses, abans d'arribar al final del llibre, encara hi ha espai per a un bloc d'estudis sobre les obres de comparació (*catalogo delle opere di confronto*) i per als aparells documentals i bibliogràfics. Destaca entre els darrers la contribució de Carmela Maria Rugolo, «*Antonello da Messina e la sua famiglia: le fonti scritte*» (pàgines 352-367), ja que aquest treball permetrà consultar les diferents referències disponibles, aquelles que han donat lloc a les teories i a les anàlisis sobre moltes de les obres. També és interessant, en aquest mateix sentit, la inclusió de detalls fotogràfics de les signatures comparades del pintor, encara que trobem a faltar el peu o llegenda que permeti identificar ràpidament les obres a què pertanyen les inscripcions i que són la base d'altres atribucions, aclariments i debats sobre el desenvolupament cronològic de la pintura d'Antonello.

Més enllà d'aquests plantejaments genèrics, els estudis introductoris ens acosten a alguns dels grans interrogants que encara planen sobre l'obra antonelliana. Mauro Lucco, responsable de l'edició i dels estudis del catàleg, obre el foc amb una àmplia reflexió sobre «*Le occasioni di Antonello*» (pàgines 17-26). En aquest article es fa un enfocament general sobre el pintor desaparegut el febrer de 1479 —quan tenia uns quaranta nou anys—, per tal de posar l'accent en la seva formació i

cultura figurativa, en la seva projecció artística i en els debats que més tinta han fet vessar: Antonello a Nàpols, Antonello a Venècia, Antonello i Piero della Francesca o Antonello i Giovanni Bellini. Una sèrie d'arguments que, entre d'altres consideracions específiques, porten a qüestionar les sempre seductores apreciacions longhianes. Mauro Lucco no deixa de banda el tema de Flandes, que mena en primera instància fins a Van Eyck per a deturar-se després en les figures de Colantonio i Petrus Christus, en la producció valenciana de la cort del Magnànim i en l'obra d'alguns mestres provençals. Lucco afirma, sobrevolant aquests temes, tractats també per altres especialistes en el mateix catàleg, que la cultura d'Antonello es funda i s'explica dins de la conca mediterrània. Considera que des d'aquest marc el pintor sicilià va poder accedir a les coses de Flandes, sense necessitat, per tant, d'haver-hi viatjat (p. 21). Algunes propostes sobre models i còpies que serveixen per reconstruir els materials perduts així com les reflexions sobre la relació artística d'Antonello amb el seu fill Jacobello, interrogativament apropiat a Jacometto Veneziano, tanquen la presentació que no oblidia els «dissecadors» de l'art del messinès: «*l'eredità di Antonello si veniva consumando e un poco disseccando nelle mani di seguaci pio o meno diretti*» (p. 25).

Flandes reapareix, ara en primer terme de l'escena, en l'estudi de

Till-Holger Borchert («*Antonello da Messina e la pittura fiamminga*»). De nou el mite eyckià sobre la formació d'Antonello, promogut per Vasari, se sobreposa com una dada incerta vinculada als inicis del pintor, que cal ponderar per reconèixer els deutes flamencs del mestre sense oblidar referents artístics i cronològics més immediats, habitants flamenquitzants de la mateixa Mediterrània. A l'imprescindible Colantonio s'afegeixen els noms de Barthélemy d'Eyck, Pierre du Billant o Enguerrand Quarton, associats a la Provença de Renat d'Anjou, rei de Nàpols entre el 1438 i el 1442, o a la Sicília del Mestre del Triomf de la Mort. L'arribada a Nàpols d'Alfons el Magnànim (1442-1458) amplia els referents a considerar. Leonardo di Besozzo y Pisanello, estimats per aquest monarca, s'afegeixen a les dades que aporta la vessant valenciana del problema en les compromeses figures de Jacomart i Reixac, un tema que no es troba prou resolt encara com per a extreure conclusions estrictes sobre la base d'una contribució massa evanescent dels valencians. Les confrontacions amb Antonello mai no són fàcils d'ajustar, ja que el mestre escapa amb el seu enginy i singularitat tècnica als models que té al davant. Sense ser un aspecte nou, Petrus Christus, destacat per la seva capacitat de síntesis dels clàssics flamencs, de Jean van Eyck i Van der Weyden en particular, s'albira també en aquesta contribució com a vehicle del pe-

culiar flamenquisme d'Antonello, encarnat, per exemple, en el retrat de tres quarts i en les formes d'il·luminar els volums dels rostres. L'anomenat *milieu* venecià hauria aportat al seu torn novetats interessants arribades del món flamenc, però el que caldria explicar potser més detalladament és la síntesis original que en farà Antonello a partir de Colantonio i amb una mirada que no és ni pot ser mai idèntica a la dels mestres del Nord.

De la mà de Dominique Thiébaud el lector penetra paral·lelament en els escenaris provençals («*Antonello, Barthélemy d'Eyck, Enguerrand Quarton e altri: contatti, influenze reciproche o coincidenze artistiche?*») on fer al·lusió als grans temes del tardogòtic provençal i a la projecció de pintors que complementarien l'ensenyament del treball que es feia a Flandes i que Antonello hauria rebut de Colantonio, segons certifica l'humanista Summonte el 1524. Barthélemy d'Eyck, reconegut com autor del Tríptic de l'Anunciació d'Aix-en-Provence (1443-1444) i algunes excel·lents miniatures, en seria un referent fonamental. En aquest mateix sentit Colantonio és vist com una figura més propera a Barthélemy, aquell mestre que Panofsky relacionava també amb Konrad Witz i amb el Mestre de Flémalle, que no pas a Jean Fouquet. Tanmateix, al meu parer, la figura de Fouquet en el context italià, —tema globalment estudiat per Fiorella

Sricchia Santoro en el volum del 2003 dirigit per François Avril (*Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XVe siècle*) — i, en el napolità en particular, no sembla prescindible en aquest debat. Al contrari, davant d'obres com la Verge lectora de Baltimore (cat. n.3) o la Verge Salting (cat. n.13) la consideració dels inicis fouquetians és ben necessària. En resum, si es planteja que tant Colantonio com el mateix Antonello haurien pogut conèixer a Nàpols l'aportació de Barthélemy i si no es vol excloure d'aquest debat a Quarton (1444-1466), cal forjar la seva trobada amb Antonello bé considerant un possible sojorn del mestre provençal a Itàlia, bé plantejant l'hipòtesi d'un viatge d'Antonello a la Provença. La presència d'alguns artistes italians en aquest territori (Laurana, Pietro da Milano) conforta aquestes idees ben desenvolupades per Thiébaud. Això no obstant, l'Antonello madur i inconfusible, escapa de nou a tots els referents que es proposen i obliga a concloure que l'ascendent de la pintura provençal podrà verificar-se solament en una fase inicial de la carrera del mestre, encara dins dels anys cinquanta del segle XV. Aquesta precisió és perfectament assumible, encara que es podria defensar una hipòtesi alternativa tot imaginant que la relació d'Antonello amb la cultura provençal de Quarton l'hagués mediatitzada un primer Fouquet que, nascut a Tours, en plena joventut es desplaça a Itàlia i arriba a conèixer la

cort napolitana, a banda de les millors establertes prospeccions romanes i florentines del francès. Òbviament caldria més espai per desenvolupar aquesta idea, però d'una trobada entre Fouquet i Antonello, a l'aixopluc del taller de Colantonio, en podríem extreure diverses conseqüències que afecten algunes de les primeres obres presentades al catàleg del 2006, entre les més debatudes de tot el que ha estat apropiat mai a Antonello (cat. ns. 3 y 13) i que, al meu entendre, és pertinent analitzar i revisar sense oblidar l'abast i itineraris que afecten el sojorn italià de Fouquet.

La contribució de Marco Collareta («*Antonello e il tema dell'Annunciazione*») canvia el punt de vista per a revisar un dels temes més interessants i més presents en l'obra i en l'ideari figuratiu antonellià. Cal precisar aquestes dues vessants de la qüestió. L'Anunciació no és només el tema que es va repetir en les taules pintades pel messinés, és també una escena que el pintor repensa i renova constantment. L'argument religiós ha transcendit a la seva època com a fita pictòrica i conceptual d'immens abast. El mèrit d'Antonello és, doncs, aprofundir, en aquest mar de representacions de l'encarnació, la idea de l'encontre entre Gabriel i Maria. Antonello arriba fins el punt de suprimir Déu-Pare en l'Anunciació del Palazzolo Acreide (Siracusa), seguint una tendència que observem també en altres creacions quatrecentistes,

o, amb una major transcendència figurativa, arriba a suprimir l'àngel en taules com les de Palerm o Munic per mostrar la solitud i el valor de l'*Annunciata*. La Verge, *dipinta ad vivum*, s'afronta a un misteri que només compartirà amb l'espectador de la ficció pictòrica. Aquest visiona la taula i usurpa el lloc físic que correspondria a l'àrcàngel però, de fet, no el pot substituir de cap manera. Gabriel s'incorpora sempre a la pintura de la Verge com una entitat espiritual ja coneguda que no necessita descripció i que sintetitza l'actitud i la mirada de la dona. Antonello es fa singular ressò de l'anunci explicat a l'Evangelí de sant Lluc i que, com apunta M. Collareta, traeix també la llegenda sobre el retrat de Maria degut a l'evangelista patró dels pintors. Les *Anunciades* antonellianes esdevenen així una troballa conceptual i autoreferencial que, molt hàbilment, treu partit dels recursos de la ficció pictòrica. El mestre absorbeix en una sola figura, emplaçada sobre un fons obscur, l'essencial d'una escena tradicionalment composta, que havia arribat a desbordar-se en els detalls.

Andreas Henning ens sorprèn amb un títol: «*Il San Sebastiano di Antonello da Messina a Dresda. Iconografia e restauro*», que podria fer pensar en una presentació de les descobertes iconogràfiques fetes a partir de la restauració de l'obra, portada a terme per Günter Ohlhoff entre el 1999 i el 2004 (p.

75). Tanmateix, aquest no és el cas, ja que l'autor tractarà separatament algunes qüestions d'iconografia i la restauració del sant Sebastià de Dresde que serà presentat com la darrera obra d'Antonello, encarregada per la Scuola di San Rocco de Venècia i pintada entre el juny del 1478 i el febrer del 1479 en què mor el pintor. La taula, passada a llenç des d'antic, és valorada com a desafiament artístic (*sfida artista*) que Antonello es posa a sí mateix. El culte que és retrà al sant, antídoto antipestífer ja a l'alta edat mitjana, es vehicula en una figura considerada paradigmàtica del model sensualista, oposat al model heroic, segons proposta de Jacques Darriulat, seguit per A. Henning. Aquest model mostraria el sant transfigurat i abocat a la salvació divina enfront de la imatge sofrent que va ser treballada per altres pintors (Mantegna). Al marge d'aquests plantejament duals i relativament simplificadors, l'autor subratlla l'interès de l'obra pel nu del jove en un estadi de la seva vida que força la realitat, ja que Sebastià havia de ser aleshores un home madur que ostentava el càrrec de comandant de la guàrdia imperial. Les sagetes, sigil·losament arribades al cos del sant, no entorpeixen la visió unitària del personatge, que suposem lligat a l'arbre que surt sobtadament del paviment, redescobert per la restauració en les seva plena tonalitat vermellosa. L'interès pel punt de vista, les fantàstiques arquitectures del fons i el con-

trast amb la poderosa efígie del primer terme van fer pensar en la flagel·lació d'Urbino de Piero della Francesca. També alguns detalls dels rerefons es troben en sintonia amb propostes com aquella. D'altra banda, es crida l'atenció sobre l'escorç del soldat ajagut, però també cal reparar en la dona amb el nen esporuguit als braços que, com el militar, se situa a la banda esquerra. Ambdós ens suggereixen el martiri dels innocents associat en tot moment al martiri de Crist i dels sants. Potser no sigui casual que el paviment sigui vermell i que el seu espectacular recorregut perspectiu s'estengui físicament i conceptualment des del primer terme de la pintura amb la mateixa fredor que reflecteix el cos monumental i sagnant del màrtir. De tota manera, el cel d'un blau turquesa s'imposa i, malgrat algunes nuvolades, també ho fa l'estil d'Antonello. Gràcies al seu to persistent i a la seves fortes conviccions pictòriques podem apropar-nos a la imatge que, aliena a les contorsions expressives i pètries de Mantegna, vol sentir el color i la lluminositat més plàcidament. Altres soldats conversen a la dreta i, al fons, trobem els poderosos o els que passen sense donar importància al drama del primer terme. Entre els testimonis hi trobem les dues parelles que miren simètricament disposades des de la gran terrassa que imaginem al damunt de les arcades que donen pas als canals, identificats amb els de Venècia. Sobresurt, doncs, l'interès per aquests testimonis,

els antecedents dels quals es retroben en la millor pintura giottesca, florentina i sienesa.

La descoberta d'una petita cartella amb les restes de la inscripció: «[Antone]ll[Eus] messaneus» es potser la dada més espectacular que s'afegeix a l'estudi de l'obra restaurada com a inesperat i parcial certificat d'autoria (vid. cat. n. 46), però cal referir-se també a altres aspectes de la intervenció. Entre ells l'opció de la neteja, que va suprimir els retocs que afectaven algunes parts malmeses però que han estat refetes amb el desig de no manllevar a l'obra la seva perfecta unitat visual, considerada un dels efectes més punyents de l'estil d'Antonello. Evidentment hi ha aquí marge suficient per a un llarg debat que supera els límits d'aquesta ressenya i que obliga a considerar les especificitats de la tècnica pictòrica d'Antonello en tota la seva extensió.

Un apropament a les claus tècniques es troba a «*Cuis pictura est intuenda admirationi*». *Contributo alla comprensione della tecnica di Antonello*» a càrrec de Gianluca Poldi i Giovanni C.F. Villa, on s'anuncia l'aparició d'un llibre sobre el tema amb edició prevista per al Nadal del 2006. A l'espera d'aquest treball global, la síntesi del catàleg ja ofereix algunes dades sobre els dibuixos subjacents característics del messinès i sobre el seu *modus operandi*. Antonello treballa amb pocs

trets, breus i sintètics, definint un dibuix sumari, subtil i evanescent en alguns casos, sense canvis de plantejament, la qual cosa fa pressuposar l'existència d'acurats estudis preparatoris que no deixen termes irresolts de cara a la realització final. Només en algunes obres es detecten *tratteggios* per indicar les ombres, destinats, se suposa, als col·laboradors i que podrien tenir certa relació amb el seu aprenentatge amb el flamenquit-zant Colantonio. A la fi, però, s'imposa i es destaca la tècnica singular del sicilià, definitora d'una «*latigionosa materia opalescente*», que difereix de la translúcida de la matèria eyckiana. Les reflectografies i radiografies han permès descobrir aquests aspectes del treball d'Antonello però també singularitats d'algunes taules que no li pertanyen, malgrat que li hagin estat atribuïdes en alguna ocasió. En casos com el de la Verge de Como o la Verge lectora de la col·lecció Mino Forti (cat. n.1 y 2) l'estudi de la tècnica confirma el que ja es ben palès a primer cop d'ull des del punt de vista estilístic. És a dir, que es tracta de pintures alienes a l'obrador del messinès i relacionables amb altres pintors actius a cavall d'alguns centres de la Corona d'Aragó, en especial de València, i de la Itàlia meridional, de Nàpols en particular.

L'altre gran tema de debat sobre la tècnica antonelliana té a veure amb els aglutinants i amb el mite, ja prou reiteradament

desmitificat, del naixement de la pintura a l'oli. El fet és que l'ús dels olis es generalitza al llarg del segle xv però Antonello, segons sembla, no abandona mai completament el tremp, de secat més ràpid i que pot combinar, a desgrat d'ulteriors problemes de conservació, amb l'aplicació de les matèries olioses obtingudes de la llinosa o la noguera.

La primera part de l'estudi es tanca amb la dissertació de Gioacchino Barbera sobre la fortuna d'Antonello («*Testimonianze figurative della «fortuna» di Antonello da Messina tra Otto e Novecento*»), una lectura parcial que lamenta l'insuficient reconeixement visual del mestre i que ens descobreix, en la part més atractiva, la imatge *decimonònica* del pintor. És ben suggestiva la visió donada per Roberto Venturi, destacada per Barbera, que presenta a Antonello ja com a font d'inspiració del jove Giovanni Bellini —en un quadre del 1870, avui a la Pinacoteca di Brera de Milà—, en transferir l'anècdota segons la qual el venecià aconsegueix visitar d'incògnit, disfressat i amb un subterfugi, l'obrador del sicilià per tal d'espionar-ne les tècniques.

El catàleg, amb un total de 51 estudis acompanyats d'esplèndides fotografies i detalls a color de totes les obres associades a Antonello o al seu taller, és una porta oberta a mil i una discussions passades i que, amb meticolós treball, Mauro Lucco va resseguint per tal de refer l'estat de la qüestió i arribar a

concretar finalment el seu parer i obrir camins a noves incursions i confrontacions. És evident que no podem ara referir-nos-hi una per una, però destacarem l'exclusió del catàleg d'Antonello de tres peces importants (n. cat. 1-3) que, poc o molt, li havien estat reconegudes en l'exposició presentada a Messina d'octubre del 1981 al gener de 1982. Les tres tenen forta implicació en els problemes del tardogòtic dels temps del Magnànim i poc posteriors, i les tres permeten evocar problemes essencials de la pintura valenciana, hispana i provençal de la segona meitat del segle xv, sense oblidar Itàlia. Cap de les tres pot ser considerada de la mà d'Antonello i cap d'elles ha estat inserida de forma prou clara en el catàleg coherent i raonat d'un mestre. Per tant, no es pot ser massa concloent amb les atribucions assenyalades en diferents moments de la seva història crítica, ni tampoc fer-se una idea tancada del seu moment cronològic. Tot i així, evocar Colantonio, Jacomart, Reixac o Bermejo, i potser caldria afegir-hi Dalmau, és tant necessari com clarificar les autories, estils i obres atribuïdes des dels centres d'origen d'aquests pintors, atorgant-los en algun moment el paper protagonista que els escau en el seu context per tal de no deixar-los romandre per sempre o permanentment emmascarats a l'ombra dels grans.

Amb tota raó cauen també del catàleg d'Antonello el San Zo-

simo de Siracusa (Tresor de la catedral) o la Crucifixió Thyssen, però es manté l'atribució de la *Madonna* amb el Nen de la National Gallery de Londres o *Madonna Salting* (cat. n.13) per a la qual es consignen unes mides quasi idèntiques a les de la Verge lectora de la Baltimore (n. cat. 3) amb la que té diversos i innegables punts de contacte, malgrat apreciacions contràries. La *Madonna Salting* és, en qualsevol cas, una de les obres més difícils d'interpretar i ubicar de les considerades al llarg del catàleg. No és un Antonello «pur» però tampoc no queda tant al marge del seu discurs com les anteriors Verges: Verge amb filacteri de Como, Verges lectores o coronades per àngels de Venècia i de Baltimore. La primorosa pintura londinenca, coronada per àngels d'esquema molt semblant als de Baltimore, recorda Quarton, recorda Fouquet, recorda Barthélemy Eyck, recorda Bermejo... i, al capdavant, s'albira en ella una claríssima dependència dels models eyckians i de la cultura figurativa provençal. En aquest mateix sentit no es correspon per resultats, *pathos* o complexitat figurativa a la més típica pintura antonelliana. No es pot donar per aclarit conseqüentment el misteri de la *Madonna Salting*, per bé que es pugui sostenir i aprofundir la relació amb la Verge baltimorenca (al meu parer inqüestionablement unida al problema de la Mare de Déu de Londres) o es pugui arribar a pensar més en Colantonio que

en Antonello, o en el camí que va de l'un a l'altre passant, com he insinuat més amunt, pel jove Fouquet. A aquest darrer, com a insigne pintor i miniaturista i excel·lent mestre del color, voldria apropar la Verge lectora de Baltimore (cat. n.3) en un estadi que no pot entendre's, però, al marge d'uns primers contactes amb Colantonio.

Més arriscat, i lògicament molt ampliable, resulta el catàleg de les obres de relació que, a l'exposició romana, prima les al·lusions a Giovanni Bellini. Veure i analitzar la producció completa d'Antonello continua essent una fita ideal i impossible, com ho és també revisar ara totes i cadascuna de les consideracions i cronologies contingudes en una extensa i especialitzada revisió del 2006, fets que no obsten per a que l'estudi del pintor hagi estat dotat d'una eina envejable, convertida en un llibre que ordena el discurs i les aportacions bibliogràfiques i documentals alhora que aporta materials gràfics de gran qualitat, publicats sota la responsabilitat de Silvana Editoriale.

Rosa Alcoy



MERCÈ VIDAL I JANSÀ
Arquitectura i Urbanisme
a Sant Feliu de
Llobregat, 1826-1936
De Pere Serra i Bosch a
Nicolau M. Rubió i
Tudurí

Centre d'Estudis Comarcals del
 Baix Llobregat, 2005, 202 pàg.

De la recerca del patrimoni urbà i arquitectònic com a signe d'identitat d'un municipi: Sant Feliu de Llobregat

Davant nostre tenim el que podem denominar un llibre de butxaca pel seu format, però que, en realitat, és un gran llibre, pel seu contingut seriós i per l'anàlisi aprofundida i meticulosa que s'hi fa d'una població, Sant Feliu de Llobregat, tant pel que afecta l'aspecte local com per la dimensió contextualitzadora del municipi com a part d'un país i

d'una història comuna a altres poblacions catalanes.

El llibre, editat el maig del 2005 pel Centre d'Estudis Comarcals del Baix Llobregat amb el suport de l'Ajuntament de Sant Feliu de Llobregat, va ser guardonat en la convocatòria de la VIIIa edició del Premi d'Investigació Local i Comarcal «Llorenç Sans», establert pel Patronat Municipal de Cultura de Sant Feliu.

És estructurat en dos grans capítols: *Territori i ciutat i Arquitectes, mestres d'obres i constructors*. Al primer s'analitza des de la configuració orogràfica del terme i el primer nucli de població en època medieval a l'entorn de dues capelles sufragànies de Sant Joan Despí i Sant Just Desvern (l'espai comprès entre l'actual església de Sant Llorenç i el mercat) i d'antics camins, fins al seu creixement sistemàtic, resultat d'una planificació urbana portada a terme per diversos facultatius, ja amb una concepció metòdica pròpia de la urbanística moderna. És el pas del creixement orgànic, gairebé espontani, que segueix el traçat de les vies de comunicació, al creixement planificat que dibuixa els eixamples al voltant del nucli antic.

L'autora (historiadora de l'art nascuda a Esplugues de Llobregat el 1950) narra com l'arquitecte i enginyer militar, Pere Serra i Bosch (nascut entre 1762 i 1765), un dels més prestigiosos

urbanistes de l'època, va ser l'artífex del primer projecte urbanístic de Sant Feliu, executat el 1826. En efecte, Pere Serra, que havia estat un dels projectistes del Reial Canal de la Infanta, seguint el curs del Llobregat des de Molins de Rei cap al sud, va ser cridat a Sant Feliu per traçar cinc carrers rectilinis de l'amplada d'un casal, transversals a la carretera Reial (oberta el 1764) per tal de facilitar-ne l'accés i la comunicació amb els carrers existents, més o menys paral·lels amb la carretera.

Aquest seria un primer pas en el camí sense retorn cap a la modernització d'una vila en el si del pensament il·lustrat, higienista i liberal que marcaria el creixement demogràfic i econòmic de la majoria de les poblacions catalanes al llarg del segle XIX, amb una Administració pública disposada a organitzar el territori, dotar-lo d'infraestructures i d'equipaments i distribuir els recursos a favor d'una col·lectivitat el més ampla possible. En aquella iniciativa de 1826 seguiren d'altres que de mica en mica anaren transformant la primitiva fesomia rural en urbana: la reparació dels murs de la riera de Pahissa, la urbanització dels terrenys compresos entre la recent inaugurada línia del ferrocarril i el casc antic i de la finca de Can Bertrand, la construcció de clavegueram en diversos carrers i del cementiri municipal, la canalització de l'aigua potable, la instal·lació d'indústries en llocs allunyats del sector residencial o la construcció de les noves

cases consistorials i escoles. Per a l'edifici de l'Ajuntament i les escoles es van fer dos projectes, el primer del mestre d'obres Francesc d'Assís Gallart, i el segon i definitiu de l'arquitecte municipal Miquel Pascual i Tintorer. A tots dos, l'autora del llibre els dedica sengles notes biogràfiques que aprofundeixen en el coneixement de les seves trajectòries professionals i de les seves actuacions a Sant Feliu.

Va ser precisament Miquel Pascual l'autor del primer mercat municipal i del passeig de Bertrand, una mena de *boulevard* amb arbrat que unia la plaça de l'Estació amb el carrer de Masovernou. Aquesta, segons l'autora del llibre, seria una de les reformes urbanístiques de major qualitat, que aniria lligada al nom d'un polític i promotor, Josep Molins, molt sensibilitzat pels temes urbans. La nissaga dels Molins deixarien una empremta significativa a la vila, tant d'ordre urbanístic com arquitectònic. Ell mateix, com a alcalde, impulsaria el pla d'eixample de 1902, redactat per l'arquitecte Gabriel Borrell Cardona, i la formació d'un nou passeig, el de Jacint Verdaguer per connectar la carretera amb la zona situada més enllà de la línia del ferrocarril. Durant tots aquests processos, l'edificació a Sant Feliu no s'aturava, i els carrers s'anaven omplint de les tradicionals cases de cós, de parcel·la senzilla o doble, amb els corresponents patis. A finals del segle XIX, Sant Feliu es consolida

com a lloc d'estiueig de burgesos barcelonins, i això implica la construcció o remodelació de cases i palauets, cosa que unida a les grans finques i mansions dels aristòcrates i terratinents locals donaven al municipi un aspecte singularment atractiu, ple de vegetació.

Pel que fa al pla d'eixample de 1902 redactat per Borrell (en realitat, Pla Geomètric), Mercè Vidal explica fil per randa les vicissituds administratives i legals del procés d'execució i les característiques del mateix: una trama de carrers força regular que se superposava als antics camins, la prolongació d'alguns vials existents cap al sector de la via del tren, la concentració de l'edificabilitat a la part alta de la carretera Reial i, també, l'afectació d'uns carrers amb noves alineacions. La nova trama es consolidaria amb cases entre mitgeres, d'un màxim de tres plantes, i amb cases aïllades, tot conformant un petit enclavament de ciutat jardí. En la segona i tercera dècades del segle xx apareixerien, també, les cases barates per a la classe obrera i s'instal·larien noves indústries. Sant Feliu assoliria, finalment, el títol de ciutat el 1929, coincidint amb la inauguració dels nous edificis de l'Ajuntament i dels Jutjats, projectats per un nou arquitecte municipal, Climent Maynés Gaspar.

Borrell i Maynés seran els que donaran forma a un nou pla d'eixample, el *Projecte*

d'urbanització del l'indar nord, aprovat el 1922 pel consistori municipal i en el qual s'adoptà com a model urbà el de ciutat jardí, amb una gran avinguda o rambla. Les finques es transformaven en sòl edificable i les torres senyorials començaven a multiplicar-se. A aquest seguiria un altre *Projecte de reforma del sector occidental*, aprovat el 1931. De tots dos projectes, Vidal en fa una atenta lectura i una interpretació encertada, amb una clara interrelació de l'urbanisme i les arquitectures que sorgeixen en cada moment històric, en el context del país i de la localitat, fins a arribar al moment de la proclamació de la Segona República, en què Sant Feliu —denominada aleshores *Roses del Llobregat*—, aposta per l'engrandiment, en tots els sentits, de la ciutat.

El segon capítol del llibre, *Arquitectes, mestres d'obres i constructors*, complementa les dades biogràfiques dels artífexs de l'urbanisme i dels equips públics que apareixen al primer, i dona compta de la resta de projectes arquitectònics que es fan a la població, els dels arquitectes municipals i els d'altres que hi deixen la petjada. Tot això dins el concepte de *Patrimoni arquitectònic*, que l'autora del treball utilitza amb un sentit de futur, per a la salvaguarda del que resta encara dempeus en la ciutat.

Mercè Vidal dona una relació dels contractistes i paletes

que, amb bon ofici i millor criteri, van construir Sant Feliu amb peculiaritats pròpies: els Molins, Mitjans, Ximenis, Boloix, Palet, Claramunt, Albertí, etc., actius també a la resta de la comarca, que van aixecar arquitectures de formats i estils diferents, sempre amb certs tocs de monumentalització de l'ambient urbà i amb els referents europeus de primera línia. Des del neoclassicisme fins al racionalisme, passant per les propostes modernistes, secessionistes i noucentistes, van ser, juntament amb els mestres d'obres i els arquitectes, els autèntics constructors de la ciutat.

Altres pàgines estan dedicades monogràficament a arquitectes com (a més de Miquel Pascual, Gabriel Borrell i Climent Maynés) el neoclassicista Francesc Renart Arús, autor de l'església de Sant Llorenç, al modernista Manuel Sayrach Carreras, autor del magnífic jardí de la torre dels Dimonis —la Casa Sayrach—, Salvador Valeri Pupurull, Joan Gumà Cuevas i Nicolau Maria Rubió Tudurí. Autors com Borrell o Maynés són trets de l'oblit i esdevenen, en aquest llibre, personatges de la història amb cara i ulls. Les actuacions de tots ells a Sant Feliu són ben documentades per Vidal, amb expedients d'obra, documentació diversa, testimonis orals, fotografies retrospectives i actuals, i plànols de projecte, de manera que no queda un racó per explorar en la tan desconeguda per a molts vila-ciutat de Sant

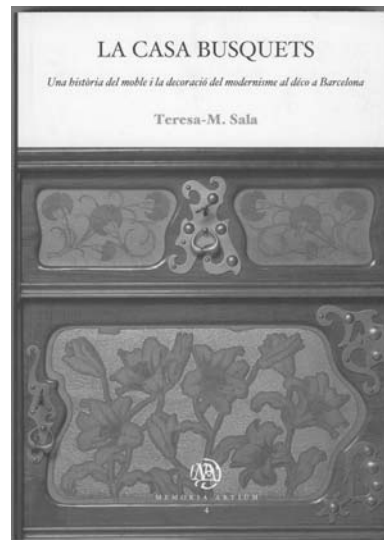
Feliu. Especialment sorprenent és la descripció del jardí de la torre dels Dimonis, en què l'autora ens submergeix en el gaudi d'un paradís fantasmagòric però real, que ja poques persones deuen recordar. I igualment interessants són les divuit pàgines que dedica a Nicolau M. Rubió Tudurí, «l'arquitecte de la sensibilitat», i que il·lustra amb exquisits dibuixos i fotografies de l'època. Sense oblidar els terratinents, aristòcrates, industrials, comerciants, polítics i il·lustrats que van aconseguir fer de Sant Feliu la «Roses del Llobregat».

* * *

El relat històric té una base científica indiscutible, tant per la qualitat de la bibliografia utilitzada com per constituir un treball d'immersió en els fons documentals manipulats en directe i interpretats per establir el discurs urbanístic que ha generat el terme de Sant Feliu a través dels segles, però sobretot, en els dos darrers; i, alhora, constitueix una immersió en la història oral. Qui millor, doncs, per fer aquest treball d'investigació, que una historiadora com la Mercè Vidal, amb lligams familiars i afectius amb la vila de Sant Feliu, que l'han dut a no menystenir qualsevol dada històrica, qualsevol

referència a un nom, un arquitecte, un constructor, un paleta o un promotor, que li pogués ésser d'utilitat per teixir la teranyina de les relacions de causa i efecte que van modelar, engrandir i embellir, amb la coherència de l'urbanisme racional, un petit nucli de població, Sant Feliu de Llobregat. El seu coneixement, a més, de la història de l'urbanisme i de l'arquitectura contemporànies, l'han conduït a assolir un treball de segell universal, sense caure en localismes descontextualitzats de l'esdevenir de tants i tants nuclis, en origen rurals, que pausadament es van anar transformant en centres urbans a imatge de les grans ciutats. Tant de bo que aquest model d'investigació fos continuat per altres historiadors, i que cada poble i cada vila comptés amb un estudi de la seva evolució urbana i arquitectònica, abans que la transformació radical que ens reserva el segle XXI sigui un fet i s'arribi a destruir els cors dels nuclis formats amb anterioritat a la guerra civil de 1936-1939.

Raquel Lacuesta Contreras¹



TERESA-M. SALA,
La casa Busquets. Una història del moble i la decoració del modernisme al déco a Barcelona,

Memoria Artium. Bellaterra,
Barcelona, Girona, Lleida, 2006

Els dissenyadors i estudiosos del disseny a Catalunya d'avui en dia sabem, o ho hauríem de saber, la importància que té per a les nostres activitats la feina feta pel conjunt d'artesans (ebenistes, tapissers, ferrers, etc.) de les tradicions menestrals catalanes, en els anys que marquen el pas entre els segles XIX i XX. Tothom en el nostre camp que tingui un mínim de sensibilitat i respecte per la seva feina i per la tradició que la fonamenta, no hauria d'ignorar aquesta època en el seu equipatge cultural .

¹ Cap de la Secció d'Investigació, Catalogació i Difusió del Servei de Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona.

Ara, en una altra cruïlla entre segles, en un temps en que els avenços tecnològics han capgirat totes aquelles professions hereves de les tradicions artesanes que Teresa-M. Sala ens mostra, en un temps en que hem passat d'un estatus potser minoritari però clar a un no saber massa a on som i que fem, en un temps on tot gira al voltant de l'economia especulativa i la producció d'artefactes és desplaçada cap a altres horitzons, l'aire fresc que ens arriba d'aquesta història —tan llunyana i propera alhora— i que ens mostra de manera magistral l'autora de *La Casa Busquets*, ens pot ajudar a il·luminar el difícil panorama davant nostre.

La història de *La Casa Busquets* podria haver estat un estudi acadèmic —com ho fou en el seu moment— obert només a especialistes. Però l'autora ha fet molt més que mostrar un relat *asèptic* d'una experiència passada; crec que no és exagerat dir que ha intentat recrear en el lector una època molt concreta de les nostres tradicions artesanes; si haig de jutjar per mi mateix com a lector, haig de dir que allò que he experimentat al llarg de la lectura d'aquest llibre ha estat molt similar al que succeeix després de llegir un bona narració novel·lística. Teresa-M. Sala ha convertit uns mobles, en la Catalunya de finals del XIX i inici del XX, en protagonistes centrals d'una història, amb vocació unitària, que es mou entre artesans i els seus col·laboradors, enfrontats als clients —l'altra

cara necessària de la trama— en unes circumstàncies històriques i econòmiques de canvi modernitzador accelerat.

En la narració en la que ens endinsa l'autora, les categories conceptuales en que s'acostuma a establir els límits entre moviments i/o estils (modernisme, historicisme eclèctic, *déco*, etc.) entren en un estat de fusió parcial en benefici d'una lectura molt més complexa de la trama del relat. Cal dir que en el rerefons d'aquest, apareix un testimoni directe —el darrer representant de la saga dels Busquets— i les referències a un tipus de documentació poc habitual (albarans, croquis, esborranys de factures, etc.) —la qual malauradament massa sovint es destrueix abans d'arribar a les mans de l'historiador; aquests documents i el testimoniatge oral, a més de la documentació que tendeix a ser conservada (fotografies, dibuixos a la aquarel·la, etc.) ha fet possible una recerca minuciosa i molt fidel.

La unitat i la continuïtat de les velles sagues d'artesans, de pares a fills i, en cada generació, en un agregat de parents (germans, cosins...) —involucrats en l'obrador o en la botiga, amb les dones en un paper domèstic subordinat i *silenciós* però essencial (llar, taller, botiga com a unitat familiar i comunitat de treball)— ara ens pot semblar una relíquia d'un temps passat, però el cert és que va ser un dels eixos de l'organització social del

treball de la qual som hereus. Aquest microcosmos dels protagonistes, els artesans, les seves famílies però també els clients, representants d'una burgesia en plena expansió, que l'autora ens descriu, complementa la visió de conjunt d'una època a Barcelona (la descripció històrica que hem fet nostra) en la que els ha tocat viure el seu drama quotidià: la vella ciutat ofegada i insalubre i la lluita llarga i difícil per acabar amb aquella situació imposada per interessos arcaics —*jabajo las murallas!*— la ràpida expansió a la plana barcelonina fins arribar als pobles veïns sota un pla imposat però extraordinari —la *paradoxa* del pla Cerdà— els anys de la fi de segle que Narcís Oller descriu de manera magistral en *La febre d'or* i que culmina amb l'exposició universal de 1888, el *fin-de-siècle*, el *modernisme*, la influència vienesa, el *noucentisme*, l'*art déco*; fins a culminar —en el centre de la crisi de la desfeta de la Mancomunitat i la imposició dictatorial de 1923 que enuncia drames posteriors— en la segona exposició universal de 1929. El gran mèrit de l'obra de Teresa-M. Sala consisteix en que aquesta altra cara (el *macrocosmos* de la història) juga el paper antagonista, un paper en certa manera subordinat. Els mobles són els veritables protagonistes de la narració i en la seva permanència, expliquen tres històries: la pròpia, la dels seus artífexs i les seves organitzacions, i la de l'època en que han arribat al seu estatus

d'artefactes mòbils. Els mobles parlen per tots, amb la veu de la narradora i amb la de la memòria d'alguns protagonistes sobrevivents, tot fent presents com a testimonis a aquells que ja no són aquí.

Els mobles, com els arbres, viuen més que nosaltres i amaguen en si mateixos i en els més recòndits dels seus detalls els secrets de la memòria que els seus artífexs hi dipositaren. Cal saber llegir aquesta *parla*, amplificar-la, fer-la entenedora i enriquir-la amb les narracions paral·leles que conformen el seu moment històric. Teresa-M. Sala dirigeix molt bé la orquestra ja que, en deixar *parlar* en primera instància als artefactes juntament amb la recerca del testimoniatge del artífex, fa una història des de l'intern de la pròpia activitat, cosa que té una conseqüència important en la narració: garanteix la continuïtat del discurs sense que les grans categories tipològiques imposin salts sobtats (per dir-ho amb un acudit, i espero que se'm perdoni la frivolitat: impedeix que el pobre lector no tècnic acabi creient que, per exemple, el *modernisme* neix el vint-i-tres de març de 1887 a les quatre de la tarda), dóna a cadascú el que és seu: el reconeixement de la complexitat de les profundes interrelacions *microcòsmiques*, amb les inextricables influències mimètico-creatives que donen lloc a continuïtats, aiguabarreigs i trencaments parcials i, tot això, sense oblidar en cap moment la

necessitat d'utilitzar les jerarquies classificatòries conceptuals —modèliques, tipològiques i estilístiques— de les convencions històriques. És a dir, acceptar i fer conuiu alhora el vol rasant, conflictiu i delicat i el planejar a gran alçada sobre els grans territoris de les arts.

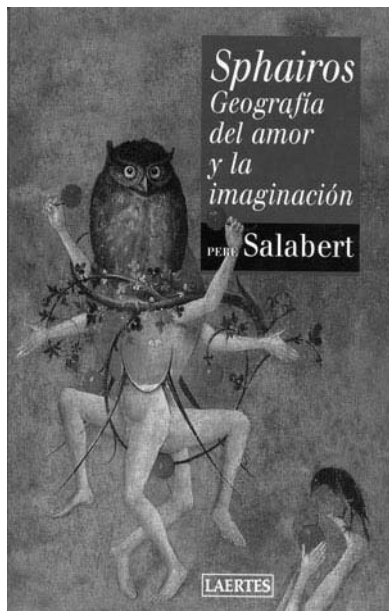
Teresa-M. Sala no fa concessions de cap mena a visions parcials. Si ha d'anomenar de manera crítica a les sagues familiars més que benestants, ho fa; si ha de fer-ho amb els humils i anònims membres dels tallers o les botigues, també. Descriu fustes, reproduceix inventaris d'eines i ens mostra, per citar un exemple concret, el moment inicial del funcionament de la *toupie* que va possibilitar el procés de mecanització de la producció de motlures sense oblidar citar també al primer operari del taller dels Busquets que s'especialitzà en aquesta tasca. Val a dir que darrera de la seva cura en recollir aquests testimoniatsges hi és present la memòria personal de Joan Busquets i Guindulain així com els documents conservats per ell amb la mateixa cura que la de la historiadora. És la història d'homes anònims que sempre conformen totes les institucions: la història en minúscula que sempre hauria d'acompanyar a les grans construccions interpretatives i a les grans biografies dels personatges entronitzats. Massa sovint oblidem això i construïm les històries sobre els grans mites, oblidant allò que

es pot trobar en el fons dels calaixos, acumulacions del dia a dia, o en el modest testimoniatge personal.

Un matí qualsevol de començaments de la dècada dels seixanta del segle vint. Un noi arriba a l'obrador de fusteria on dona els seus primers passos en l'aprenentatge de la delineació de projectes. Un camió aturat està essent descarregat dels taulons de fusta que conté. A una banda de la gran porta, contemplant l'escena, seu un vell jubilat en una cadira baixa. És l'amo vell; els fills ja l'han substituït en la direcció del negoci però ell no pot estar-se de contemplar, ni que sigui de lluny, les tasques quotidianes. En passar, les salutacions de rigor i, aquell dia, un consell; el vell parla fort, mirant la fusta: *¡noi, recorda-te'n !... la fusta es mou, sempre sap que ha estat al bosc...!*

El llibre de Teresa-M. Sala, *La casa Busquets*, és sobretot un homenatge a la fusta i a les altres matèries que conformen els mobles, als seus artífexs i a les seves eines, i als clients, usuaris finals que reben el producte, el fan seu i, potser sense massa consciència de la importància d'allò que fan, contribueixen a la seva supervivència.

Josep Ma. Martí Font



PERE SALABERT,

Sphairos. Geografía del amor y la imaginación,

Barcelona, Laertes, 2005.

La tragedia del iluso enamorado

Los intereses teóricos de Salabert son muy diversos, y por ende también los temas de sus escritos. Sin embargo, hay en ellos —al menos en las últimas obras— una especie de hilo conductor, unas constantes que, bien sean sólo aludidas o claramente expuestas y desarrolladas desde diferentes perspectivas, vienen a ser el punto de confluencia que si por una parte unifica lo que de otra manera llevaría a la dispersión, por otra define sus preferencias. Ahora bien, la

estética, tema de su especialidad, reúne el arte, la filosofía, la antropología, la psicología, el lenguaje..., materias en las que el ser humano, sus capacidades y su comportamiento han de tener lugar. Así, en esta última obra vienen a conjugarse las mencionadas disciplinas para estudiar nada menos que el amor, sentimiento de gran calibre en las preocupaciones humanas. No es momento de extenderse ahora en la comparación de sus escritos, al alcance de cualquiera que se interese: la misma introducción de *Sphairos* da testimonio de ello al indicar sus puntos de origen¹.

El amor pasional, el propiamente humano, tiende hacia un ideal de perfección que sólo se sostiene mediante la imaginación y existe en la ilusión del individuo. La figura alegórica propuesta por el pensador Empédocles de Agrigento, el mítico *Sphairos* con el que pretendió ilustrar el origen del mundo, representa también aquí una especie de alegoría de ese ideal. Así podría resumirse *Sphairos. Geografía del amor y la imaginación*, y de este modo se justifica el sugerente título que viene a esclarecerse en la introducción de la obra, donde ya se presenta la tesis principal que pasará a defenderse a lo largo de los siguientes capítulos. La experiencia amorosa es equiparada a la experiencia estética, pues en aquella la persona amada es recreada mediante la imaginación a imagen y semejanza del amante. Basta un toque de atención adecuado, alguna libre asociación, para que

el amado ostente a los ojos de su «autor» una *singularidad* y se amolde ilusoriamente a las necesidades del sujeto.

Esta síntesis simplificadora no pretende restar complejidad al tema tratado, ni mucho menos a la obra de Salabert, sino más bien advertir sobre el «tipo» de amor al que se refiere el autor. Pues aunque el amor puede ser breve o prolongado, tanto en su reconocimiento tras un largo período de latencia como en la

¹ En concreto, «El amor pasional. Un amor y veinte razones», en Lelia AREA y Graciela ORTIZ (ed), *Pasiones del siglo xx*, Rosario, Editorial Homo Sapiens, 1995, y «De la imaginación», en Pere SALABERT, *Declives éticos, apogeo estético y un ensayo más*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Humanidades, 1995, p. 109-192. Pero también cabría citar los más recientes *Pintura anémica, cuerpo suculento*, Barcelona, Laertes, 2003, y *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*, Murcia, CendeaC, 2004, en lo que respecta a la necesidad de ampliar el campo de estudio de la estética dejando atrás algunos puntos de vista clásicos que todavía hoy día se mantienen —como el *desinterés*, la primacía de los sentidos de la vista y el oído en la contemplación estética y la histórica separación entre ética y estética— si se quieren tener en cuenta no sólo las manifestaciones artísticas actuales sino también las calidades de la misma respuesta estética. Todo esto concierne a la teoría de *Sphairos* y no por ello su autor olvida los clásicos del pensamiento estético; por el contrario, se sirve de ellos conjugándolos, ampliando sus perspectivas y aportando nuevas conclusiones. Más adelante, eso sí, haré alguna otra referencia.

súbita atracción de un primer encuentro, trátase de un sentimiento que careciendo de objeto lo persigue, o seducido el sujeto por la literatura cree haberlo encontrado, «y todo, sin excepciones, es amar» (p. 17), el tipo de amor que interesa al autor es el que denomina *erótico*, en tanto que interviene en él el mecanismo de la imaginación creadora (o más bien *recreadora*) de su objeto.

Gran parte de toda esta teoría estaba ya prefigurada en un reciente artículo del autor². Elaborado en un tono muy diferente a la obra aquí reseñada, a la manera de un diálogo en cuya libertad de expresión y aparente juego se ofrecen interesantes reflexiones acerca de la pintura *Marte y Venus*, de Botticelli, con la belleza y el amor como temas que nos dicen todavía más por su representación concreta en la obra del pintor florentino que por la mitología a la que alude, el autor ya daba cuenta de la dificultad del equilibrio en el amor, de su inconstancia, del sueño —de Marte y el artista en este caso— donde ubicaba la imaginación como único lugar en el que es posible tanto la suprema belleza (de la diosa Venus, símbolo de la mujer) como la perfecta unión amorosa entre dos seres. Sin hallar todavía

² Pere SALABERT, «Venus monópoda y Marte soñador. Confidencias y celos ante un cuadro de Botticelli», *Materia*, 3, 2003, p. 39-56.

como tal la *esfera* que da el título y el hilo conductor del libro, vemos sin embargo perfilado parte de su mecanismo al aflorar la *anomalía* como origen del enamoramiento y en consecuencia de la imagen que recubre a la persona amada. En la pintura de Botticelli es la pierna ausente de la Venus que la mirada atenta del espectador descubriría si la despojara del vestido, diosa mutilada por su amante para poder encontrar en ella la simetría de su propia insuficiencia. Así, ella «es» a la vez el reflejo de sí mismo y la aspiración de su deseo, la perfección que él ama y la imperfección sin la cual no la podría amar, todo al mismo tiempo.

Allí, como en los diálogos platónicos, un *divertimento* inicial da lugar a la defensa de una serie de proposiciones. Pero a diferencia de algunos de éstos, como *El banquete*, donde los argumentos son referidos por boca de segundos y terceros personajes que han estado presentes en el discurso original, de manera que, como Salabert hace notar en *Sphairos*, «ninguno... habla por sí mismo» (p. 69), todos lo que toman parte en el artículo al que me refiero vienen a converger en uno solo.

Sphairos. Geografía del amor y la imaginación, se nutre a lo largo de sus partes de un considerable número de ejemplos literarios y cinematográficos que acompañan las reflexiones de carácter más filosófico. Su

importancia en la obra no se debe sólo a la ilustración de las teorías del autor, pues sirven también, mediante las interpretaciones y conclusiones que ofrece Salabert de las ficciones poéticas, para complementar dichas teorías y ponerlas a prueba. El resultado es también la creación de un método interpretativo para este tipo de manifestaciones artísticas cuando toman como argumento el amor.

El primero de los cinco capítulos que tras la introducción justificativa conforma el grueso de la obra, «Hieronymus Bosch, el hombre esférico y el amor como síntoma de una pérdida», ofrece una nueva interpretación del *Jardín de las delicias* del Bosco, sobre todo de la tabla central, aquel *topos* donde el amor y la imaginación se cumplen en un estadio ideal e imposible, la ilustración del mundo atemporal donde se encuentran y convergen mitos como el del *andrógino primordial* mediante el que Aristófanes, en el *Banquete* platónico, elogiaba y daba explicación a la función de Eros como guía para reencontrar nuestra mitad perdida tras el castigo de los dioses —la unidad pretérita que hacía de aquel *ser*, como el *Sphairos*, un ente completo y «semejante en todos los sentidos a sí mismo» (p. 61)—; el mito de la esfera como símbolo de la perfección y el mundo; el del *homúnculo*, ese humanoide engendrado de manera artificial con el que la *techné* alquímica pretendía suplantar la natura-

leza para volver finalmente a ella mediante la capacidad de la criatura para la procreación; mitos, en fin, cuyo cometido es dar explicación a lo que está por saber, rebasando más allá de lo pensable las facultades humanas y que han impregnado el imaginario del amor.

Es en el segundo capítulo, «El amor entre razones y creencias. Una evocación poco fiel con un esbozo formalizador y algunos razonamientos», donde la razón de ser de algunos de dichos mitos, como el del andrógino aristofánico, comienza a esclarecerse al dar entrada a la función del *erotismo* —el registro donde propiamente interviene la imaginación— como mediador entre el amor y la sexualidad, como mecanismo que, al igual que la ciencia, el arte y la religión, apuntan a aquella especie de vacío ontológico inexpresable que Lacan denominaba la *Cosa* para transformar su angustiada existencia en *otra cosa*, no solamente soportable, sino *amable* para el enamorado. Eros, o el deseo, es el que nos conducía hacia el objeto que había de llenar aquella falta no tan perdida —así lo sugería el mito— como originaria. En un doble sentido, pues, da entrada el autor a la razón: dando cuenta, como he referido, de los mencionados mecanismos, e introduciéndola en ellos para hacer notar cómo ésta no siempre es razonable si, reforzada por la emoción, en lugar de alentarla hacia la creatividad queda fija en la creencia

e incluso el fanatismo que la evitan. Hasta la posibilidad de topar con lo siniestro, categoría vital y estética de la que se ofrece una teoría.

El siguiente capítulo, «Quien dice misterio, dice preñez: versiones, derivaciones y ciertos extravíos», amplía algunos de los puntos aparecidos anteriormente, como la función de la admiración y la fascinación en el amor, tan «poco razonables» como la creencia ciega, que aquéllas ayudan a forjar. Repasa también algunas de las expresiones más usuales utilizadas en varios idiomas para referirse al acto del enamoramiento, que apuntan a la intensidad del instante que le es característico pese al deseo de eternidad en el amor. Y es que Eros se nutre de contrarios pero difícilmente encuentra el equilibrio.

La imaginación es el tema de estudio en «*Mystérieuse faculté que cette reine des facultés!*. Figuras de la imaginación». Dividida históricamente entre las variantes *reproductiva* —referida a la memoria— y *productiva* —o creadora—, tan necesaria y liberadora es para el arte como básica y engañosa en el amor. Y si bien arte y amor tienen también en común la actitud estética, que aviva el aparato mental del sujeto sin ofrecerle un objetivo claro y fijo —como sostenía Kant en su definición de las *inexpugnables ideas estéticas*—, todo ello gracias a la imaginación, ésta es indispensable, asimismo,

para la claridad del razonable discernimiento intelectual.

El último capítulo hace gala a su título, «La pasión circular o la unidad final», al reunir y *redondear* las conclusiones de los apartados anteriores. Y ello pese a dejar bien claro el autor que la perfecta circularidad cae en la necedad por su simpleza, y que como ideal, si se llega a producir, es de manera ilusoria y fugaz.

Los argumentos, pues, aparecen encadenados dando lugar a diferentes teorías y múltiples referencias —tal y como es usual en el autor— sin restar por ello la unidad necesaria a la inteligibilidad del discurso. Por el contrario, confiere al texto una cadencia y fluidez que ameniza la lectura y un desarrollo lógico. En *Sphairos* forma y contenido se conjugan armoniosamente, el estilo de la escritura no sólo invita a la avidez en la lectura, sino que además acompaña y apoya el discurso, de manera que calificaría el texto de ensayo filosófico cuya lectura es comparable a la de una novela que requiere, eso sí, una profunda atención. Por su estilo poético, como ya he mencionado, pero también por contar con su protagonista, el enamorado cuya geografía —o anatomía— va recorriendo el autor. Enamorado del que se ofrecen múltiples variantes —aun siendo siempre el mismo— y al cual, se identifique con mayor o menor intensidad, el lector no puede negarle una cierta *simpatía*. Personaje del que se nos anuncia desde el

principio un final algo trágico a través de una cierta *hamartia*. Y es que pese a la constante incompatibilidad del amor con la razón, tal vez esperaríamos todavía para él alguna esperanza intelectual, su atino en la *realidad del ser* tras cuya atractiva *aparición* la imaginación le había hecho *parecer* la encarnación de los deseos y necesidades del individuo, tal y como se anuncia en la última parte del libro. Pues el objeto amado, como el objeto estético, parece revelarse «en toda su verdad» (p. 268). Pero esa perfección de la evidencia, como ya tratara Salabert en otra ocasión³, es tonta de tan simple y rotunda, siendo como es la satisfacción enemiga del movimiento —intelectual en este caso— hacia alguna parte que tal vez la anule. Y si bien la *esfera* de la perfección a la que tiende el amor en su ideal añade mediante la imaginación la tercera dimensión a la segunda del círculo, no le proporciona con ello a la figura la esperada intromisión del intelecto, por más que éste vaya siempre en su ejercicio acompañado de la imaginación. Sucede pues que si por una parte las «luces» que recibe el enamorado de su objeto son tan intensas que lo deslumbran provocándole la ceguera, por otra la complejidad añadida de la aludida tercera dimensión

³ Pere SALABERT, «Cuentos de la redondez. Digresión sobre el tonto», *Inimágenes. Representación y estilo*, Cali, Universidad del Valle, 1997, p. 131-135.

no se refiere a la razón sino al conglomerado de fuerzas contrarias que ya estaban previstas en el generador *Sphairos* de Empédocles.

Razonadamente anulada en esta obra la separación ética-estética, si al artista le es propio *preservarse* de la cruda realidad *perseverando* en aquella otra que él mismo ha creado (p. 241-242) —como ya sostuviera el psicoanálisis freudiano viendo en la cultura el veneno y el antídoto del ser humano (la represión que ésta ejerce sobre los instintos, causa de infelicidad, y los productos de la imaginación artística como liberación aceptada de los mismos)—, concedamos al enamorado una compensación: la de encontrarse a sí mismo, aunque perdido, en la creación que lo ha hechizado.

Tania Alba



SANDRA PINTO-MATTEO
LANFRANCONI

Gli Storici dell'arte e la peste.

Electa per le Belle Arti, Milano,
2006. 275 pp.

Postillae para un Decameron moderno

La historia del arte ha sido en Italia algo más que una disciplina humanística. Como parte integrante del desarrollo cultural del país ha jugado un papel decisivo en la afirmación de la identidad y de las especificidades locales de cada uno de los «centros» y de cada una de las «periferias» que definen el territorio nacional. Todo esto ha sido posible gracias a sus reconocidos protagonistas y me perdonarán los artistas pero no referirme a ellos. Hablo más

bien de escritores e investigadores del arte, que, fuertes de un método y una coherencia que se alimentaba de algo inspirado en los *studia humanitatis*, consideraron imprescindibles fuentes de conocimiento la filosofía, la literatura, la historia, y que, a lo largo de siglo xx, lentamente, quizás demasiado despacio, fueron incorporando a sus estudios relativos a las artes razonamientos derivados de la semiótica, la lingüística y la antropología. Sin embargo, es difícil considerar en vigor estas posturas en el panorama hodierno. Sandra Pinto, ex directora de *Palazzo Pitti* y de la *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, responsable de los bienes artísticos y históricos del Piemonte, promotora cultural y autora de varias publicaciones sobre el sistema de las artes en época moderna y contemporánea y Matteo Lanfranconi, historiador del arte de la generación del 66, actualmente conservador de la *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, se interrogan en *Gli storici dell'arte e la peste* sobre las razones de esta pérdida de horizontes claros en la disciplina. Lo hacen reuniendo una «*allegra brigata*» de profesionales del arte para sondear juntos el futuro de la disciplina. El libro, es el fruto de una serie de entrevistas hechas por los autores a 40 historiadores del arte italianos, de diferentes generaciones, el más joven tiene poco más de 30 años, el más maduro supera los setenta, y que actualmente ostentan cargos como profesionales de la historia del arte en

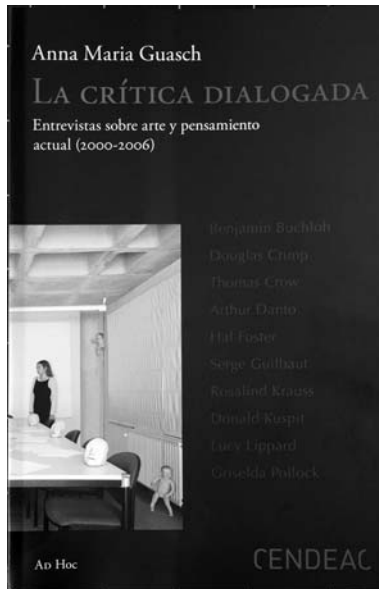
universidades, *Sovrintendenze*, museos. Las conversaciones, con un acertado expediente retórico-literario, han sido reunidas en un único diálogo, orquestado por los autores. Aquí los protagonistas opinan sobre el significado y papel en el pasado, presente y en un negro futuro próximo de los estudios históricos artísticos, centrando sus esfuerzos dialécticos especialmente en los cambios forzados que la disciplina está sufriendo hoy en día. El contenido del texto se organiza en dos grandes apartados, divididos en grupos de tres y uno, el más decisivo, formado por cuatro secciones, con el objetivo de discutir de historia del arte como una disciplina humanística, que, como tal, se fundamenta en la multiplicidad de conocimientos y a la vez en su unidad. Inevitable pues el debate sobre una historia del arte perfilada por diferencias con los ámbitos técnicos-científicos del conocimiento, con los cuales y cada vez más, se ve involucrada a colaborar, siendo esto reconocido como un bien, sin confundir pero las respectivas competencias. Las nuevas tecnologías, o las colaboraciones con biólogos, físicos, químicos entonces, entendidas al pie de la letra como «trabajos en común», sin que el estudio de una pieza restaurada, por ejemplo, se resuelva únicamente con el parte médico de su estado de salud, sin después pensar a devolverla a su contexto a través de un tipo de análisis que solo el historiador del arte, y no el científico de turno, puede llevar a cabo. Los entrevistados

defienden una historia del arte como herramienta privilegiada para definir las historias y las geografías artísticas de un país, así como para penetrar el devenir contemporáneo. Finalmente, para utilizar el mismo vocabulario de los autores, después de la *pars destruens*, que nos devuelve un panorama realmente pesimista en el cual la historia del arte parece destinada a ser relegada a la *turris eburnea* levantada por pocos intelectuales, o, lo que es peor todavía, al auto-guetización de pocos elitistas, llega una *pars construens*, en la que los cuarenta y dos historiadores del arte se preguntan sobre qué podemos hacer y que herramientas debemos utilizar para rescatar la historia del arte, y con ella todos los que la frecuentamos, de la epidemia de *invisibilidad* que la está afectando.

Proponer la que considero, a pesar de algunos límites, una estimulante lectura, equivale a abrir un debate necesario, no solamente para la historia del arte en Italia sino que para la historia del arte *tout court*, considerada la actualidad de los problemas y cuestiones planteadas. Mientras en las universidades de España se convocan reuniones y se montan comisiones para decidir como organizar los nuevos grados universitarios, conforme a los dictámenes del Libro Blanco y a los acuerdos de Bolonia, no nos iría mal volver a plantearnos problemas tan básicos como el significado mismo de nuestro trabajo como historiadores del

arte, antes que como gestores de la pseudo-empresa cultural en que se quiere convertir la universidad. Para ello se podrían tomar como punto de partida las paginas de *Gli storici dell'arte e la peste*, a veces cáusticamente polémicas en contra del tentativo de vender con trampa la historia del arte a las nuevas generaciones, haciéndola más atractiva a son de matrimonios de palabras como «ciencias y arte» «tecnología de los bienes culturales» y «patrimonio local», como si solo se tratara de estudiar para defender el ajuar familiar. Un libro pues que quiere ser en definitiva una invitación para compañeros de viaje, profesores y estudiantes, a reflexionar juntos sobre la necesidad de reivindicar una centralidad a los estudios históricos artísticos, sin tener que camuflarlos, sino devolviéndole una centralidad ligada a la historia del arte como patrimonio, y no al patrimonio como único objeto de la historia del arte. Una invitación en definitiva a no dejarse desterrar y arrinconar en el campo nebuloso de una generalizada «cultura», a reivindicar nuestros estudios como parte integrante del desarrollo científico que no puede, o no debería prescindir del discurso artístico como discurso filosófico y auto-reflexivo sobre la sociedad.

Licia Buttà



ANNA MARIA GUASCH
La Crítica dialogada.
Entrevistas sobre arte y
pensamiento actual
(2000-2006),

Centro de documentación y estudios avanzados de Arte Contemporáneo, Murcia, 2006.

Las preocupaciones sobre los «límites» del pensamiento en el arte actual y su relación con la cultura del siglo XXI, se encuentran evidenciadas en el nuevo texto que nos presenta Anna Maria Guasch: *La Crítica Dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*, publicado por el Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Murcia, 2006.

El trabajo de la autora en esta novedosa forma de presentar el conocimiento escrito se basa en la realización de diálogos continuos sobre la crítica del arte actual, el entendimiento particular de las diversas dimensiones de la representación artística contemporánea y la posibilidad de historiarlas desde diversas perspectivas.

La intención de estos diálogos conduce al lector por un territorio hilado entre la escritura y la conversación en medio de una multiplicidad de voces representadas en las opiniones capaces de realizar la interpretación de la visibilidad artística de su tiempo y donde las grandes preguntas que rodean a estos *encuentros en corta distancia*, como los define la autora, se hallan en el cómo historiar nuestro tiempo presente, en el cómo informar e interpretar el pensamiento actual, cuestiones ante las cuales la entrevistadora atenta se ubica como la observadora-interprete de los pensamientos y argumentaciones presentados en las diversas conversaciones.

La Crítica Dialogada nos revela una serie de textos abiertos conducidos por la indagación basada en la pregunta directa permitida por el género de la entrevista; concebido como modo de escritura idóneo para la visualización de las posturas críticas establecidas en torno a las representaciones artísticas contemporáneas así como también de las relaciones que

pueden exteriorizarse entre el entrevistador y el entrevistado.

Es en la conversación continua, realizada entre la entrevistadora y el entrevistado, donde pueden apreciarse las voces autorizadas del conocimiento del arte contemporáneo, que tratan inacabadamente de revisitar los lugares teóricos de su propia enunciación, es decir, los lugares constituidos por el sistema formalista de la alta modernidad para desactivarlos y construir otros espacios de interpretación que se encuentren más allá de la pura visualidad, para convertirse en un territorio múltiple capacitado de albergar la interdisciplinariedad a la que acuden la diversidad de los conocimientos de la Crítica Contemporánea en su continuo cuestionamiento.

La riqueza de las conversaciones llevadas a cabo en *La Crítica Dialogada* nos ubica como lectores en medio de diversos cruces de pensamientos, de actitudes, de lugares que construyen de forma abierta el conocimiento y que colman el espíritu de una época, la nuestra, al tratar de actualizar las perspectivas críticas del arte a través de los continuos interrogantes planteados en las actitudes y los discernimientos de los diversos entrevistados.

La autora de los diálogos se ubica en el centro de la imagen de una sociedad conversacional, pero se identifica, como ella misma afirma, en medio de una

actividad crítica fruto de una relación o zona de contacto, de una puesta en escena que trasciende el género periodístico situándose a mitad de camino entre el texto reflexivo, el comentario y la reflexión filosófica.

El texto nos permite un *ver en corta distancia* con el cual se construye la escritura de la oralidad contemporánea, crítica de sus propias posturas y de los giros ocasionados sobre el pensamiento de la actualidad en medio de un permanente revisarse a sí mismo. De esta manera los diálogos constituyen una traza experimental realizada sobre el pensamiento de críticos, teóricos e historiadores del arte cuestionadores de sus propios espistemes de sentido, para con ello generar otros posicionamientos en cuanto a los conocimientos de la Historia del Arte desde las diversas tramas de la cultura y de su propia historia.

De ahí que las conversaciones hayan sido agrupadas bajo la concepción de una producción cultural que no escapa de las diferencias de los pensamientos, no en la intención de hacer una radiografía de la crítica actual, sino en la idea de una cartografía abierta que permita al lector interesado en estos temas la reflexión subjetiva y personal de las diversas perspectivas expuestas en las conversaciones.

Los diferentes diálogos presentados en *La Crítica Dialogada* unen las conversaciones reali-

zadas por Anna Maria Guasch a personajes cuestionadores de las posturas convencionales de la Historia del Arte en las que captan la urgencia de una actualización de las perspectivas críticas del arte y de los saberes de nuestro tiempo. Los diálogos nos conducen como lectores por diversos cuestionamientos y saberes actuales como el fin del marxismo y el estudio de la ideología más allá de la práctica estética, la reivindicación de la ideología, la narratividad o el valor teórico, el pluralismo de las prácticas tanto artísticas como de conocimiento, la crítica textual, las referencias culturales del objeto arte, la repolitización de la sexualidad y las políticas de género.

Un amplio recorrido *sobre y en* el pensamiento actual, facilitándonos y mostrándonos los diversos tejidos críticos que enuncian autores de la importancia de Benjamin Buchloh (Profesor de Historia del Arte de la Universidad de Harvard, en Cambridge, Massachusetts), Donald Kuspit (Profesor de Historia del Arte y Filosofía en la Universidad de Nueva York en Stony Brook), Tomas Crow (Historiador del Arte, Director del Getty Research Institute de Los Ángeles) Arthur Danto (Profesor emérito de Filosofía de la Universidad de Columbia de Nueva York), Hal Foster (Profesor de Historia del Arte de la Universidad de Princeton en New Jersey), Serge Guilbaut (Director del Departamento de Historia del Arte de la

Universidad de British Columbia, Vancouver), Rosalind Kraus (Profesora de Arte Moderno y Teoría en Columbia University de Nueva York), Griselda Pollock (Profesora de Historia del Arte y Cultura Visual en la Universidad de Leeds), Lucy Lippard (Crítica cultural) y Douglas Crimp (Profesor de Historia del Arte y de Estudios Culturales y Visuales de la Universidad de Rochester).

El extenso panorama de entrevistados nos muestra las profundas preocupaciones de éstos por el devenir de su época y el cómo la formación de sus pensamientos y teorías se han encontrado marcadas por las agencias de una realidad contemporánea necesaria de ser dotada de sentido. De ahí que comprendamos las posiciones de los conversadores, bajo las preguntas realizadas por la autora, dentro de una cartografía develadora y reveladora de sus propias experiencias en el campo sobre los saberes del arte con el cual se han comprometido de forma abierta y sincera.

Entrevistas que nos hablan de posicionamientos particulares ligados a la subjetividad propia de un sujeto dialogante como el caso del diálogo establecido con el historiador del arte Douglas Crimp, quien a partir de una serie de giros teóricos en los que manifiesta su estudio sobre Barthes, Benjamin y Derrida, dirigidos hacia la búsqueda una crítica comprometida entre los campos del lenguaje, el conocimiento y

el poder, para desde allí reconocer su lugar de enunciación o epísteme, lograr cuestionarlos y hallar las complejas relaciones de la cultura en medio de las narrativas históricas del pasado y su posible implicación política con el presente.

El diálogo realizado por Anna Maria Guasch con Crimp es la muestra de un crítico comprometido consigo mismo, con su saber disciplinario y la manera de abordarlo desde diversos puntos de vista. Un diálogo que versa sobre la intimidad del sujeto al que se le pregunta sobre su saber y al que responde con absoluta seriedad al hablar de las preocupaciones que marcan la pauta en sus concienzudos análisis sobre la situación de la visualidad contemporánea y lo que debe esperarse de ella.

De esta forma Crimp nos traslada en su conversación por un saber comprometido, activo, deseoso de mostrar la presencia de los discursos posmodernos y sus posibilidades enunciativas, el enriquecimiento multidisciplinar, los nuevos mercados, la institucionalización de las prácticas artísticas, las presentes y las dejadas de lado en medio de las políticas de representación que han tachado la desestabilización en pos de lo coherente de todas las personas —como apunta el diálogo— al especificar su postura sobre la teoría *queer*.

Crimp nos habla del *SIDA*, de las teorías postestructuralistas, de

su activismo, un saber múltiple pleno de sentido en una contemporaneidad abordada desde la interioridad del saber de la historia del arte, pues a él ha dedicado toda su vida profesional y al cual ha cuestionado desde una sospecha continua, en un permanente releerse, pues el mismo diálogo señala desde una perspectiva absolutamente personal los siguiente: «Creo que el arte es como sexo: te hace pedazos, te pone literalmente fuera de ti mismo. No te deja escapar. Regresas a él incesantemente, de modo que cada vez lo experimentas (y te experimentas) de un modo distinto».

La postura de Crimp sobre el arte puede funcionar como agente develador de otras posturas asumidas en las conversaciones planteadas en la *Crítica Dialogada*, un compromiso capacitado desde la oralidad a expandir la realidad de la cultura visual y a comprender sus mutaciones y el cómo podríamos entenderlas desde las profundidades de las teorías del arte, que cada vez reclaman de una mayor multidisciplinariedad al tratar de analizar cómo el pasado puede intervenir en el presente y donde el arte se transforma en un compromiso ético al observar y hacer visibles los traumas del pasado.

En este sentido el diálogo entablado con la historiadora del arte Griselda Pollock nos habla de la historia, de la memoria, del trauma, de la herida en el tejido

humano, del holocausto, del mundo peligroso que habitamos, donde el archivo es la memoria cultural que no deja de llamar la atención sobre nuestro futuro, pues ya no hay orden garantizado —como apuntara Derrida. El artista contemporáneo, para Pollock, es el testigo de experiencias directas y capaces de representar un trabajo creativo-ético de primer orden en la historia de la cultura. El arte es en este diálogo un compromiso teórico, la historia del arte el lugar idóneo para las negociaciones transculturales, un lugar para el ejercicio de la democracia que pueda trasladarnos más allá del trauma.

La lectura atenta de las posturas manifestadas en las conversaciones de la *Crítica Dialogada*, nos muestra como las narraciones en clave personal hallan un punto de encuentro en el interés particular por el sentido de su labor en este especial momento de multiplicidad, de localidad y de globalización. En ellas, fuera de la tendencia teórica a la que pertenezcan, se manifiesta la preocupación sobre una Historia del Arte que ha de buscar otros modos de interpretación ante la compleja visualidad contemporánea en medio de su pluralismo radical como lo manifiesta Arthur Danto en el segundo de sus diálogos.

La postura de Danto evidencia la capacidad de entender una época, la nuestra, marcada por el texto, por el significado, donde

el arte debería funcionar como la comprensión de nosotros mismos en medio de una realidad que ha colocado el fin de múltiples historias para entrar en una nueva época precursora —como señala Danto— de cambios. Un tiempo iniciado en los sesenta desde *Brillo Box* hasta la pérdida de los límites entre arte y vida, el feminismo radical y la liberación gay, la institucionalización del pluralismo así como la presencia de una historia post-tradicional que llegue a asumir la diversidad de las prácticas artísticas y donde éstas puedan como —afirma el mismo diálogo— «parecer cualquier cosa en toda circunstancia, estar realizadas en cualquier materia y ser presentadas de cualquier manera», lo que nos conduciría a la multidisciplinariedad de los saberes dentro de un tiempo de interrogantes deseosos de ser comprendidas y donde el lector preocupado del pensamiento actual hallará en estos diálogos la complejidad de una época delineada por el permanente cuestionar, por la continua revisión de los legados de nuestro conocimiento, de las diversas derivaciones que posee el pensamiento de un tiempo cambiante y plenos de sentidos necesarios de interpretar.

La autora de *La Crítica Dialogada* nos abre un espacio, un lugar móvil, sin límites definidos, tan sólo con la intención de ir más allá del pensamiento escrito, pues es lo oral lo que emerge en estos diálogos como voz autorizada, para crear con

ella un punto abierto de reflexión sobre lo que ella misma define como el *clima de una época*, necesario para comprender las complejas posiciones de nuestra contemporaneidad.

La Crítica Dialogada, es un gran aporte para las bibliotecas de los lectores dedicados al pensamiento y al arte contemporáneo. Un aporte que nos acerca a las reflexiones más actuales a la forma en que estas establecen la revisión del pasado de nuestras historias y a sus redes de comprensión en la cultura del siglo XXI.

Elizabeth Marín Hernández¹

¹ Departamento de Historia del Arte, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela.